

"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"
"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"

INFORME SOBRE LA REVISIÓN DE FORMATO Y TURNITIN DE LA TESIS

DE A : **DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN**
: **NURIA ALESSANDRA MAYOR BARDALES**
Bachillera

ASUNTO : Observaciones al trabajo de la tesis titulada **"LA POIESIS SENSOTECNOVIVIAL COMO VISIBILIZADORA DE VIOLENCIAS INVISIBLES EN EL PERSONAJE MUJER X DE LA VERSIÓN LIBRE DE LA OBRA "MEDEA REDUX" DE NEIL LABUTE** que presenta para optar por el título de licenciada en Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención Actuación.

FECHAS : 09 de mayo del 2023

Informamos que, de acuerdo con las rutas establecidas, se llevó a cabo la revisión de la tesis de la bachillera **NURIA ALESSANDRA MAYOR BARDALES**, para optar el título de licenciada Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención Actuación.

La revisión se centró en el dos aspectos revisión de formato de escritura y citado y la revisión turnitin:

1) Revisión de formato:

Según la última revisión del formato de escritura y citado de la tesis, se encuentra que la bachillera ha subsanado todas las observaciones de la 1era revisión entregada.

2) Revisión turnitin:

La revisión se realizó a través del programa Turnitin con el fin de corroborar que su tesis no cuente con un porcentaje de coincidencias por citas y referencias mal empleadas. La revisión dio el siguiente resultado:

NOMBRE DEL/ DE LA ESTUDIANTE	TÍTULO DE LA TESIS	PORCENTAJE TURNITIN
Nuria Alexandra Mayor Bardales	"LA POIESIS SENSOTECNOVIVIAL COMO VISIBILIZADORA DE VIOLENCIAS INVISIBLES EN EL PERSONAJE MUJER X DE LA VERSIÓN LIBRE DE LA OBRA "MEDEA REDUX" DE NEIL LABUTE	0%



"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"
"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"

Es importante tener en cuenta que el programa Turnitin sirve para fomentar las buenas prácticas en la redacción de las y los estudiantes. Mientras más cercano al 0 esté el porcentaje, estará apto para continuar con el procedimiento.

Encontramos que la tesis para optar por el título profesional de Licenciada ha obtenido un 0% de coincidencias en la revisión realizada a través de la plataforma turnitin. Por lo que se recomienda continuar con su proceso de licenciatura.

Recibo Turnitin

turnitin®

Recibo digital

Este recibo confirma que su trabajo ha sido recibido por Turnitin. A continuación podrá ver la información del recibo con respecto a su entrega.

La primera página de tus entregas se muestra abajo.

Autor de la entrega:	Nuria Alessandra Mayor Bardales
Título del ejercicio:	FORMACIÓN ARTÍSTICA
Título de la entrega:	LA POIESIS SENSOTECNOVIVIAL COMO VISIBILIZADORA DE VI...
Nombre del archivo:	NURIA_TESIS_FINAL_2023.docx
Tamaño del archivo:	16.82M
Total páginas:	130
Total de palabras:	41,977
Total de caracteres:	218,079
Fecha de entrega:	09-may-2023 10:53a. m. (UTC-0500)
Identificador de la entrega:	2088660704

Derechos de autor 2023 Turnitin. Todos los derechos reservados.

CONCLUSIONES

Luego de realizada revisión de formato y turnitin se concluye que la tesis profesional titulada **“LA POIESIS SENSOTECNOVIVIAL COMO VISIBILIZADORA DE VIOLENCIAS INVISIBLES EN EL PERSONAJE MUJER X DE LA VERSIÓN LIBRE DE LA OBRA “MEDEA REDUX” DE NEIL LABUTE** presentada por la bachillera Nuria Alexandra Mayor Bardales para optar por el título de licenciada en Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención Actuación. Ha concluido satisfactoriamente las correcciones de formato y citado, por lo que se le recomienda continuar con el proceso de licenciatura.

Dirección de Investigación

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”



TESIS

**LA POIESIS SENSOTECNOVIVIAL COMO VISIBILIZADORA DE
VIOLENCIAS INVISIBLES EN EL PERSONAJE *MUJER X* DE LA VERSIÓN
LIBRE DE LA OBRA “MEDEA REDUX” DE NEIL LABUTE**

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

AUTORA:

MAYOR BARDALES, NURIA ALESSANDRA

ASESOR:

ZANATTA SALVADOR, MARIO KUSKI

LIMA-PERÚ

2022

*A mi mamá, a mis abuelas
y a mis hermanas.
A mis ancestras y
y a las que me sucedan.
A las que están, las que estarán,
las que estuvieron
y ya no están.*

Agradecimientos

Quisiera agradecerme en primer lugar a mí misma porque realmente siento alegría y una grata sorpresa por haberme cumplido la promesa de no sucumbir ante los obstáculos.

Además, quisiera agradecer infinitamente mis dos asesores de tesis a Alejandra Mori y a Mario Zanatta, por la paciencia y por haber creído en mi trabajo y por inspirarme a seguir cuando ni yo misma entendía ni confiaba en lo que estaba haciendo. Por su preocupación genuina en el proceso y por su educación basada en la reflexión, la autonomía y el juicio crítico.

También quisiera agradecer grandemente a Rodrigo Chávez y Rosa Victoria Chauca por sus acertadas observaciones y aportes al desarrollo de este trabajo. Agradezco sus consejos, ideas e interés por hacer que mi trabajo alcance cada vez más, la mejor versión de sí mismo. Por motivarme a seguir creando desde la curiosidad, la calidez y la jovialidad.

Además, quisiera agradecer a mis primeros maestros de tesis, Daniel Dillon y Luz Marina Rojas. Gracias a que inicialmente ellos apoyaron mi trabajo, estoy aquí.

En tercer lugar, quisiera agradecer a mi hermana Ana Lucía, sin ella y sus consejos jamás hubiese conocido el teatro. Agradezco también, a mi tío Alberto. Por haberme apoyado activamente incluso sin que se lo haya pedido y por haber sido *Marido* en esta historia. Y gracias a mi mamá Amparo, quien ha sido una luz en este accidentado viaje y por su apoyo incondicional. A Carlos Lozán por su apoyo económico en tiempos desesperados. Gracias a él pude continuar con la carrera.

Finalmente, quisiera agradecer a Alexis Caballero por ayudarme a grabar la última escena. A Jiro de la Vega por ayudarme con la voz en off del *Marido*. A Ronald Sázciga por acompañarme a grabar y por acompañarme a la distancia. A Astrid Villavicencio por su amistad, su linda energía, por su apoyo y su trabajo desinteresado. A Josef Nuñez por su tiempo y su paciencia infinita, por sus ideas locas y su amistad. A Wendy Montoya y Mariella Mamani por el soporte y las risas. A Martín Gamboa por la traducción del “abstract” sus creativas ideas y su amistad. A Draco Santos del Rosario por hacer más llevadero este proceso en la escuela y por su amabilidad, su empatía y creatividad.

Gracias a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) por haberme formado como artista-investigadora. Aunque inicialmente es algo que odié, ahora mismo logro entender y valorar la importancia de reflexionar sobre mi quehacer escénico desde lo teórico-práctico.

Seguramente por el sueño, me estoy olvidando de gente que valoro mucho, sin embargo, estas solo son palabras. El hecho que no esté mencionado o mencionada aquí no condiciona mi cariño y valoración por cada uno(a).

Resumen

La presente investigación teatral surge de la necesidad de prevenir asuntos referidos al peligro de lo aparentemente “inofensivo” en la interacción entre hombres y mujeres (específicamente). Por ello, intento explorar la recuperación de algunos elementos sensoriales del teatro a ciegas para intentar trasladarlas a la virtualidad de manera simbólica y así, descubrir violencias invisibles. Ergo, busco construir una poiesis sensotecnovivial.

Mediante esta poiesis intentaré visibilizar algunas características de las violencias simbólicas hacia las mujeres como: el trato paternalista, la carga mental, la sexualización del cuerpo femenino, el consentimiento involuntario, etc. Para esto, me sostendré en antropología con perspectiva de género.

Para visibilizar estas violencias invisibles, intentaré activar o perturbar los dos únicos sentidos disponibles en la virtualidad: el oído y la vista. Para ello, construiré paisajes sonoros inmersivos en diálogo con un monólogo, imágenes oníricas y el uso de la pantalla negra para dibujar y completar, desde la imaginación y a través de sonidos verbales y no verbales, las evidencias de estas violencias invisibles.

Finalmente, aclaro que esta es una investigación teórico-práctica de carácter exploratorio y busca sentar las bases para indagaciones sobre poiesis sensotecnoviviales como fuente de descubrimiento de violencias socialmente aceptadas.

Palabras clave: Teatro, poiesis sensotecnovivial, violencia simbólica, sensorialidad, sonido binaural.

Abstract

The current theatre arts thesis stems from the need to prevent issues referring to the danger of the apparently “harmless” interaction between men and women. Thus, the verbs that are used for this purpose are “visualize” and “unmask” in order to discover the symbolic violence against woman. At the same time, this work has the objective of explore the recovery of some blind theatre’s sensorial elements and move them to the virtual world. Therefore, I try to build a sensotecnovivial poiesis. Through this poieses I will try to make visible some characteristics of the symbolic violence against women, such as paternal treatment, mental workload, sexualization of the feminine body, involuntary consent, etc. All these concepts come from gender-based anthropology, which theorize that these are only the tip of the iceberg that sustains the visible violence against woman such as street harassment, rape, femicide, etc. To make visible this invisible violence, I will try to activate or stimulate the two only available senses within the virtual world: hearing and vision. For that, I will make use of binaural beats to construct immersive soundscapes in dialogue with a monologue, oneiric images, and the use of black screen to draw and complete, from the viewr’s imagination and using verbal and nonverbal sounds, the evidence of this invisible violence. Finally, I want to clarify that this is an exploratory theoretical-practical investigation, and my objective is to lay the ground for future dissertations about sensotecnovivial poiesis as a basis for discovering socially accepted violence.

Keywords: Theatre, sensotecnovivial poiesis, symbolic violence, woman, sensoriality, binaural beats.

Índice

Introducción.....	7
1. Capítulo I: Planteamiento del problema.....	23
1.1. Formulación de la pregunta.....	27
1.2. Objetivo principal.....	27
1.2.1. Objetivos específicos.....	28
1.3. Justificación de la investigación.....	29
1.4. Hipótesis.....	30
2. Capítulo II: Hilo y anzuelo:.....	31
2.1. La violencia: ¿Regla o tendencia?.....	31
2.2. La violencia contra las mujeres: El patriarcado como base....	34
2.3. Las bases de la violencia: Lo invisible sostiene lo visible.....	35
2.4. Violencias visibles: <i>Más te quiero, más te pego</i>	40
2.5. Violencias invisibles: violencias simbólicas.....	40
3. Capítulo III: La poiesis sensotecnovivial.....	45
3.1. Poiesis.....	47
3.1.1. Expectación: Intercambio de miradas.....	48
3.1.2. Convivio: Nostalgia.....	50
3.2. Tecnovivio: De la limitación a la acción.....	52
3.2.1. Tecnovivio Interactivo.....	51
3.2.2. Tecnovivio Monoactivo.....	53
3.3. Poiesis sensotecnovivial: La sensorialidad del tecnovivio.....	53
4. Capítulo IV: De la letra a la acción.....	62
4.1. Creación del universo de Mujer X: Bitácora.....	64
5. Descripción y análisis del hecho: Hilo y anzuelo	82
6. Capítulo V.....	124
Conclusiones.....	127
Referencias.....	130

Introducción

Posicionamiento del sujeto

Lo esencial es invisible a los ojos.

(De Saint-Exupéry, 2003, p.24).

Desde que tengo memoria me han enseñado (en casa, en el colegio, en canciones, comerciales y en las películas de Disney con las que crecí) a aceptar y naturalizar muchas cosas en mi relación con los hombres. Además, el hecho de haber crecido en una zona y tiempo de la selva sin mucha consciencia sobre la igualdad de derechos, era muy normal educar a las niñas para casarse, tener hijos y servir al hogar porque eso era realmente “la felicidad para una mujer”. Al mismo tiempo, existía una relación amor odio hacia los hombres, dado que en mi ciudad natal, Tarapoto, eran muy normales las violaciones, el acoso callejero o que hombres mayores salgan con niñas. Recuerdo incluso que una vez una compañera mía me contó que uno de los profesores había pedido permiso a una de las madres para “cortejar” a una niña a cambio de comprarle todos los útiles escolares.

En mi caso, no fui ajena a algo similar. Cuando tenía trece estuve tan desesperada por “amor masculino” que terminé siendo seducida por un chico ocho años mayor que yo cuando tuve trece años. Y, para saltarnos más penurias, solamente diré que por suerte, no hizo “nada más” que darme regalos y hablarme muy cerca cuando me daba clases de matemática. Las primeras veces me sentía demasiado asustada pero como pensaba que quizás yo había hecho algo para provocarle, asumía las consecuencias. Sentía que había un ente, un no sé qué, que me inhabilitaba ir a decirle a mis abuelos o a mi mamá. Quizá porque era introvertida, quizá por vergüenza o por miedo. “En fin, es muy fácil asustar a una niña”. (Labute, 2002, p.8). Así que me acostumbré y ese miedillo se convirtió en “amor” por este hombre que dentro de todo, “me vio”, vio mis capacidades, mis habilidades y me dio el soporte y la atención que no me daban en casa.

No obstante, estaba tan envilecida con este joven que tomaba como naturales algunas cosas que me decía, por ejemplo: *existen dos tipos de mujeres: las que son para choque y fuga, y las que son para casarse; tú eres para casarse*; *“para ser mujer y*

pequeña, tocas muy bien la guitarra. Además, recuerdo que un día cuando se despedía de mí casi me besa en la boca sin mi consentimiento, o que un día cuando estábamos viendo una película con mi hermana y ella se fue un momento, él pasó muy cerca de mí como acorralándome contra el sofá y me asusté mucho. Pero incluso, me afectaron cosas tan inofensivas como que me llamara “ratontita” por pequeña y “tontita” o que me interrumpiera y me explicara de forma paternalista cosas que yo ya sabía¹.

Ahora, con veintiséis años, me doy cuenta que por experiencia propia y por lo que observo en mi entorno corrí un gran peligro. Un peligro de las que muchas otras no pudieron escapar. En especial, en tiempos de crisis sanitaria. Los informes dados por el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables indican que solamente en los primeros cuatro meses de cuarentena se registraron alrededor de 900 violaciones y 34 feminicidios. Estas cifras son realmente alarmantes ya que muchas mujeres sufren violencia sutil (fragilización y/o subestimación física y emocional, idealización por ser mujeres, sexualización, carga mental, bromas sexistas, control del cuerpo, entre otros.) antes de sufrir estos tipos de violencias que son alarmantes. Considerando que por su carácter invisible no se denuncian y lo que es peor, muchas de ellas no son tomadas como violencia.

A esto, durante el encierro y en medio de estos alarmantes datos, añadí al proceso una obra llamada *Medea Redux* de Neil Labute que había leído hace años y que por los temas consideré perfecta para contar esta historia. Esta obra relata la historia de una adolescente de trece años que fue seducida por su profesor de colegio, quien se aprovechó de su cargo, de la confianza y admiración que ella le tenía para “enamorarla” embarazarla y huir. Al leer esta obra me puse a recordar también mi propia historia y el poder que este chico tuvo para “enamormarme” a tan corta edad, generarme una casi obsesión hacia su presencia, una extraña sensación de ser su hija y enamorada a la vez y en “qué hubiera pasado si...”.

Pasaron muchos años y fue, durante la pandemia y sus efectos, el encierro y la sensación de que el tiempo se ha congelado, el vivir la vida desde la incertidumbre y el pensar y hacer desde el “afuera” sin conectar con uno mismo, que me llevó a pensar en la importancia de reconectar con el cuerpo. Teniendo en cuenta que ahora las pantallas son un mal necesario para el mundo, que el contexto ha hecho que debamos estar en muchos

¹ Esto es denominado: “**Mansplain** (v.): explicar algo a alguien, típicamente de hombre a mujer, de una manera considerada condescendiente o paternalista”. (Steinmetz, 2014). Es un neologismo basado en la unión de las palabras *man* (hombre) y *explaining* (explicar). Recuperado de <https://time.com/3590980/clickbait-normcore-mansplain-oxford-word-runners-up/>

lugares al mismo tiempo, ya que todo se ha virtualizado, me es más factible para este trabajo continuar con la intención de transmedializar² la propuesta convivial que tuve hace tres años a este único espacio disponible para mí en ese tiempo y espacio de la historia: el tecnovivio.

Aunado a que el contexto de encierro generó un cansancio visual inherente por la sobreestimulación a la que estamos expuestos y expuestas, y que además el contexto tecnológico en el que nos encontramos hasta hoy implica una vida modo multitareas, lo cual genera mucho desgaste porque implica que luchemos contra miles de distracciones. Estas distracciones pueden ser: las redes sociales, los inconvenientes domésticos, la angustia, las constantes olas de la covid, etc. Todo esto, mientras intentamos estudiar, trabajar, mantener un contacto saludable con la familia y mantener vínculos a distancia .

Por todo esto, durante los primeros meses de cuarentena me preocupaba (hasta ahora me preocupa) la inmersión, la involucencia, la reconexión con el cuerpo, la exaltación de los sentidos. Sentidos que por la misma condición de encierro, inmediatez y angustia se han automatizado más que nunca. Especialmente el sentido de la vista. Toda la información que recibimos deviene de la vista. No conocemos el mundo sino es por los ojos.

Por todo esto, creo que el uso del tecnovivio como eje de forma es y ha sido fundamental. Fue como si el problema de la virtualidad fuese al mismo tiempo la solución y una oportunidad para usar las pantallas a nuestro favor e intentar reconectar con los sentidos, y así intentar evidenciar lo que a simple vista no se ve. Por esta razón, le he añadido al distanciador tecnovivio, el prefijo: senso- de sensorial. De esta forma intentaré descubrir si es posible visibilizar violencias invisibles a través de la activación de los sentidos que me interesan explorar desde la virtualidad: el oído y la vista, y de esta manera generar las preguntas: “¿A qué suena la violencia invisible? ¿Cómo luce?”

En suma, el sensotecnovivio, por características como: a) sistema sonoro inmersivo 8D para activar el sentido del oído en 360°; b) intentar perturbar el sentido de la vista y a la vez excluirla mediante el uso de la pantalla negra; c) concentrar el peso de la narrativa en el sonido más que en lo que se ve, me permite hacer que la vista deje de ser la recepcionista protagónica de información. Esto debido a que las violencias invisibles justamente son invisibles a los ojos y lo que hace el sensotecnovivio es activar el sentido

² La transmedialidad puede ser definida como el traslado o representación de un medio en otro. McLuhan (como se citó en Zorita, 2015, p.33).

del oído a través de un sistema de sonidos desde el que construyo una especie de subhistoria que revela lo que realmente le sucede a esta mujer en relación a su esposo.

En el tiempo de cuarentena pensé: en estos tiempos de incertidumbre social, política e histórica en general, la digitalización se ha vuelto absolutamente necesaria, de modo que si no estás conectado al mundo virtual, no existes. Al mismo tiempo, los días que parecen ser igualmente de rápidos nos han llevado a vivir en modo “hacedor”, lo que ha dejado de lado los sentidos y la sensibilidad para con el otro; o en este caso, la otra. El cuerpo se ha vuelto un campo de batalla donde sensaciones incómodas tratan de ser ahogadas a través de sensaciones placenteras. Esto hace que no le demos su lugar a lo incómodo y doloroso y no notemos ni cuestionemos cómo nos sentimos respecto a cómo nos relacionamos, cómo tratamos y cómo nos tratan. De manera, que el sensotecnovivio, intenta traer a flote sensaciones incómodas que nos permitan volver al cuerpo a través de la atención, la conciencia.

¿Qué está pasando con nuestros cuerpos? ¿Qué les están haciendo a los cuerpos “femeninos” o “feminizados”? ¿Cómo explorar lo sensorial desde la virtualidad? A partir de estas preguntas, es que llego a la exacerbación de la violencia visible hacia las mujeres en el contexto de pandemia, sostenida sistemáticamente por violencias invisibles, sumado a la vida en piloto automático que actualmente vivimos por la obligada virtualización, ha desembocado en que perdamos la sensibilidad. Por eso, siento la necesidad de explorar lo sensorial desde la virtualidad. ¿Qué está pasando con nuestros cuerpos? ¿Qué les están haciendo a los cuerpos “femeninos” o “feminizados”? ¿Cómo explorar lo sensorial desde la virtualidad?

Estado de la cuestión

Por otro lado, en cuanto a los antecedentes de esta investigación, no he encontrado investigaciones específicamente de mis ejes en relación a la obra trabajada (Medea Redux de Neil Labute). Por consiguiente, busqué documentación por separado: de la obra y de mis dos ejes (de contenido, violencias invisibles hacia las mujeres; y de estructura, poesis sensotecnovivial). Para ello, he buscado desde investigaciones en mi territorio (Lima), hasta investigaciones en el resto del mundo relacionadas al arte dramático o a las artes en general (siempre de manera inductiva).

Ahora bien, comenzaré por tesis y artículos relacionados a la violencia simbólica hacia las mujeres o a la violencia de género en general, focalizándome única y principalmente en investigaciones artísticas.

Así, en primer lugar, mencionaré el artículo titulado: “Casa de muñecas: Problematización de los estereotipos de género y reinscripciones de lo femenino”. Este artículo fue escrito por Sabina Florio y Cynthia Blaconá y fue objeto de debate en el Congreso de Artes Visuales “Territorios en construcción” en la Escuela Provincial de Artes Visuales, realizado en Argentina en el año 2013. Acopio este documento porque el análisis surge de la obra Casa de muñecas de Henrik Ibsen y en él se emplean instrumentos cualitativos y críticos del feminismo (perspectiva de género). Su objetivo es evidenciar el rol de “muñeca” que cumplen las mujeres, que incluso, aunque desempeñen labores relacionadas a lo público, siempre se las relaciona con lo doméstico, la abnegación y el sometimiento. Dicen, Florio y Blaconá (2013):

Mientras se siga percibiendo un imaginario simbólico que asocia lo doméstico indefectiblemente a lo femenino, no hay garantías de plena inclusión, ya que el encuentro de los sujetos se enlaza entre lo público (político, económico, etc.) y lo privado (la política de los afectos) (p.30).

Aquí, se abordan trabajos de artistas visuales como Frida Kalho, Carolina Montano, Claudia Coca, entre otras. Además, se legitima a través del discurso de sus obras, la resistencia a la normalización de estereotipos de género y la necesidad de buscar nuevas prácticas de subjetivación que nos permitan “reimaginar nuestros cuerpos, nuestras relaciones con los semejantes y los modos de estar en el mundo”. (Florio y Blaconá, 2013, p.8). En este documento me ayuda a notar que se necesitan metáforas distintas y nuevas para resistirnos a la normalización de estereotipos de género. Asimismo, se alienta a crear a partir de las ficciones, nuevas formas de percibir y vivir la realidad femenina. (Florio y Blaconá, 2013). De este artículo, tomo cómo es que ciertas imposiciones son realmente violencias invisibles pero que aun así, pueden volverse un deseo por parte de las violentadas: tener una pareja que

las sobreproteja (paternalismo), matrimonio, maternidad e incluso el hecho de querer modificar al gusto del imaginario colectivo de los hombres heterosexuales. En segundo lugar, hago mención de una tesis titulada: *Cautivas del silencio: Representaciones en el arte contra la violencia simbólica y estructural en el hogar*. Mercé Galán Huertas realizó esta tesis para la obtención del grado de Doctora en Artes Visuales e Intermedia en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2015. Esta investigación cualitativa y cuantitativa³ parte del estudio de la violencia de género en el arte. Específicamente, toma como eje la violencia de género contra la mujer dentro del hogar: “cautiva y silenciada, en el seno estructural de la idea cultural de familia y de hogar (...). Además, se contemplará la invisibilidad de la mujer en la esfera del arte o su baja participación”. (Galán, 2015, p. 423). Me interesa registrar esta tesis porque recoge diversas piezas artísticas de numerosas artistas que retratan la idea de cómo el hogar es, en realidad, un lugar siniestro cuando se trata de violencia porque al estar en un espacio íntimo tiene más libertad para manifestarse a escondidas del ojo público.

Con esta tesis me doy cuenta de las posibilidades de exploración a nivel de imagen pueden existir desde la virtualidad, ya que es un espacio cuadrado que encierra una imagen, un cuerpo, una mujer que está encerrada por una superficie invisible llamada pantalla.

En tercer lugar, tomaré una tesis titulada: *El discurso de género en tres textos dramáticos de Catalina D'Erzell*. La autora es Zulema Verence Castillo Baltazar, y realizó esta investigación para la obtención del grado de maestra en artes escénicas en la Universidad Veracruzana, México, en el año 2015. Esta investigación se ha realizado desde el discurso de los estudios de género y en paralelo a la metodología del discurso histórico. Es así que se analiza la escritura dramática de Catalina D'Erzell, dramaturga, periodista y literata mexicana de principios del siglo XX. Se menciona que en esta época, la sociedad mexicana enfrentó conflictos y transformaciones con la Revolución Mexicana, tanto a nivel ideológico como a nivel socio-cultural. Se estudia extensamente el trabajo de esta dramaturga y cómo se atrevió a visibilizar en su obra temas sociales controvertidos, volviendo su arte “subversivo” ante el machismo circundante de su tiempo. En este documento, se concluye que las protagonistas que presenta Catalina D'Erzell en sus tres textos dramáticos estudiados, tienen una postura en contra del discurso androcéntrico, teniendo como principal objetivo la libertad de

conclusiones sobre la magnitud de la violencia de género en la sociedad, alejándose de percepciones subjetivas, engañosas o equivocadas. De igual modo, aporta información

³ Parte de estadísticas generales de estudios de informes sobre violencia, para llegar a conclusiones sobre la magnitud de la violencia de género en la sociedad, alejándose de percepciones subjetivas, engañosas o equivocadas. De igual modo, aporta información sobre la presencia de mujeres en el arte, y su visibilización y exclusión en los grandes eventos artísticos.

sobre la presencia de mujeres en el arte, y su visibilización y exclusión en los grandes eventos artísticos.

“Decisión real y no por presión o tradición. Así pues, en esta tesis mencionada, la intención es analizar por medio del análisis crítico del discurso, el replanteamiento de los roles femeninos (...)”. (Castillo, 2015, p.15). De esta tesis, también se atañan estos temas, la separación de ideas específicas que se adelantaron a su época, se vuelven tan vigentes desde mi trabajo debido a que los roles de género impuestos como el hecho de casarse, ser una ama de casa abnegada, maquillarse o la presión por ser madre.

En cuarto lugar, encontré un artículo titulado: La violencia contra la mujer en el teatro de Federico García Lorca por María del Mar Gámez García de la Universidad Central del Estado en EE.UU en el año 2019. Donde se analiza la obra del dramaturgo español (ocho textos dramáticos) desde la perspectiva de género y antología de críticas literarias. Es decir, usa un método hermenéutico interpretativo para analizar la obra del dramaturgo desde la perspectiva de género. Se analizan los temas de cada obra y luego se las interrelaciona para enfocarlas en un discurso feminista que, según la autora, parte de Lorca. Es así, que al recoger evidencias de los antecedentes literarios de Lorca, de su contexto social y artístico, incluso de su vida personal, se concluye que utilizó queriendo o sin querer su arte como un modo de denunciar la violencia machista de su tiempo. Todo esto me permite considerar cómo desde una recopilación o antología de piezas artísticas puede generar un discurso transversal respecto estas violencias mencionadas.

En quinto lugar, mencionaré una tesis titulada: La visibilización de la desigualdad de género en la puesta en escena de *Las tres viudas* dirigida por Carlos Galiano. Josefa Mora Wiese realizó esta tesis para la obtención del grado de licenciada en artes escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú en el año 2019. Esta investigación tiene como eje la desigualdad entre hombres y mujeres, donde esta es previamente definida y rastreada desde la Lima del siglo XIX. Luego, es analizada mediante dos subcategorías: la dimensión doméstica y la dimensión social, que constituye los planos económicos y laborales. (Mora, 2019). Finalmente, luego del estudio cualitativo que se hace, concluye que la adaptación que ha realizado Carlos Galiano a la obra contribuye al tratamiento de la desigualdad de género desde las artes escénicas en el Perú. Por otro lado, en esta tesis no se menciona absolutamente nada sobre la sensorialidad en relación a la desigualdad de género y mucho menos se habla sobre cómo se podrían generar nuevos ejes formales para descubrirlas.

Ahora, mencionaré las tesis y artículos relacionados a la poiesis sensotecnovivial o a la sensorialidad que esto conlleva. Aclaro que no he encontrado información de poiesis

sensotecnovivial como tal y mucho menos información que la vincule a la violencia simbólica o de género. No obstante, sí obtuve información relacionada al tecnovivio y al cine.

Así, en primer lugar, doy registro una tesis titulada: *El actor en la realidad virtual*. Anabel Paoletta realizó esta tesis para la obtención del grado de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en el año 2019. Esta tesis explora los conocimientos sobre la influencia del desarrollo tecnológico y de su aplicación en experiencias, discursos y creaciones artísticas. Se estudia específicamente el tema: teatro e interacción tecnológica en su versión de teleperformance y teatro inmersivo. Este documento tiene como objetivo caracterizar el cuerpo poético en la escena teatral con intervención tecnológica y estudiar su mecánica. Para ello, realiza un marco descriptivo sobre la técnica actoral que se utiliza en la creación y composición de escenas con interacción tecnológica. Además, realiza un cruce de diferentes enfoques teóricos concernientes a la aproximación interdisciplinaria del objeto de estudio mencionado. Finalmente concluye que los montajes con intervención tecnológica son: tecnoescena y que el actor es considerado un cyborg.

Me interesa esta tesis ya que la se usa la tecnología y sus excesos como causa y efecto de la insensibilización humana, a su vez esta causa es usada como solución y me parece interesante cómo se recoge un problema y se crea algo nuevo con el problema mismo. El abordaje del tema de la tecnología y sus características en escena me van a servir de apoyo para la construcción de una poiesis que se resuelva como la perturbación sensorial.

En segundo lugar, menciono un artículo llamado: *Eisenstein y el cine sonoro: un trayecto creativo*. Fue escrito por Isaac León Frías y se publicó en la Revista Lienzo de la Universidad de Lima en el año 2017. Como las circunstancias me han obligado a virtualizar mi investigación, me veo en la necesidad de tomar referentes cinematográficos que me ayuden a explorar la sonoridad como base de la “teatralidad” de mi trabajo y las sensaciones que esto evoca a través de la estética del cine. Lo que más rescato de este artículo es la frase de Eisenstein que hace referencia a escuchar la imagen como un sonido y a ver el sonido como si fuera un color. Se hace un paneo de su obra y cómo es que se da el paso del cine mudo al cine sonoro y la transformación a este arte visual. Este artículo me parece interesante en función de que se explica cómo el sonido pasa a formar parte de la narrativa de una historia de cine y el peso deja de recaer exclusivamente en lo visual. De manera que ahora se puede percibir una historia con otro sentido más. Esto enriquece la recepción y entendimiento de la historia. Por otro lado, la idea del cine mudo, los subtítulos y lo que puede llegar a significar dentro de mi propuesta es algo que me intriga.

En tercer lugar, mencionaré una tesis titulada: *Teatro ciego: una reflexión estética de*

los sentidos. Alejandra Gutiérrez. Esta investigación fue realizada para la Universidad de Venezuela en el año 2017. Aquí, se expone la historia del sentido de la vista y cómo y por qué este sentido ha sido jerarquizado por encima de los demás sentidos. Además, hace una valoración de los sentidos en Occidente en el campo del teatro, para luego, revisar algunas propuestas que rompen con las prácticas teatrales visuales. Finalmente, se evidencia cómo ciertas ideas y valores transforman el teatro, si nos centramos en lo que no podemos ver. (Gutiérrez, 2017). En esta tesis, al igual que en la mía, se habla acerca de restarle protagonismo a lo visual. Por eso, gracias a esta tesis me inclino a trasladar el silencio visual a la virtualidad para generar un diálogo con las imágenes dispuestas en esta poiesis sensotecnovivial.

En cuarto lugar, menciono un artículo titulado: La metáfora potencia lo real. Cuya autora es la Licenciada Andrea Juliá. Este artículo fue publicado en la revista El Peldaño en el marco del Seminario Teorías de la Comunicación Artística organizada por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en el año 2016. Este texto surge a partir del desmontaje de una obra llamada: Secretos (no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra). Este artículo, tiene como objetivo analizar teóricamente su creación tecnovivial luego de haberla creado, apoyándose en la filosofía teatral. Es decir, hace un desmontaje escrito. Por ello, en este documento se mencionan tres términos clave: aura, convivio y tecnovivio. Términos que son tomados de la filosofía de Dubatti. Finalmente, concluye que la fusión entre convivio y tecnovivio puede generar formas innovadoras e incluso potenciadoras de sentido de la palabra o las acciones. “(...) La filmación completó, ensambló las formas, le dio sentido a lo que sugería la palabra y la danza”. (Juliá, 2016, p.29).

Esta tesis, me ayudará a indagar, desde mi propuesta, en la capacidad del tecnovivio y a su vez a recordar que el teatro va más allá de una grabación o un recinto donde se presenta una poiesis, el teatro es una experiencia física, es decir, no ocurre dentro de una pantalla. En este sentido mi propuesta está en el límite de lo audiovisual porque no tiene carácter presencial, por ende, no es teatro propiamente dicho debido a que acontece en un medio tecnológico. Véase el tercer capítulo para mayor detalle.

Finalmente, daré cuenta de espectáculos relacionados al sensotecnovivio y a la violencia simbólica. Como no he encontrado espectáculos que reúnan ambos conceptos en uno, los registraré de forma separada.

Comenzaré por montajes que han tocado temas relacionados a la poiesis sensotecnovivial, o por defecto, mencionaré espectáculos relacionados a lo sensorial

(convivial, tecnovivial o ambos). Registraré algunos en Lima, Perú e iré expandiéndome en presentaciones fuera del país. Pues bien, en cuanto al sensotecnovivio, no existe este término y praxis como tal en los espectáculos limeños.

Sin embargo, el año 2019 asistí a un montaje sensorial titulado: Antes del viaje: experiencias sonoras, presentada por CUER2 Teatro presentado en la Casa de la Literatura Peruana. Esta obra tenía una palabra clave: la sonosfera, porque según el grupo, creaba distintas atmósferas a través del protagonismo del sonido. Era lúdica y planteaba un recorrido, donde el público debía trasladarse a diferentes habitaciones para continuar con la experiencia. Toda la obra partía de la palabra “viaje”, lo que ocurre antes de viajar, al llegar a algún lugar, incluso, crearon metáforas relacionadas a este verbo, volviéndolo un término vinculado al mundo interno del espectador. Se ayudaron de susurros, sonidos de llaves, maletas, gritos, sonidos de sala de espera de aeropuertos, grabaciones de voz, sonidos de telefonía, parlantes pequeños y grandes, monólogos, poemas, luces, sombras, y distintas imágenes, etc. Todos los sonidos trabajados, estaban tomados de la noción: música concreta⁴, según la charla que se dio al finalizar. El silencio era otro rasgo notorio al inicio, había una actitud casi religiosa por parte de los espectadores cuando los actores y actrices callaban. Noté que no se permitían reír o hablar, hasta que casi al final, se empezó a romper la atmósfera “sagrada” y las personas comenzaron a hablar y comentar entre ellas mientras esperaban cansadamente, entrar a la siguiente habitación.

Esta obra me ayuda a corroborar la idea de cómo lo visual puede llegar a distraer durante una experiencia sensorial, dado que en varios momentos, existía la necesidad de cerrar los ojos. Finalmente, lo que recojo de este montaje es la exaltación del sonido como factor importante para la creación de la multiespacialidad y multitemporalidad (elementos que se distinguen particularmente en la construcción escénica que realizo por su carácter no visual).

Ahora bien, existe una compañía de teatro que explora la sensorialidad mediante la actuación en total oscuridad. Este tipo de teatro es conocido como Teatro Ciego y su fin principal es despertar y activar la imaginación a través de la exclusión de la vista. Esta compañía ha realizado abundantes montajes en su lugar de origen (Buenos Aires, Argentina).

⁴ Término acuñado por el francés Pierre Schaeffer en 1948. Consiste en grabar una cinta magnetofónica, sintetizador o en computadora, “sonidos musicales, no musicales y ruidos concretos, tales como golpes, gritos, ruido de motores, canto de pájaros entre otros; a los que se le llama objetos sonoros. Estas grabaciones son seleccionadas, manipuladas electrónicamente con filtros, reverberación, delay o eco, entre otras técnicas, y finalmente combinadas, pegando trozos de cinta magnetofónica o pegando archivos de audio, formando una especie de montaje sonoro-musical”. (Musiki, 2019).

Este grupo llamado Compañía de Teatro Ciego, se vio profundamente afectado por la cuarentena obligatoria a causa de la pandemia. Por eso, durante el año 2020 realizaron adaptaciones de su trabajo para que el público pueda disfrutar desde casa.

A partir de la pandemia, por ejemplo, crearon algo que hasta el día de hoy continúan haciéndolo: Box Gourmet, una experiencia única en tu hogar, la cual consiste en enviarle una caja con comida y bebidas a quien previamente pague por el paquete. Además, se les comparte un audio por whatsapp, al cual podrán acceder por un limitado lapso de tiempo. Este audio, deberá ser reproducido con la ayuda de audífonos para aislarse por completo de los sonidos exteriores y disfrutar mejor de la experiencia. Todo esto, a través del uso de una venda de ojos, la cual propiciará la activación sensorial que produce comer con los ojos vendados, mientras se reciben estímulos sonoros.

Estas puestas en escena, me dan ideas de cómo desde la virtualidad se puede buscar la exclusión de la vista sin la necesidad, evidentemente, de tocar al espectador. Por el contrario, busco que al ver la pantalla negra y al oír paisajes sonoros, active su imaginación tal cual lo haría si estuviese realmente vendado o vendada.

Y es que la pandemia ha generado crisis, pero también nuevas formas explorar la teatralidad. Es así, que el año 2020, visualicé una obra artística llamada: Sistema Sonoro, del grupo teatral Matucana 100 (Chile), estrenada este cinco de junio de 2020. Aquí, ocho actores comparten escenario (virtual) en esta obra que grabaron con sus celulares desde sus casas durante la pasada cuarentena. En principio este proyecto no estaba pensado para ser virtual pero dadas las circunstancias, decidieron explorarlo transdisciplinariamente. Se observa un trabajo visual muy complejo y un diseño del paisaje sonoro y musical donde la voz es la protagonista. Para esto, se ayudan de frases sueltas, susurros y voces corales. Me ha llamado la atención la presencia de ópera en la pieza, y el uso de la voz para crear casi un bosque de voces lejanas y cercanas, que envuelven y desfilan alrededor generando una atmósfera onírica, surrealista. Pese a que el uso del sonido ha estado muy presente en esta propuesta, encuentro que lo que la distingue de mi propuesta es que esta es enteramente visual, toda la información se apoya en lo que se ve más que en lo que se escucha. A diferencia de la poiesis sensotecnovivial que trato de construir, donde el silencio visual y el paisaje sonoro son fundamentales para la creación y la puesta y complementa con lo visual.

Respecto a esto, hay un proyecto de Yuri Suzuki llamado: El sonido de la Tierra: El capítulo de la pandemia, relacionado a la adaptación de arte del tipo convivial a formas no conviviales. Esto, ya que en vista del cierre de los museos por la pandemia, se buscó generar espacios culturales virtuales. Incluyo aquí este proyecto porque intenta explorar lo sensorial

a través de la exposición de sonidos que cualquier persona del mundo pudo grabar y registrar desde sus casas durante la cuarentena. Esta es una obra en un constante proceso de construcción, donde quienes ingresen a la página pueden formar parte de su realización. Aquí, ya se han acopiado sonidos como: voces habladas (en distintos idiomas), cantadas, melodías de distintas partes del mundo, onomatopeyas, el sonido del tráfico, el sonido del wáter, incluso sonidos tan humanos como flatulencias. Es un proyecto sonoro que busca responder: ¿A qué suena la pandemia?

Este proyecto me ha parecido especialmente similar a lo que propongo. Sin embargo, la gran diferencia está en que yo busco generar una experiencia sensorial que descubra violencias socialmente aceptadas. En cambio, este proyecto busca unir a las personas a través del sonido, en tiempos de pandemia.

Finalmente, en cuanto a obras teatrales limeñas que hablen acerca de la violencia de género o violencia simbólica en específico, hay muchísimas; sin embargo, ninguna está dentro del eje formal que pretendo estudiar. Anotaré rápidamente, algunas aproximaciones que fusionen lo ciego, o por defecto, lo sensorial, con la violencia hacia las mujeres.

La primera es una obra titulada: La muchacha de los libros usados, obra presentada varias veces, pero tomaré la que se montó en 2018 en el Teatro Ricardo Blume. Esta obra trata de una muchacha de catorce años que es vendida por su padre a un coronel del ejército. Al crecer, observa que el mundo no es como es su casa y se da cuenta que debe liberarse. Esta obra se desarrolla con múltiples imágenes, metáforas y una rica construcción sonora por parte de las cantantes y actrices de la obra, lo cual, tiene mucho en común con las sonosferas mencionadas en el primer montaje.

La segunda obra titula: El espejo, escrita por Gina Pkfluker, dirigida por Ximena Aguilar y protagonizada por Sylvia Majo y Alana Lamadrid, obra que fue presentada en Microteatro (2019). Esta obra, trata de dos mujeres que comparten celda en una cárcel. Estando allí, una de ellas, se da cuenta que en realidad fue el sistema que la rodea la que la acorraló a asesinar a su violento esposo. Tuve la oportunidad de ver esta obra, y puedo dar cuenta que fue una experiencia sensorial para mí, ya que, pude sentir el aliento de las actrices, el viento que dejaban al pasar, sus voces vibrando en mi cara y las ondas de otros sonidos rebotando en el íntimo espacio. He mencionado esta obra, por la cercanía y la poca cantidad de asistentes, aspectos que considero clave para poder abarcar sensorialmente a todas las personas que experimenten mi propuesta.

En tercer lugar, y en relación al tema de las violencias invisibles presencié la obra titula “Jauría” creada por Jordi Casanova (España). Esta obra ha sido coproducida por La Flecha y

Neópolis y presentada en el Teatro Julieta de Lima en noviembre de 2022. Considero esta obra relevante porque a nivel de discurso trata sobre el caso de La Manada. Cinco jóvenes han violado a una muchacha y ahora la culpan a ella por no haber puesto en evidencia su resistencia. Este tema es totalmente interesante porque hay una frase muy importante tanto en el testimonio real de la víctima como en la historia: “Su poder es mi condena”. Frase que hace alusión a que la víctima se sintió tan sin salida que no pudo ni poner resistencia y ahora se la juzga por eso. A nivel de montaje, no observé intentos por exaltar el sentido del oído ni por generar ausencia visual. Todos los estímulos venían de la palabra y de imágenes que recreaban espacios: la fiesta, la calle y el juicio. Las luces también ayudaban al cambio de espacialidad mas no a despertar o exaltar ningún sentido de manera intencionada.

En cuarto lugar y para terminar, mencionaré un montaje realizado fuera del Perú, es una obra titulada: La fiesta de Spiro Scimone. Obra que se estrenó en Madrid, España, el 30 de marzo de 2016. Tomo esta obra porque en primer lugar, según nos lo explica Mato (2016), se busca retratar la violencia simbólica en la cotidianidad y para esto se basan en la teoría de Pierre Bourdieu. Por la descripción de la escenografía, se vislumbra un intento por activar la sensibilidad del público a través de estímulos sensoriales de proximidad. Dado que la acción ocurre en apenas dos metros cuadrados y muy cerca del público. Donde se puede ver muy de cerca a la protagonista, quien pasa sus días con la única e intermitente compañía de su marido y su hijo (ambos personajes son realizados por un mismo actor, quien se desdobra generando una sensación de estupor). La historia ocurre en una cocina, “coronada por voluminosas bombillas, cuya luz marca los tiempos, y flanqueada por dos objetos tan cotidianos como un calendario y una foto familiar, es el territorio donde sucede toda la acción”. (Mato, 2016, párr. 2). Además se apoyan en el sonido y significado de la palabra, en la intensidad al decirla y los sonidos de actitudes hostiles: un golpe sobre la mesa para hacer que ella se calle, por ejemplo. Todo esto, construido a base de repeticiones, poniendo muy cerca la violencia cotidiana que solo se manifiesta en su crudeza más explícita.

He observado muchos intentos por retratar la violencia de género en distintos espectáculos visuales (antes y después de la cuarentena). No obstante, en este trabajo se intentará unir las nociones separadas (violencia simbólica hacia las mujeres y sensotecnovivio (con énfasis en lo auditivo y visual), para descubrir qué se puede obtener de esta forma de concebir el teatro durante la pandemia.

De este modo, el presente trabajo se ha dividido en cinco capítulos. En el primer capítulo: Planteamiento del problema, se analizará brevemente el texto dramático elegido y se articulará las violencias simbólicas o invisibles hacia las mujeres con la poiesis sensotecnovivial. Además, se

formulará la pregunta, se describirá la hipótesis, el objetivo general y objetivos específicos; la justificación y los alcances y limitaciones de esta investigación. En el segundo capítulo: Hilo y anzuelo, hablaré sobre las violencias simbólicas o invisibles⁵. Estas hacen referencia a violencias que no son realmente evidentes, que incluso podrían ser tomadas como un acto de bondad. Sin embargo, estas van pescando a la víctima con un hilo invisible llamado: poder simbólico, según Bourdieu (2000). Algunos ejemplos pueden ser: el trato paternalista, sexualización del cuerpo femenino, mansplaining, etc., violencias que son la base de violencias visibles. Luego, haré una breve reseña histórica en relación a violencias visibles y expondré sobre cómo esta aparece concretamente en mi propuesta escénica. En el tercer capítulo: La poiesis sensotecnovivial, plasmaré en primera instancia lo que es poiesis desde la perspectiva de Dubatti, quien a su vez, entiende la poiesis aristotélica como el acto de crear, el proceso creativo y la creación en sí misma. Luego, explicaré sobre el tecnovivio y la importancia de este, en el discurso de este trabajo por sus características y cómo es que llego a la poiesis sensotecnovivial para insertarla como un nuevo tema de investigación. Además, hablaré sobre las partes de la poiesis sensotecnovivial y sobre cómo me sirve como herramienta visibilizadora o perturbadora de sentidos en mi trabajo práctico. En el cuarto capítulo: De la letra a la acción, expondré el proceso de adaptación que sufrió el texto original *Medea Redux* de Neil Labute hasta convertirse en esta versión libre llamada: “Hilo y anzuelo”.

Finalmente, en el quinto capítulo: Sobre el proceso creativo, describiré la praxis de mi proceso creativo desde su estado más primigenio hasta el final. Este capítulo desmontará paso a paso la construcción de una poiesis sensotecnovivial, creada puramente con medios tecnológicos audiovisuales. Todo esto con miras a la exaltación de los dos únicos sentidos disponibles (audiovisual).

Capítulo I

Planteamiento del problema

A continuación, daré información sobre el proceso que recorrí a nivel investigativo para generar el planteamiento del problema. Para ello, generaré una pregunta principal que me llevará a identificar el objetivo de esta investigación. Al mismo tiempo, la hipótesis y los objetivos específicos. Finalmente, expondré la justificación de este trabajo. Antes de iniciar quiero aclarar

⁵ Me basaré principalmente en *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu (2000).

que violencia invisible es equivalente a violencia simbólica. (Bourdieu, 2000).

Medea Redux es una obra teatral escrita en 2002 por el dramaturgo estadounidense Neil LaBute. Esta obra forma parte de una trilogía llamada: Bash: Latter-Day Plays – que contiene Iphigenia in Orem, A gaggle of saints y Medea Redux– una obra que resume la vida de una mujer que acaba de ser arrestada por asesinato y que mediante una escena monologada, nos cuenta la historia de “amor” entre un adulto y una adolescente. Lo que hace este personaje es nada más y nada menos que esperar a que su hijo creciera lo suficiente para asesinarlo y vengarse del hombre que la embarazó y la abandonó cuando ella tenía tan solo catorce años.

Entonces, pese a lo duro y cruel que resultaría su relato, terminamos intuyendo que en realidad su crimen ha sido consecuencia natural de todo lo que su profesor hizo con ella: robarle la inocencia, además de atentar contra su integridad física y psicológica, aunado a que este sujeto incurrió en un delito, corrupción de menores. No obstante, sorprendentemente ella menciona: “Supongo que no obstante lo que diga, el juicio siempre será el mismo. Se pensará que él era un abusador. Pero yo creo que en realidad todo era mucho más sencillo. Nos gustábamos mutuamente”. (Labute, 2002, p. 9). Sin embargo, Bourdieu diría que lo que ocurre aquí es que existe un pseudo-consentimiento debido a que en realidad este consentimiento se basa en la coacción y la seducción. Es decir, es una inducción, no es un consentimiento surgido naturalmente. Esto se llamaría invasión de la conciencia, la cual Bourdieu (2000) califica en su libro La dominación masculina como una enajenación, un efecto de la violencia simbólica:

Se refiere, por tanto, a la «conciencia dominada, fragmentada y contradictoria del oprimido» o a «la invasión de la conciencia de las mujeres por el poder físico, jurídico y mental de los hombres»); a falta de comprobar los duraderos efectos que el orden masculino ejerce sobre los cuerpos, Favret-Saada no puede comprender adecuadamente la sumisión encantada que constituye el efecto típico de la violencia simbólica. (p. 32).

En suma a lo citado, deduzco que su necesidad por recrear el vínculo padre-hija con su profesor fue el perfecto caldo de cultivo para que sufriera violencia simbólica. Justamente porque no tiene un vínculo cercano con su padre, que es con quien vive. Este representa una figura ausente, a diferencia del soporte y la atención que le brindaba su profesor. Tal como lo menciona en varias partes del texto:

Me gustaba pasar tiempo con él. Es decir, yo solo tenía trece años y era bueno tener a un adulto que no estuviera molestando con que recogiera mis calcetines, por ejemplo. Era eso/ Realmente yo tenía hambre por aprender. Tenía intereses que iban más allá de los deportes y los bailes. Y que un maestro notara esos intereses era realmente significativo. Él los notó. Así que empezamos a estar juntos. En el mundo de la secundaria

era un gesto realmente importante. Un mundo en el que a ningún adulto parecía importarle nada una chica como yo. (Labute, 2002, p. 9).

Aquí comienza a sembrarse un vínculo paternalista que el profesor usa como anzuelo para lograr seducirla.

Además, es el momento donde el poder simbólico que posee este profesor por su cargo, por edad y por su sexo, se manifiesta. Este poder ha sido clave porque le ha permitido ejercer violencia simbólica o invisible contra la niña inicialmente, para luego ejercer violencia visible sobre ella. Bourdieu (2000) describe lo siguiente respecto al poder simbólico:

Los actos de conocimiento y de reconocimiento prácticos de la frontera mágica entre los dominadores y los dominados que la magia del poder simbólico desencadena, y gracias a las cuales los dominados contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos, adoptan a menudo la forma de emociones corporales -vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad (...). (p. 55).

Al leer la cita, se corrobora que el personaje de Labute, efectivamente, se somete por miedo, inexperiencia, necesidad afectiva y timidez. No lo hace de forma consciente, simplemente es un fenómeno que acontece en ella sin cálculo ni meditación. Mientras investigaba sobre todo esto, descubrí a Rita Segato, una antropóloga feminista que tiene una extensa trayectoria en investigación de nociones como el sistema patriarcal, machismo, micromachismo (entre hombres y hacia las mujeres o seres feminizados), feminicidio, etc.

De todo esto y en relación a nociones como poder simbólico, alienación e invasión de la conciencia es que me llama la atención la violencia invisible o simbólica. Me interesa justamente por su carácter central y potenciador de violencias visibles y verificables como insultos, maltrato físico o feminicidios.

Sobre esto, Valer y Zapata (2018) añaden que esta violencia visible (acoso sexual callejero, feminicidios, maltrato físico, etc.) es solo la punta del iceberg. Ellas explican que las bases que perpetúan estos actos están en las violencias invisibles o simbólicas (micromachismos, humor sexista, publicidad sexista, etc), que por su carácter tradicional, no se cuestionan o no se toman como dañinas ni siquiera por la misma víctima. Segato (como se citó en Valer y Zapata, 2018).

Por su parte, Bourdieu (2000) afirma que todos estos conceptos son producto de la dominación masculina sobre las mujeres por su condición de ser femenino y lo que

ello implica. Es así que existe una apropiación de los cuerpos femeninos en todo el sentido de la palabra pese a que no lo notemos.

Por eso, tanto el personaje que he construido como el personaje de Medea Redux, comparten el haber sufrido esta invasión de su conciencia, hasta el punto de dirigirse por la vida en piloto automático dado que ninguna de las dos es consciente o nota el daño que estas violencias generan en su desarrollo. Incluso llegan a comportarse como si fuese su culpa. Solamente hace falta leer una de las líneas iniciales de Medea Redux para notarlo: “Hacemos mal las cosas todo el tiempo. Nos equivocamos tantas veces que llega el punto en que dejamos de preocuparnos. Nos conformamos con la situación a la que nos ha llevado nuestra propia inercia”. (Labute, 2002, p.3).

Y es que han vivido toda su vida sin conocer realmente el ente más importante aquí: sus propios cuerpo y cómo estas situaciones las hacían sentir. Debido a que ambas han vivido y han desplegado sus necesidades, habilidades, deseos y placeres en función a una figura masculina y esto, según ambas historias, ha despertado en ellas la necesidad de venganza. Rapport d'Uriel (como se citó en De Beauvoir, 1949) menciona:

El cuerpo del hombre tiene sentido por sí mismo, abstracción hecha del de la mujer, mientras este último parece desprovisto de todo sentido si no se evoca al macho. El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre (p.3).

En otras palabras, pese a que mi trabajo será tecnovivial esta vez, intentaré construir una poésis sensorial a través del tecnovivio. Es decir, añadiré el prefijo: senso- a la palabra tecnovivio. (Dubatti, 2015). He seleccionado el tecnovivio como subterfugio a causa de imposibilidades del mismo contexto cuando esta propuesta se gestó. En ese entonces, una propuesta convivial de esta categoría era imposible por motivos sanitarios. Por eso, investigué con lo que tenía, el tecnovivio. De hecho, aunque parezca limitante, me ha generado diversas posibilidades que aunque no creo que sean mejores que una experiencia convivial, sí ha sido interesante ver cómo se puede adaptar a un medio virtual. Desde el momento en el que mi proceso creativo parte de una pantalla para una pantalla, encontré la posibilidad de ver muchas veces mis exploraciones actorales, de manera que he encontrado en el tecnovivio la oportunidad de inmortalizar momentos, de quitar o poner elementos, imágenes, sonidos y combinarlos todos a la vez, sin mayor dificultad. Al parecer lo limitante que pudo resultar la virtualidad para la exploración sensorial generó otras exigencias como exaltar o perturbar los dos únicos sentidos disponibles en este medio. Además, el hecho de trabajar con paisajes sonoros holofónicos ha enriquecido la experiencia de escuchar a través de un medio digital y generó una especie de cercanía y conciencia plena de lo que se oye. Pero, ¿será posible implementar lo sensorial a la poésis tecnovivial? ¿Será posible des-enmascarar, evidenciar

y desnaturalizar las violencias de género socialmente aceptadas hacia las mujeres? ¿Será posible explorar la exclusión de lo visual en un medio enteramente visual como una pantalla?

1. 1. Formulación de la pregunta

¿De qué manera la poésis sensotecnovivial evidencia las violencias invisibles hacia el personaje Mujer X a partir de la versión libre de Medea Redux de Neil Labute?

1.2. Objetivo general

Componer una poésis sensotecnovivial donde a través de la exploración de lo sonoro y lo visual se visibilice las violencias invisibles en el personaje Mujer X de la versión libre de Medea Redux de Neil Labute.

1.2.1. Objetivos específicos.

- a. Identificar las violencias visibles e invisibles, así como sus características, que sufre esta mujer para recogerlas y tener material sensible para iniciar la exploración desde lo sensotecnovivial.
- b. Realizar una exploración sonora, a través de la construcción de paisajes sonoros desde voces, onomatopeyas y sonidos binaurales en pantalla negra, para buscar evidenciar las violencias invisibles más allá de la vista.
- c. Construir imágenes que intenten perturbar el sentido de la vista por su contenido, a través de metáforas construidas desde acciones, y por la forma, desde la distorsión de imágenes, colorización, ritmo, luz, etc., para visibilizar las violencias invisibles.

Esta falta de sentido individual del propio cuerpo, conlleva a una falta de conocimiento, consciencia o conexión con el mismo. El no sentir ni tener consciencia de su propio cuerpo y cómo impacta el no sentir estas violencias, conlleva a vidas en piloto automático, la cual es una especie de muerte en vida porque los sentidos no están activados para los personajes estudiados. Tal como ocurre en la virtualidad, los cuerpos quedan totalmente excluidos y la pantalla con su luz, sonido y movimiento cobra protagonismo. Es por eso que con mi propuesta intentaré que el cuerpo y sus cualidades sensoriales sea lo protagónico por encima de la pantalla. Esto con el fin de evidenciar en el cuerpo de mi personaje y en la exaltación del sentido del oído y la vista estas violencias invisibles mencionadas.

Respecto a esto, concuerdo con Artaud (2001) respecto a lo que menciona en su libro El teatro y su doble:

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil. (p.27).

Los sentidos nos pueden servir de deleite pero también nos alertan de muchas cosas que no están bien. No obstante, nos hemos acostumbrado a no escuchar. De hecho, en específico, las mujeres nos hemos acostumbrado a aceptar lo aparentemente inofensivo, dado que consideramos violencia a solo lo que nos toca el cuerpo. Por eso, es que el cuerpo será necesario para reconectar con lo sensorial. La sobreestimulación de la vista nos ha cegado. Por eso, creo que es necesario escuchar con conciencia plena lo que los sentidos tienen que decirnos y descansar un poco del excesivo ruido visual.

Artaud menciona que estas experiencias se dan físicamente pero dado el contexto en el que mi propuesta se gestó (cuarentena por pandemia) y el tiempo en el que Artaud consideró esto, voy a dar un giro de tuerca y usaré “la exaltación de los sentidos” que nos plantea, pero, desde la virtualidad. Antes de la pandemia, existía por mi parte, la necesidad de perturbar los sentidos con mi propuesta escénica para reactivar el cuerpo de los espectadores, volverlos aún más activos. Sin embargo, la pandemia me ha obligado a transmedializar esto y preguntarme si es posible trabajar la sensorialidad desde la virtualidad.

Por ello, a partir de aquí me valdré del término tecnovivio (Dubatti, 2015), el cual explico en el capítulo III para describir esta poiesis.

1.3. Justificación

Esta investigación es valiosa porque propone recuperar de cierta manera, alguna de las cualidades sensoriales (mediante la imagen y la no imagen) que gozamos en acontecimientos teatrales conviviales. Como exploro lo sensorial y la poiesis tecnovivial, su valía también radica en que propongo un nuevo término: poiesis sensotecnovivial para futuras investigaciones conviviales o tecnoviviales, como esta. Esto, a modo de búsqueda de reflexión sobre nuevas nociones que surgieron por necesidad durante el contexto de pandemia. Otro punto valioso en esta investigación es respecto a los sonidos binaurales porque es a través del uso de la técnica binaural busco generar inmersión pese a la virtualidad.

Además, creo que es importante porque propongo una estética particular respecto a

otros trabajos donde el discurso radica en lo que se observa. En cambio aquí, el discurso está condicionado en lo que no se muestra, en lo que se escucha dentro de la pantalla negra, por la forma en la que presento los encuadres, color, etc.

Al mismo tiempo y a propósito del discurso, creo que este trabajo es valioso porque trata temas esenciales respecto a las problemáticas femeninas a partir de la prevención. Es decir, este trabajo tiene la intención de prevenir violencias hostiles hacia las mujeres mostrando las fases iniciales de la violencia de género hacia las mujeres: las violencias invisibles o simbólicas. Me parece importante tratar este tema hoy más que nunca, debido a que durante la cuarentena por la crisis sanitaria mundial, la violencia hacia las mujeres se incrementó de forma desesperante. En consecuencia a esto, es que tengo la necesidad de advertir a las mujeres del peligro de ignorar las pequeñas señales.

Por eso, encuentro que este trabajo aporta en el sentido que busca, a través de una poésis tecnovivial y sensorial, tratar temas que normalmente no se tratan porque justamente no son observables. Es más, estas violencias forman parte de nuestro esquema mental. Por ello, no aspiramos a cambiar la realidad dado que es la única realidad que conocemos. Ergo, creo que es fundamental empezar a reconocer aquellas violencias que incluso nos resultan halagadoras pero que nos dañan de forma sistemática y silenciosa.

Finalmente, considero valioso este trabajo porque a través de su estructura propone el discurso de re-apropiación del cuerpo a través del énfasis en la exclusión de la vista. Esta es una invitación a no solamente escuchar el video que presente, escuchar de verdad, a escuchar con todo el cuerpo, con atención plena para identificar qué sucede con nuestro cuerpo ante cada estímulo. Cuerpo que al parecer, ya no nos pertenece por la inmediatez y el piloto automático al que nos ha llevado el teletrabajo, el encierro y nuestra propia inercia como humanidad.

1.4. Hipótesis

Dado que identifico que mi personaje sufre de un adormecimiento para notar violencias invisibles como el poder simbólico que en este contexto altamente tecnológico en el que nos encontramos contribuye a la vida en piloto automático y a la insensibilización y naturalización de violencias invisibles hacia las mujeres como: trato paternalista, sexualización, fragilización, carga mental/ doméstica, intentaré, a través de una poésis sensotecnovivial, visibilizar las violencias invisibles hacia las mujeres y las graves consecuencias que esta acarrea. Esto lo haré a partir de la versión libre de Medea Redux de Neil Labute.

Capítulo II

Hilo y Anzuelo

Creo, en definitiva, que las claves de la violencia en el siglo XXI son las mismas de siempre: hay una asimetría de poder (real o imaginaria) entre el agresor y la víctima, sea el agresor una persona física o jurídica. Esa asimetría de poder genera una reacción emocional de miedo en la víctima que, en ocasiones, puede hacerla propicia para la victimización crónica. Es probable que la victimización crónica lleve aparejada la indefensión condicionada.

(Sanmartin, 2014, párr.45).

En el presente capítulo explicaré cómo y dónde intento visibilizar algunas de las características de la violencia simbólica hacia las mujeres en mi propuesta escénica. Para ello, creo que es menester explicar qué es la violencia simbólica hacia las mujeres, sus formas de presentación, los espacios donde esta se manifiesta y el soporte que significa para violencias visibles como la violación sexual, acoso callejero, feminicidios, etc. Además, encuentro necesario explicar que en mi propuesta escénica abordo esta violencia desde la perspectiva de género. Esto me permite sostener que lo que le sucede a mi personaje no es algo fortuito, sino que es algo que traspasa su individualidad y se vuelca sistemático. De este modo, se podrán entender de manera formal sus actos (en su etapa adulta) y las fatales consecuencias que estas violencias han ocasionado en ella. Para esto, me sostendré en la historia, la antropología, la sociología y filosofía.

2.1. La violencia: ¿Regla o tendencia?

La violencia, como término, deviene del latín *latus* (pasado del verbo *ferus*: transportar o llevar). Es decir, etimológicamente, significa “llevar la fuerza a algo o alguien”. (Blair, 2009, p. 20). Y es justamente lo que intentaré exponer a continuación, sobre cómo el personaje del profesor “llevó la fuerza” contra una niña hasta convertirla en su esposa.

De esto, es curioso cómo la violencia se confunde frecuente y fácilmente con agresividad. Así lo plantea el filósofo Sanmartín (2012):

La violencia, repito, no es meramente la agresividad. La violencia es el resultado de poner la agresividad bajo el control de la conciencia. Es el producto de dotar de

intencionalidad a la conducta agresiva. La agresividad es una reacción automática. La violencia es una acción (o una omisión) consciente. La agresividad puede causar un daño sin que haya intención de hacerlo así. La violencia causa siempre un daño. (p. 152).

Como bien dice Sanmartín, la violencia es una acción u omisión consciente. Una fuerza que se ejerce contra algo o alguien. Pero, ¿qué nos diferencia de otros animales que somos los únicos que la ejercemos?

Es real que aunque somos seres racionales, seguimos siendo animales. Animales que han aprendido a regular su agresividad como mecanismo de defensa para otorgársela y ajustarse a una entidad llamada “Estado” que los proteja y ejerza justicia para que ellos no tengan que ejercerla con sus propias manos. Pero, entonces, ¿por qué la violencia?

Si lo vemos desde una de las perspectivas de la óptica biológica, dice Kreimer (2019), la violencia está relacionada con los niveles de testosterona, y se recalca que se observa mayor nivel de violencia en animales machos con mayor nivel de testosterona. A excepción de las hienas, por ejemplo, donde son las hembras las que poseen mayor nivel de testosterona, ergo, son ellas las violentas y los machos los dóciles. Por otro lado, desde la perspectiva antropológica se dirá que es cultural y que la violencia y sus niveles dependerán de donde se esté ubicado geográficamente, en qué nivel socioeconómico se esté, el estado político, la salud individual y de la comunidad, etc.

Sin embargo, estas dos posturas, generan, a su vez, una polarización de ideas, la cual evidencia nuestro pensamiento binario, ya que ambas se vuelven extremas cada una de su lado como si biología y cultura estuviesen separadas. En primer lugar, existe la postura que toma la evidencia científica biológica como regla para determinar, encasillar o discriminar a todo ser humano que no se ajuste a los patrones biológicos predominantes y del otro extremo, está la postura que, por el contrario, descarta totalmente la evidencia científica como hechos y las vuelve una opinión o creencia para ajustarla a su realidad.

Entonces, notemos que sí, fácticamente somos animales pero animales que han aprendido a culturizarse y que estamos organizados bajo ciertos sistemas morales en pro del bien común. No obstante, dado que pensamos en bien/mal, alto/bajo, blanco/negro, no es ilógico que pensemos en biología/cultura. De este tipo de construcción de pensamiento es que vienen las radicalizaciones dice Morín, en su libro “El pensamiento complejo”. Y es que tanto biología y cultura se condicionan una a la otra, tratar de pensar qué ocurre primero es como tratar de pensar en qué viene primero: ¿el huevo o la gallina?

Una vez que tenemos la evidencia, debemos interpretar los datos, y el modo en el que el observador organiza sus pensamientos será fundamental para la interpretación de la data. Por eso,

es que algunos estudios, pese a ser científicos, pueden tener resultados sesgados y conclusiones que tiendan a reafirmar ciertas ideas o creencias. Aunque esto es poco frecuente, dado que cada estudio es revisado exhaustivamente antes de ser publicado, sí existe una pequeña posibilidad que algún estudio malintencionado se filtre.

Por ende, si describimos los hechos tal cual fuese una película podríamos decir que efectivamente el personaje del profesor ejerce fuerza consciente contra su alumna y al mismo tiempo el padre comete omisión contra su hija. Desde la fábula de mi historia y la de Labute (2002), este hombre ha ignorado las necesidades de su hija (omisión). Es decir, omite hacer ciertas cosas básicas: no la recoge del colegio a tiempo, no le presta atención, no pasa tiempo con ella, no sabe nada de su vida. Además, ejerce acciones violentas: le grita, le lanza cosas, incluso la golpea (acción). Como vemos, mi personaje ha sufrido violencia de modo visible, la cual, inicialmente, se sostiene en el modelo patriarcal que su padre ejerce. Es decir, diría Segato (2003), esta violencia deviene del modelo de masculinidad hegemónica que se exige del padre o patriarca. Este modelo es transmitido de generación en generación como un legado, además, las pantallas, dice, implican una fuerte valoración a la figura del hombre fuerte, aguerrido, violento y tosco.

2.2. La violencia hacia las mujeres: El patriarcado como base

Actualmente, vivimos en una sociedad hecha de hombres y para hombres. Digo esto porque la inserción de la mujer en los espacios públicos es algo relativamente nuevo. Muchas de las constituciones de los países han sido escritas por hombres, pensadas desde y para sus experiencias como sujetos masculinos. Solamente basta pensar en altos cargos de poder para notar que en su gran mayoría están conformados por hombres. Como también es sorprendente cómo es que hoy hay una mayor cantidad de mujeres estudiando carreras universitarias. Y sin embargo, son ellas las que menos ejercen. También, es sabido que hay una adjudicación de la mujer a los espacios íntimos, privados o domésticos.

Segato (2003) en su libro *Las Estructuras Elementales de la Violencia* indica que esto proviene del patriarcado. Sistema que se sostiene en un esquema de valores insertado en los sujetos mediante el adoctrinamiento y el miedo. Esto debido a que aquel o aquella que se salga del este sistema será castigado o castigada. Es decir, o te alienas al patriarcado o sufrirás exclusión, maltrato físico, maltrato psíquico o la muerte. Es importante aclarar, dice, que el patriarcado no es un problema que solamente afecta a las mujeres, sino también a toda la diversidad de género que no calce dentro de la dicotomía del pensamiento binario: *macho/ hembra*.

El patriarcado etimológicamente deviene de “pater”: padre y “archy”: concentración del poder. (Martínez, 2017). Entonces, patriarcado sería un sistema de mecanismos que operan en favor de la dominación masculina por sobre los seres más “débiles” o considerados “inferiores”. Marta Lamas (1986) en su artículo: “La antropología feminista y la categoría género” menciona que cuando se habla de la dominación masculina, el imaginario colectivo tiende a pensar que tiene sentido puesto que esto es algo “natural” y que estos mecanismos son inherentes a la humanidad desde tiempos inmemoriales. (Lamas, 1986). Sin embargo, esta postura ampliamente extendida por la visión androcentrista que se tiene al estudiar los fenómenos sociales es contradicha por Martínez (2017):

El creciente número de datos nuevos y la reinterpretación de muchos antiguos, está generando un conjunto de preguntas que amenazan con revolucionar por completo la existencia del patriarcado como una manifestación «natural» de la convivencia humana. ¿Ejercieron los hombres siempre el poder sobre las mujeres o hubo algún tiempo en que vivían en condiciones igualitarias? ¿Es la dominación masculina universal, un factor genético de la naturaleza humana? ¿Ha cambiado el poder de los hombres y de las mujeres a lo largo del curso de la historia de la humanidad? (párr. 14).

Estas preguntas son necesarias debido a que muchas personas se resisten al cambio en nombre de la naturaleza. Entonces, ¿cuándo apareció esta violencia? ¿Cómo es que poco a poco las mujeres se han subordinado? ¿Qué es violencia? ¿Puede existir violencia invisible?

2.3. Las bases de la violencia: Lo invisible sostiene lo visible

Desde la historia de Medea Redux de Neil Labute no vemos ningún tipo de violencia hostil o visible contra la niña y esto es justamente lo interesante porque sí se aplica fuerza contra ella. El profesor la acosa, la seduce, se introduce lentamente en su mente hasta que un día la embaraza. A su vez, los padres de la niña, en vez de apoyarla cuando queda embarazada a sus cortos catorce años, la echan de su casa y la privan de estudiar. Ella es víctima de esto, al mismo tiempo se siente culpable porque cree que todo lo hizo por voluntad propia. Sin embargo, su historia está manchada con violencia que nunca se pudo medir u observar.

Simultáneamente, en el caso de mi propuesta, Mujer X después de prácticamente huir de la casa de su padre, se casa con su profesor quien logró que ella se “enamorara” de él mediante el acoso sexual que perpetró hacia ella. Esto es curioso porque pese a haberse sentido aterrada cuando el profesor presionó su cuerpo contra ella en el acuario, tapa el trauma, no se lo cuenta a nadie, intuyo, con tal de seguir teniendo cerca al único adulto que nota y valora sus capacidades y existencia. El profesor aprovechó su posición de poder para acosarla y continuar seduciéndola incluso inmediatamente después del asalto. Entonces, aquí sí existe violencia visible pero

facilitada por un poder invisible o simbólico (Bourdieu, 2000).

Más tarde, cuando cumple dieciocho, pasar de gritos e insultos a mimos y engreimiento le parece el paraíso. Ella está totalmente feliz de estar casada. Ama estar en la casa de su profesor. No obstante, ha rotado de un patriarca a otro. Y si bien, el profesor, quien ahora es su marido, es muy amoroso y no la trata de manera hostil como su padre, prontamente aparecerán otro tipo de violencias producto de la asimetría de edad, género y patrimonio económico.

Desde mi propuesta escénica, el poder simbólico se observa cuando por el poder económico y generacional que tiene el marido y ex profesor de Mujer X, ella se mantiene enteramente como un ser útil para su marido. Los sonidos de los estrodomésticos, los utensilios de cocina, el babydoll para dormir y demás momentos donde de alguna manera acepta una posición menos privilegiada porque existe un rol de poder por parte del marido. Lo cual finalmente, traerá trágicas reacciones por parte de esta mujer.

Si retomamos la definición de violencia de Sanmartín (2012), se observa una diferenciación entre violencia y agresividad. Especifica que un ser vivo puede ejercer agresividad como mecanismo de supervivencia. Y por otra parte, existen otros que hacen uso de la violencia como modo de ejercer poder.

Entonces, al leer las conclusiones del libro *Las estructuras elementales de la violencia* de Rita Segato (2003), deduzco que algunas mujeres, cuando adquieren conductas agresivas, se debe a que han sufrido violencias sistemáticas a lo largo de toda su vida. Y si lo vemos en macro, han sufrido violencia sistemática a lo largo de gran parte de la historia de la humanidad. (Lerner, 1990).

Es clara entonces, la diferencia entre defensa y ejercicio de poder. Esto no justifica, pero dota de sentido algunas de las conductas agresivas que adquieren las mujeres cuando se dan cuenta que son sujetas alienadas al patriarcado. Esto tiene que ver con el androcentrismo⁶. (Lagarde, 10 de octubre de 2017). Tal como ocurre con mi personaje, quien encuentra en el asesinato, un modo de liberarse del patriarca. En mi propuesta no intento imponer un juicio de valor sobre esto, lo único que hago es mostrar o describir lo que la literatura antropológica ha observado y estudiado.

Por eso, es necesario usar definiciones de violencias que se direccionen hacia las experiencias femeninas (ya que mi personaje es mujer) porque hablar de violencia en general no es suficiente debido a que resulta general.

⁶ El término *androcentrismo* se usa para explicar un fenómeno social donde el varón (andro) queda en el centro de la actividad política, económica, de las experiencias religiosas, familiares e históricas en general. (Lagarde, 2017). Todo se mide por lo “masculino”.

Por consiguiente, es importante analizar las violencias desde la perspectiva de género. “La violencia de género es la primera escuela de todas las otras formas de violencia”. Segato (como se citó en Demirdjian, 2019). Y es que es necesario notar que desde antes de la existencia del capitalismo, las mujeres han sido objetos utilitarios para los hombres. Lerner (1990), indica que las mujeres eran utilizadas e intercambiadas incluso desde etapas feudales. Esta práctica se mantiene hasta la actualidad.

Hace años, tuve la oportunidad de conversar, con una chica rumana y me expresó su miedo de regresar a su país. Esto se debía a que hay una festividad que consiste en hacer una feria donde van adolescentes en etapa fértil y son vendidas para que las desposen. Esta actividad es llamada: mercado de esposas. Al mismo tiempo, en la India, centenares de padres llevan a sus niñas, tras su primera menstruación, para que un hombre las tome sexualmente. Esto, con la idea de que se le hará un bien a la niña y de este modo, esté preparada para cuando tenga un marido. Todo esto con el único fin de que sepa cómo “comportarse en la cama” y sea una “buena esposa”.

Estas prácticas que parecen lejanas o problemas del Medio Oriente, en realidad, están más cerca de lo que pensamos. La única diferencia es que aquí, en Occidente, esas ideas y prácticas o están muy aceptadas (creer que las mujeres deben casarse y ser madres, por ejemplo) o se hacen de manera clandestina (trata de mujeres).

Respecto a esto, Rita Segato (2003) plantea que vivimos en una *cultura de violación*. De esta manera, asegura que no existe ninguna sociedad que se salve de esta tara. Es más, incluso en sociedades que se jactan de no sufrirla, existen vestigios de su existencia.

Segato (2003) ha descubierto un detalle curioso que podría ser una de las bases de todo lo anterior mencionado. En su libro, *Las estructuras Elementales de la Violencia*, menciona lo que ocurrió en 1993 en su trabajo sobre violencia sexual hacia las mujeres en una cárcel de Brasilia. Aquí, fue donde descubrió que detrás de la violencia contra las mujeres existe “una hermandad masculina, una cofradía, un club de hombres”. Además, añade: “Me di cuenta de que el violador era una figura acompañada, que recibía un mandato de otros hombres de mostrarse hombre, de alguna manera, ante otros pares, que se encuentran ausentes pero que están presentes en su paisaje mental. Entonces hay una demanda a partir de esos otros hombres para que ese violador muestre que merece ser reconocido como un miembro de esa hermandad masculina”. (Segato, como se citó en Demirdjian, 2019).

Enlazado a lo citado, se menciona que en todo momento recibimos códigos que nos incitan a la glamurización de relaciones de asimétricas. Por ejemplo, la relación sexo-afectiva de mujeres jóvenes con hombres mayores. De esto, sumado a la cofradía o hermandad masculina que menciona Segato, deduzco que la conducta del acoso sexual perpetrado por el profesor de mi

personaje, ha sido reforzada y aplaudida por sus pares y los medios de comunicación de manera sistemática y simbólica. (Bourdieu, 2000).

El ejemplo más claro y que tiene mayor capacidad de masificación es el cine. Solamente hace falta pensar en cómo desde el cine infantil hasta el cine para adultos, existe una serie de códigos que romantizan y *glamurizan*, dice Segato (2014), esta cultura de la violación. O, en palabras de Bourdieu (2000), se observa la dominación masculina donde la mujer es solo un objeto de deseo o un sujeto utilitario.

Tan solo en la fase inicial de la cuarentena, estas violencias se manifestaron en su máximo esplendor.

La ex ministra de la mujer, Gloria Montenegro, presentó un balance donde indicó que tan solo desde el 16 de marzo de 2020 hasta el 15 de julio de 2020, se atendieron 900 casos de violación sexual. Donde 640 de esos 900 casos, fueron contra adolescentes, niñas y niños. Además, se registraron 34 feminicidios entre la fecha indicada. Asimismo, el Ministerio de la Mujer atendió cinco mil denuncias de ataques físicos. (Becerra, 2020).

Por otro lado, el ENARES (2020) realizó una encuesta nacional que arrojó los siguientes datos:

El 58,9 por ciento de la población aprueba la violencia contra la mujer. El 52,7 por ciento piensa que la mujer debe tener como prioridad su papel de madre y esposa. Además, el 33,2 por ciento opina que la mujer infiel debe ser castigada. En suma a ello, el 3,1 por ciento piensa que ellas provocan “adrede” el acoso callejero con su forma de vestir. El sondeo indicó además que 67,6 por ciento de las mujeres encuestadas sufrieron alguna vez violencia psicológica, física o sexual y en 58,8 por ciento de los casos, el agresor fue su cónyuge.

Si vemos mi presentación, esta mujer usa babydoll para dormir pese a que hace frío o cuando encuentra una nota donde su marido le dice: “Pequeña. ¿Viste que yo me puedo hacer el desayuno solo? No te desperté y me costó mucho por lo rico que cocinas y lo rica que estás”. Además, a lo largo del vídeo ella cuenta emocionada el modo en el que su profesor la sedujo.

De esto, reflexiono sobre mi propuesta escénica y pienso que mi personaje ha estado expuesta desde niña a esta cultura de la violación. Esta cultura de la violación que solamente nos muestra mujeres sangrantes, golpeadas, débiles o muertas. Nos enseñan que la víctima que más importa es la que está muerta. Se puede suponer entonces, que mi personaje no se asume víctima en ningún momento.

Es más, encuentra rivalidad en su hija porque realmente, por lo joven que es, no la ve como una hija. La ve como una hermanita menor. Una hermana que le ha robado el amor y la atención del patriarca. Al mismo tiempo, su hija es para ella, su versión del pasado. Puede verse identificada y

proyectada en su hija. Solamente que a diferencia de ella, su hija tiene el padre que en el fondo, ella siempre deseó tener.

En suma, como vamos viendo, existen procesos que ocurren en la mente, cosas que parecen interiores. No obstante, existe una influencia de agentes externos. Por eso, Rita Segato (2003) insiste en que la violencia de género no es un tema moral sino político.

También, refiere que entre los hombres, existe una necesidad de serle fiel al patriarcado. Y que no hacerlo implica violencia también para ellos mismos. Por ende, no es lo más efectivo poner como enemigo a la figura masculina sino al tipo de masculinidad propiamente dicha. ¿Qué tipos de hombres me rodean? ¿Qué bromas me hacen? ¿De qué me hablan? ¿Cómo se relacionan con otros hombres? Preguntarnos esto podría ser el primer paso para finalmente atender las violencias más sutiles y poder alejarnos a tiempo de posibles agresores.

2.4. Violencias visibles: *Más te pego, más te quiero*

El Observatorio Nacional de Violencia contra las Mujeres y los Integrantes del Grupo Familiar (ENARES, 2014), al igual que yo, usa de referente a Rita Segato. De esta manera, esta institución divide la violencia de género en dos grandes grupos: las visibles y las invisibles. Las violencias visibles son aquellas que conocemos por su carácter común y corriente. Son violencias medibles, observables y más fáciles de denunciar. Sin embargo, incluso el hecho de ser visibles no garantiza que no queden impunes. Algunos ejemplos son: feminicidios, violación sexual, acoso sexual, hostigamiento laboral, agresión física (leve, moderada e intensa), gritos, acoso virtual, etc.

En *Violencias contra las mujeres: la necesidad de un doble plural*, Wilson Hernández (2019) menciona que no hay una sola manera de ser víctima de violencia. Así que cree que es menester que no hablemos de violencia, sino de las violencias. Esto, dado que el “origen, tratamiento y consecuencias difieren” por cada forma de violencia “y por las características sociales y económicas de las mujeres que las sufren”. (Hernández, 2019, pp. 10-11).

Desde mi propuesta escénica si hablamos de violencias visibles observamos violación sexual en la pareja, acoso sexual, pederastía, infanticidio, etc.

De esto, por lo menos en nuestro país, lo que más se ha estudiado es la violencia física y sexual contra las mujeres. (Hernández, 2019). Sin embargo, los intentos por prevenir la situación resultan endebles y poco efectivos, ya que todo consiste en paliativos y no en eficientes mecanismos preventivos.

En síntesis, dado que las violencias hacia las mujeres solamente son consideradas en sus casos extremos, me interesa mostrar en este personaje las violencias que la llevan a comportarse como se comporta.

2.5. Violencias invisibles: violencias simbólicas

Violencias invisibles o simbólicas, como plantea Bourdieu (2000) en su libro *La Dominación Masculina*, son actos o acciones violentas amortiguadas, insensibles, e invisibles para sus propias víctimas, que se ejercen de modo simbólico de la comunicación y del conocimiento “o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento”. (p. 5). Es decir, son acciones socialmente aceptadas y que precisamente por su carácter simbólico no son claramente delimitadas como delitos. Por ejemplo: humillación, bromas machistas, publicidad sexista, culpabilización, control de la movilidad, control de los gastos, invisibilización, micromachismos, etc. Y estas violencias suelen ser las más peligrosas justamente porque su poder de acción radica en que son simbólicas y se aceptan como naturales. Y es que éstas son las que sostienen y alimentan la cultura de la violación. (Segato, 2017).

Por su parte, Pierre Bourdieu (2000) coincide con Segato (2017) en que todo esto proviene de la dominación masculina. Hablemos pues, de violencia simbólica hacia las mujeres.

Como dijimos, Bourdieu ((2000) define las violencia simbólicas hacia las mujeres como un conjunto de violencias amortiguadas e invisibles. Estas violencias son tan sutiles que logran que la misma víctima termine alienándose y cometiendo violencia simbólica contra sí misma y contras sus congéneres. Una vez instalada la información simbólicamente violenta dentro de la mente de la víctima, esta comienza a ejercerla contra sí misma y contra sus congéneres. Ahí radica su nocividad: en que la víctima aporta a la perpetuación de su propio sometimiento. (Bourdieu, 2000).

De igual modo, Nuria Varela (2020), dice que las violencias simbólicas no son como las violencias psicológicas, las físicas o las económicas. Son en realidad, un conjunto de creencias, valores, gestos, rasgos culturales y patrones sociales que crean un “perfecto caldo de cultivo” para que broten el resto de violencias machistas. Estas violencias alimentan relaciones de desigualdad. Algunos ejemplos de estas violencias simbólicas son: chistes machistas, comentarios que justifican las violencias, trato condescendiente o paternalista, invisibilidad de violencias en el los sílabos educativos, silencio cómplice, infravaloración social de labores del cuidado, etc. “Y así, un continuo goteo de ejemplos a los que nos hemos habituado desde la infancia y que en la adolescencia se convierten en creencias y valores firmemente consolidados”. Varela (como se citó en Aginagalde, 2020, párr.2).

Esta imagen del goteo me ha parecido el ejemplo perfecto para retratar las violencias invisibles. Por eso, a lo largo de toda mi propuesta escénica, uso el sonido de goteo que acompaña casi toda la historia. Así, casi por el final, estos goteos se convierten en tormenta hasta convertirse en mar.

Un mar de penas en el que finalmente, Mujer X decide entrar. Esto a modo de enfrentarse a todo lo que el agua ha venido significando en la historia. Además, el agua ha venido representando el patriarca que acosó, la alienó y la tuvo de esclava en su casa. De este modo, en una escena onírica del final, ella entra suavemente al mar y nada. Nos quedamos escuchando las olas del mar con aguas que ahora simbolizan calma. Y es que a lo largo de toda la historia, se escucha agua en todas sus presentaciones. En goteo, en tormenta, en mar, en desagüe, en un vaso con agua, en la ducha, etc. Agua diáfana, escurridiza y transparente como las violencias simbólicas.

Ahora, a sabiendas de los ejemplos mencionados, me gustaría profundizar en algunos que he intentado visibilizar en mi propuesta: la carga mental o doméstica, la sexualización del cuerpo femenino, el trato paternalista, chistes y comentarios machistas. Finalmente, veremos cómo he organizado las consecuencias del ejercicio de la violencia simbólica en la historia: el uso de agresividad. (Sanmartín, 2012).

Entonces pensemos primero en la publicidad sexista. Por lo menos durante la cuarentena, el hedonismo o el culto al cuerpo han sido más que exaltadas por el patriarcado *gordofóbico*⁷. Estas publicidades que yo he observado, hicieron que realmente empezara a sentir la necesidad de hacer algo con mi cuerpo. O con mi cara, o mi cabello, o mis piernas, etc. Al mismo tiempo, la carga mental hacia las mujeres ha sido más fuerte para ellas este tiempo. La limpieza, la desinfección, las compras y el cuidado en general ha recaído totalmente sobre las mujeres. Mientras tanto, se les exige que vean bonitas. (Varela, como se citó en Aginagalde, 2020, párr.7).

Si bien, en mi propuesta, no se observa publicidad sexista tal cual, metaforizo con ella y la fusiono con la carga doméstica. Esto se evidencia cuando a pesar de estar con toda la indumentaria de ama de casa, se sigue peinando (con una escobilla de lavar ropa) y sigue mirando su imagen en el espejo (una sartén). Esto, lo hace de manera automática, hipnótica, de manera tranquila y el hecho de girar sobre su propio eje como un objeto de exhibición, indica, como dijo Gerda Lerner (1990), esta mercantilización del cuerpo femenino sigue presente hasta nuestros días.

Del mismo momento, se desprende otro donde ella se maquilla con la mascarilla puesta. Aquí, intento visibilizar lo que dice Varela (2017) respecto al daño que causa la publicidad sexista.

Otro ejemplo de violencia simbólica, se ve reflejado en la música y la letra de la misma. La canción se llama Cuando estoy con él de Dimech (1981). Aquí se habla de una mujer que está totalmente obnubilada por su pareja. Dice frases sexistas como: “Cuando estoy con él solo quiero

⁷ Nuria Varela (2017), indica que el patriarcado es principalmente misógino y homofóbico, pero también gordofóbico. Porque la “gordura” no calza en sus exigencias respecto al cuerpo femenino.

ser mujer y nada más” (1:50- 1:55 m). Esta melodía inicialmente suena dulce y tierna porque menciona características de una persona “enamorada”:

“Cuando estoy con él, un silencio es un te quiero/ Un gemido es, un amor por ti me muero/ Y la calle es un bello paraíso que me huele a mar cuando estoy con él”. (2:44 – 3: 10 m). No obstante, en relación a la historia específica de Mujer X, el mensaje resulta alienante y dependiente de “él”.

Otro momento donde podemos visibilizar esto es cuando se escuchan las noticias y se habla acerca de mujeres desaparecidas. Ella le pide que por favor no cambie de canal y él hace caso omiso de la petición. Esto es, en principio, no tener en cuenta lo que ella quiere. Pero, cambiar de canal, implica invisibilización de la violencia. Es la negación de esta al no permitir que se escuche. Invisibilizar la violencia es negarla, dice Varela (2017) y esta es una de las violencias simbólicas que más cuesta erradicar o por lo menos, evidenciar.

Es por eso, que en mi propuesta escénica más que fijarme en una víctima golpeada, muestro a una víctima que no calza con los estereotipos de víctima. Esta mujer no parece ser tímida y endeble, por el contrario, es muy elocuente y expresiva. Al mismo tiempo, retrocedo a las fases iniciales de la violencia y la muestro en sus presentaciones más “lindas” y socialmente aplaudidas.

Por ejemplo, un momento de esto es cuando él le hace un comentario machista. Aquí, el marido le deja una nota de “amor” en el espejo que dice: “Pequeña, ¿ves que sí te dejo descansar?

Hoy me hice solito el desayuno y te ayudé a lavar. Me costó no despertarte, por lo rico que cocinas y lo rica que estás”. Esto evidentemente es una frase machista, incluso pedófila porque al mismo tiempo que la infantiliza, la sexualiza. Además, resalta su rol doméstico y lo pone al mismo nivel que su “función sexual”.

En síntesis, en esta investigación práctica, hago un contraste entre los dos grupos más grandes dentro de la violencia de género: la hostil (visible) y la simbólica (invisible). En pocas palabras, la violencia que se puede ver y la que no se puede ver. (Bourdieu, 2000).

Se observa, entonces, a un personaje femenino con una fuerte necesidad por tener la compañía de una figura masculina. Por eso, en la fábula esta mujer, inicialmente niña, idealizó el vínculo que tenía con su padre. Al verse abandonada emocionalmente por él, busca sostén en su maestro quien finalmente se convierte en su marido. Al mismo tiempo, y por la diferencia de edad, el vínculo esposo-esposa, termina pareciendo un vínculo padre-hija, maestro-alumna. Aquí se cumple una relación asimétrica donde existe un jefe quien hace y deshace, y una subalterna que

se ha alienado⁸ o adaptado al patriarca. En suma, todas sus decisiones están en función de un otro superior o, dicho de otro modo, lo que ella piensa, dice y hace está en favor de la mirada masculina.

Se busca retratar el miedo inherente de esta mujer a enfrentarse al sistema y a hacer algo distinto a lo que se espera de ella. Algo distinto en función a su rol de novia, luego esposa y finalmente, madre.

Existe en líneas generales, abnegación y subordinación ante el patriarca: su padre, para luego rebelarse a él y reemplazarlo por otro patriarca: su marido.

Esta complacencia radicaría según Segato (2003) en el miedo al castigo y al estigma. Quiere abortar, pero se aliena a las expectativas de su marido. No tiene ganas de ejercer una maternidad. Sin embargo, da a luz y tiene a una hija que nunca deseó mientras cumple su rol de ama de casa. Es por eso, que ubico a su bebé como símbolo de la renuncia a sus verdaderos deseos y sueños. Esto implica haber querido abortar y no haberlo hecho. También simboliza el peso y la carga que siente por haber accedido a parir a regañadientes, ya que su embarazo es producto de la violación de su marido. Además, funciona en favor de representar el hilo máximo y único que la ata a su marido. Representa también el haber vuelto a nacer y el miedo a que la historia que tanto la dañó se repita con su hija.

Por ello, asesinar a su hija implica, para mí, un acto de libertad para Mujer X. Implica eliminar todo lo que se esperaba de ella. Implica hacer su voluntad. A pesar, no solo del castigo legal, sino del castigo y estigma social que le espera debido a haber traicionado al sistema patriarcal y por romper el lazo máximo que la unía al patriarca. Finalmente, este asesinato simboliza renunciar a la “función máxima de toda mujer”: ser madre. Y, sobre todo, simboliza volver a empezar y encontrar libertad interior dentro de la prisión física que implica ir a la cárcel por haber cometido dicho crimen.

Capítulo III

La poiesis senso-tecnovivial

A continuación, expondré la forma de construcción y presentación de la poiesis sensotecnovivial. Para ello, intentaré definirla y sentar sus diferenciaciones en cuanto a otras formas tecnoviviales como el cine y el radioteatro. Esto debido a que propongo una poiesis liminal,

⁸ Bourdieu (2000) toma este concepto de Marx, el cual implica someter tu conciencia de manera involuntaria o voluntaria. Es, resumidas cuentas, una invasión de la conciencia.

es decir un tipo de poiesis que podría confundirse fácilmente con otras por su carácter fronterizo y similar. Por eso, me encomiendo la tarea de identificar sus funciones, partes y diferenciaciones. En suma, expondré los elementos que he tomado para construir la poiesis sensotecnovivial y cómo estos se manifiestan y articulan en mi propuesta. Finalmente, se expondrá qué implica este tipo de poiesis en el contexto de pandemia en el que nos encontramos. Pero antes de comenzar haré algunas conceptualizaciones generales:

Desde hace décadas, en cada país, el *teatro* ha dejado de ser solamente “una de las bellas artes, un edificio o un texto para ser representado por actores, como en las viejas definiciones de siglos pasados”. (Dubatti, 2016, p.5). Simplemente este, se ha atomizado. Y ahora más que nunca, dado el contexto de pandemia, el teatro va más allá de lo que podríamos entender. Es importante notar que esta nueva visión problemática del teatro implica nuevas dinámicas no solamente desde la teoría, sino también desde la conducta o comportamiento del público. Estas problematizaciones afectan, sobre todo, dinámicas “(...) en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, en la elaboración de los discursos críticos, etcétera”. (Dubatti, 2016. p.5). Digo todo esto porque existe actualmente entre mis colegas, maestras y maestros un debate increíble sobre si las propuestas virtuales en vivo son teatro o no.

Ergo, por mi parte, quiero dejar en claro que mi propuesta no es en vivo, ni es una propuesta teatral. Justamente porque coincido con Dubatti (2016) que para que el teatro exista deben cumplirse tres acontecimientos base: poiesis, expectación y convivio.

Respecto a esto y para poder entender cómo es que he construido el concepto y la praxis de la poiesis *sensotecnovivial* voy a definir primero, los conceptos: *poiesis* y *tecnovivio*.

Entonces antes de definir poiesis, es necesaria su ubicación, diferenciación y relación con conceptos que están dentro de la misma categoría ontológica. Según Dubatti (2007), en su Filosofía del Teatro I:

Tabla 1

Características fundamentales del teatro.

Poiesis	Expectación	Convivio
---------	-------------	----------

<p>Implica crear, fábricas, confeccionar y ejecutar, por ende, se entiende que poiesis es a la vez, la acción de crear, el proceso de creación y el objeto creado. Inscribe la suma multiplicadora de trabajo, cuerpo poiético y procesos de semiotización constituido por las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial; de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro.</p>	<p>Es el acto de contemplar, de ver, de observar. Esta mecánica se da en distintas direcciones. Por ejemplo, es verdad que deben existir ojos observando a los y las artistas accionar en la poiesis. Sin embargo, también es verdad que la expectación también se da desde la poiesis hacia el público. Esto debido a que las y los artistas también observan al público. Finalmente, existe una expectación, reacciones y pulsiones entre los que conforman el público.</p>	<p>Es el encuentro de una o más presencias en el mismo espacio-tiempo de la cotidianidad sin intervención tecnológica y que esto es fundamental para la posibilidad de la existencia de una poiesis. Además este acontecimiento puede ser no-convivial o tecnovivial, quiero decir, con intermediación tecnológica</p>
--	---	--

Autoría propia. Esta tabla resume lo que Dubatti (2007) menciona en el capítulo:

“Acontecimiento convivial” del libro *Filosofía del Teatro I* respecto a la concepción del teatro.

Ahora que la ubicación está hecha entre estos tres elementos, pasaré a detallarlos para ver de qué manera contribuyen a la creación de la poiesis sensotecnovivial.

3.1. Poiesis: Creación

En términos sencillos, para Aristóteles, poiesis es un modo de conocimiento. Es un conocimiento que se forja en el hacer (conocimiento práctico), a diferencia del conocimiento teórico que se forja en el pensar. (Aristóteles, como se citó en García, 2018). Y esta poiesis es una de las acciones fundamentales del ser humano: 1) pensar y 2) hacer (este último se divide en: praxis y poiesis). De esto, diferencia que la *praxis* no implica necesariamente la modificación del entorno, sino una modificación más introspectiva. Mientras que la *poiesis* implica la fabricación mediante la *techne* o técnica, y tiene la capacidad de modificar la realidad. (Aristóteles, como se citó en García, 2018). De modo similar, en su escrito: El Banquete, Platón entiende la poiesis como creación, como la causa que convierte cualquier cosa del estado del *no ser* al *ser*. Platón (como se citó en Bravo, 2014, párr. 7). Por su parte, Marx entiende la poiesis como producto del esfuerzo humano. (Marx, como se citó en Dussel, 1984).

Por otro lado, desde el plano meramente teatral, en *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Dubatti (2011) menciona que poiesis sería el hecho poético en sí mismo, el ente poético que acontece en el momento de la representación. Además, tiene que ver con el proceso de preproducción y posproducción.

En síntesis y como mencioné en el cuadro anterior, se tomará la definición de *poiesis* de la Filosofía Teatral de Dubatti (2007) quien a su vez cita a Aristóteles, quien indica que *poiesis* es la acción de crear, es el proceso creativo y el objeto creado en sí mismo. Ergo, *poiesis* antecede a tecnovivio para darle un carácter creador de sentidos desde la virtualidad. Para entender mejor esto, Dubatti (2007) nos propone estudiar la *poiesis* como una gran unidad compuesta por:

a) Trabajo.- Ensayos, preparativos entre funciones y posteriores a esta, división de roles: actores, técnicos y espectadores, etc. En mi caso, evidentemente, por el contexto de pandemia, esta división de roles no aplica a rajatabla. Esto porque todo lo he realizado yo misma (yo he sido la actriz, la técnica y he podido ser espectadora de mi propio producto artístico). No obstante, sí se podría decir que he ensayado, he realizado preparativos para las grabaciones, sigo realizando ajustes y he dividido yo misma mis funciones y roles a ejecutar.

b) Estructura.- Deviene del *trabajo* y es la suma de relaciones internas entre los elementos seleccionados o descartados. Sistematizados tanto en la *dimensión genética anterior al acontecer* como al acontecimientos en sí mismo. Esto se articula con la *concepción*. Desde mi caso, existen elementos exploratorios que he seleccionado para la constitución de mi producto artístico y existen otros que tuve que desechar. De estos he construido mi dramaturgia, mi plan de rodaje, los signos a desplegar, los planos a grabar, etc.

c) Concepción.- Tiene que ver con relación que esta poética tiene con el mundo, como se concibe desde la cultura viviente, la cual tiene una historia que va mutando, es múltiple y dinámica. Es decir, que en tanto trabajo humano, la *poiesis* posiciona a las y los creadores en una enunciación territorial que constituye la poética misma. Esto implica inscribir a las y los creadores en una historicidad, territorialidad y una semántica de la enunciación que condiciona a la poética. Esto se evidencia en mi trabajo en el sentido que he encontrado elementos de la realidad comprobados empíricamente: violencia simbólica hacia las mujeres. He tomado estos elementos en suma a otros elementos poéticos y he concebido la *poiesis* sensotecnovivial. Este proceso lo describiré más adelante.

En conclusión, la *poiesis* implica, en primer lugar, todas las acciones (trabajo humano) realizadas para la construcción y ejecución del hecho poético.

3.1.1. Expectación: Intercambio de miradas.

En síntesis, Dubatti (2012) explica que la expectación se vincula con “*théatron*” –lugar para ver, mirador, observatorio. Sin embargo, la expectación no se limita a la contemplación de la *poiesis*, sino que además es multiplicadora y contribuye a su construcción. Es decir, que esto

generaría una poésis productiva (generada por el trabajo del equipo de artistas) y otra receptiva, la que se fusiona en el convivio y generan la poésis convivial.

Por otro lado, indica que la expectación implica consciencia al menos intuitiva o relativa. Debe existir una consciencia del ente poético. Quiere decir que no existe expectación sin distancia ontológica, sin consciencia del salto ontológico o de la existencia de la poesis. Puede que esta consciencia sea intermitente, tal como ocurre, dice, en el teatro participativo donde existe una mezcla con el mundo cotidiano. Un ejemplo de esto, es la performance. “El arte es producto de una actividad humana consciente”. Tatarkiewicz (como se citó en Dubatti, 2012, párr. 13). ¿Consciencia de quién?, se pregunta: “del artista, del espectador, del técnico, del crítico, del historiador” (Dubatti, 2012, párr. 13). Todos estos deben tener consciencia de la “especificidad poética del acontecimiento teatral, del ente teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana”. (Dubatti, 2012, párr. 13). Existen poéticas teatrales donde la expectación se rompe con la cuarta pared mientras se da el ejercicio consciente de esta distancia ontológica. Por ejemplo, la metateatralidad del distanciamiento brechtiano; el ballet clásico. Sin embargo, añade que en otras poéticas teatrales, el acontecimiento de expectación puede difuminarse parcial o totalmente. Se puede romper provisionalmente o retomarse, combinarse con tareas actorales o técnicas dentro del juego de lo que se esté expectando.

Después, el filósofo menciona que la humanidad tiene siglos de ejercicio y competencia expectorial. Esto posibilita que ese espacio de acontecimiento pueda existir aun con muy pocos elementos, es decir, permite acontecimientos minimalistas en todo sentido. “El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la poésis. Llamamos a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética, respectivamente”. (Dubatti, 2012, párr. 13). La varieté, el stand-up, la narración oral, el clown, son solo algunos ejemplos de esta regresión convivial.

Para terminar, menciona algunos modos de la abducción poética. Aquí, el espectador puede ser “tomado”, incorporado por el acontecer poético a través de diversos mecanismos de participación y trabajo que lo abducen o insertan en el cuerpo poético. Añade que el espectador puede, voluntariamente, “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y poésis favorece el canal de pasaje”. (Dubatti, 2012, párr. 13). También puede ocurrir que exista una simultaneidad entre el “entrar” y “salir”. Esto ocurre como lo menciona al citar a Peter Brook respecto al espacio vacío: un acceso a un tiempo mítico/místico que pausa o detiene el tiempo profano, lo absoluto, el teatro como manifestación de lo sagrado. Brook (como se citó en Dubatti, 2012, párr. 13).

En síntesis, en el convivio teatral, el espacio de expectación jamás desaparece definitivamente

y esta activo en todo momento. De manera que constituye la poiesis, la construye y la completa. Basta con que un solo espectador se mantenga en la función de expectación (observar la poiesis con una distancia ontológica, con consciencia de división entre el arte y la vida) para que el trabajo del espectador se ejecute.

De esto, se puede decir que en mi propuesta video-gráfica, la expectación es unilateral, ya que es el público quien cumple el rol del espectador, pero no existe retroalimentación ni intercambios. Esto se debe que en la poiesis que he construido aparece mi cuerpo poético grabado. Esta es una poiesis donde el público solamente puede acceder a ella a través del uso de un dispositivo electrónico. Como dije inicialmente, la pandemia obliga a que los medios poéticos sean enteramente virtuales. Por ende, en mi propuesta, no existe comunión física entre las presencias o cuerpos vivientes. En mi trabajo no existe el convivio.

3.1.2. *Convivio: Nostalgia.*

De estos conceptos, el más afectado durante el tiempo de cuarentena por el coronavirus fue el *convivio*. Dubatti (2012) explica como que el acontecimiento convivial es un ente aurático, irreproducible, territorial y efímero, donde nos relacionamos con el arte y con el mundo a través de la experiencia convivial con los otros. Querer fijar, conservar o reproducir tecnológicamente acontecimiento convivial lo desnaturalizaría de su carácter *in vivo*. Además, es efímero porque desaparece en cuanto sucede. Requiere de una percepción permanentemente mutable, con riesgo de pérdida y es irrepetible. . Y sobre todo, es minoritario por la baja convocatoria y reproductibilidad a diferencia del cine, por ejemplo.

Por otro lado, menciona momentos del convivio: Convivio pre-teatral, convivio teatral, convivio de los intermedios y convivio post- teatral, donde un triángulo relacional entre actores, técnicos y espectadores, se verán condicionados por aspectos como el contexto sociocultural, tipo de sala, comunidad, etc.

Paralelamente, puede existir convivio sin poiesis y sin expectación. Por ejemplo, una sobremesa, reunión de trabajo, etc. Estas debido a que la teatralidad es inherente a la sociedad y el teatro al ser un fenómeno social, ocupa teatralidad de la vida cotidiana y la poetiza para dirigir u organizar la mirada. Existen muchos autores que intentan definir la teatralidad, pero la definición con la que más simpatizo es justamente con la que Dubatti (2016) comparte en su filosofía. Así, explica que el concepto de *teatralidad* tiene su origen en la antropología, sobre todo, desde la antropología teatral. Básicamente tiene que ver con la “organización de la mirada del otro”. En sus palabras esto sería:

Producir una óptica política o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. (p.5).

Según lo citado entonces, se podría deducir que existe teatralidad en tanto exista alguien dirigiendo la mirada de otro. Y es justamente a lo que se refiere cuando menciona que somos *homo theatralis* (hombre teatral) y que la teatralidad es inherente al ser humano y está presente en cada una de las esferas sociales como:

La organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar la teatralidad social. También está presente en el teatro, ya que tardíamente éste se apropia de la teatralidad para darle un uso específico. (Dubatti, 2016, p.5).

Como dice, es una apropiación teatral tardía donde, para que exista esta dirección u organización de la mirada, debe existir un *otro*. Y este *otro* debe estar en convivencia con *otro* u *otros*. Por lo menos en el teatro, la convivencia de estos es fundamental.

En tanto, si bien en mi propuesta escénica no hago uso del convivio, mi contexto me obliga a hacer uso del tecnovivio. Sin embargo, intentaré transmedializar⁹ al plano de lo virtual (a modo de transferencia o traslado) el trabajo sensorial que venía realizando de la mano del público durante el año pasado. Dicho trabajo tenía como base el vendaje de los ojos del público y la exaltación de sus sentidos. Pero, ¿cómo trabajar la sensorialidad desde la virtualidad? ¿Cómo trabajar todo esto sin público? Es pragmáticamente imposible hacerlo (por lo menos con exactitud). Así que tuve que realizar, evidentemente, muchas modificaciones para valerme del uso del tecnovivio e intentar explorar lo sensorial dentro de la tiranía de lo tecnológico.

⁹ En el capítulo I: “Apuntes terminológicos” de *La experiencia perceptiva en la performance intermedial* de Itziar Zorita (2016), se habla de *transmedialidad* como “representación de un medio en otro”. (...) “cuando un medio se transforma en otro bajo la idea de transferencia, de trasladar, de convertirse en otro objeto”. Y este *medio* es Para McLuhan (según parafraseo de Zorita) “cualquier extensión del individuo es un medio; dicho en otras palabras, en esencia, él considera que todos los dispositivos instrumentales o herramientas que nos rodean son medios. El medio se concibe así como algo externo al cuerpo humano, aunque funcione como una posible extensión del mismo”. No confundir con el término *remediar* que según Zorita consiste en que un medio se apodera de otro.

3.2. Tecnovivio: De la limitación a la acción

Dubatti (2016) opone la noción *convivio* al *tecnovivio*. Para él, el *tecnovivio* es un paradigma existencial de la vida cotidiana el cual permite, mediante recursos tecnológicos, generar interacciones desterritorializadas (sin reunión en un mismo espacio-tiempo) entre seres humanos. Que a su vez, posibilita la sustracción del cuerpo presente. Por ejemplo, prácticas artísticas basadas en impresión o la transmisión satelital y digital como el cine, la literatura impresa, el video, la televisión, etc. Tal y como ocurre en mi propuesta. No existo físicamente en mi propio trabajo y tampoco existe relación con quien lo ve. A su vez, Dubatti (2016) divide el *tecnovivio* en dos grandes categorías: el *tecnovivio interactivo* y el *tecnovivio monoactivo*.

3.2.1. *Tecnovivio interactivo.*

Como su mismo nombre lo dice, según Dubatti, es el tipo de reunión con intermediación tecnológica donde sí existe conexión entre dos o más personas. Es decir, pueden interactuar a pesar de no estar en el mismo territorio. Esto se resumiría con la siguiente ecuación:

Humano 1- máquina – humano 2, por ejemplo: Zoom, Skype, teléfono, mensajes de texto, chateo, juegos en red, etc.

En definitiva, este es un tipo de vínculo que por razones de gusto, calidad de internet, falta de soporte tecnológico y humano, etc., no puedo y no deseo ejecutar. Por ello, no me detendré a hablar tanto de este y me centraré en el *tecnovivio monoactivo*.

3.2.2. *Tecnovivio monoactivo*

Es lo contrario al *tecnovivio interactivo*. Aquí no existe conexión, interacción, diálogo de ida y vuelta entre humanos. Es una interacción unilateral, de humano con la máquina. Se resumiría con la siguiente ecuación. *Humano 1 – máquina*, por ejemplo, podcasts, programas radiales en vivo o grabados, el cine, la televisión, etc.

Me detendré a hablar un poco más del *tecnovivio monoactivo* justamente porque es el tipo de *tecnovivio* que por lo pronto me interesa realizar.

Pues bien, los ejemplos mencionados de este *tecnovivio monoactivo*, hacen hincapié en apelar activamente al sentido de la vista (cine, televisión, etc) o apelar activamente al sentido del oído (podcasts, radio, etc). El asunto es que en ambos casos o se “oye” o se “ve”, lo cual me parece curioso porque lo que propongo más adelante es una situación fronteriza entre estas dos acciones. En el caso de mi propuesta escénica voy a fusionar ambas actividades, apelar al sentido del oído y de la vista sin que uno dependa del otro. Es decir, que la historia logre ser entendida sin la necesidad de la visión.

3.3. *Poesis sensotecnovivial: La sensorialidad en el tecnovivio*

Entonces, luego de todo lo expuesto, defino la poesis sensotecnovivial como un tipo de poética liminal que busca exaltar los dos únicos sentidos disponibles en el medio digital: el oído y la vista. La particularidad es que para construir esta poesis sensotecnovivial es necesario no presentar imágenes solamente, sino también, narrarlas a partir de sonidos binaurales. Estos sonidos binaurales serán presentados, además, mediante el uso de la pantalla negra para intentar activar la imaginación y la escucha del espectador. Quiere decir que existe una alta carga sonora en este tipo de poética, incluso a veces, esta carga sonora reemplaza a la imagen. Esto mismo es lo que ocurre en el radioteatro. Sin embargo, a diferencia del radioteatro, en mi propuesta de poesis sensotecnovivial sí se usan imágenes (que dialogan con lo sonoro).

Al mismo tiempo, esto podría confundirse con el cine. No obstante, no hay cine sin imágenes. En cambio, mi propuesta ha sido diseñada con el afán de intentar que la historia se entienda incluso sin imágenes. Quiero decir que los sonidos están ubicados y diseñados de manera tal, que se identifique una independencia sonora. De manera que una imagen con múltiples interpretaciones se termine de entender gracias a sonidos que nos cuenten lo que ocurre (a modo de voz hablada o sonidos no verbales).

Todas estas confusiones entre radioteatro, poesis sensotecnovivial y cine son explicadas por Dubatti (2016) mediante la *liminalidad*. Esta liminalidad es la tensión entre campos ontológicos múltiples inherente a cualquier acontecimiento teatral. Entonces, la liminalidad es definida como un fenómeno de fronteras, inclusive en términos opuestos que pueden ser:

Límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo excéntrico, el dominio borroso o desdelimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluido lo interfronterizo y lo transfronterizo, etc. (Dubatti, 2016, p.15).

Para terminar de definir sus características generales, creo que diferenciarlo brevemente del cine y del radioteatro, ayudará a que se entienda del todo.

Radioteatro.- También llamado radionovela, comedia radiofónica, radio comedia o audiodrama. El radioteatro es un tipo de contenido radiofónico que contiene historias dramatizadas a través de herramientas puramente sonoras. (Ortiz, 2016). Implica una historia sin componentes visuales. Por ello, para que el radioteatro ocurra no se necesita más que diálogos, efectos de sonido y música. Todo esto ayudará a que la historia se cuente. (Ortiz, 2016). Podría decirse que esto es lo que intento hacer en mi trabajo, sin embargo, yo sí usaré imágenes que acompañen los paisajes

sonoros.

Cine.- También llamado séptimo arte. Su nacimiento y perduración hasta la actualidad radica en la fotografía y la evolución de la cámara de vídeo. En principio, el cine era mudo ya que carecía de sonido alguno. Más adelante, con la inserción del sonido en el cine, se convirtió en cine sonoro. (Jullier, s.f). En la actualidad, existe una gran evolución respecto al sonido, hasta el punto en que este cumple un rol fundamental en esta arte. (Jullier, s.f). Sin embargo, no hay que olvidar en una arte visual y que el sonido ha venido después para completar y generar inmersión en diálogo con las imágenes. En mi caso, la pantalla negra es muy importante, incluso más importante que las imágenes puestas para completar los sonidos.

Al tener en cuenta esto, puedo atreverme entonces a diferenciarlas someramente de la poiesis sensotecnovivial:

Tabla 2

Diferencias y similitudes entre radioteatro, sensotecnovivio y cine.

RADIOTEATRO	POIESIS SENSOTECNOVIVIAL	CINE
No tiene imágenes.	Tiene sonido e imagen.	Tiene sonido e imagen.
El sonido es la base.	El sonido es la base.	La imagen es la base.
Sonido complementa sonido. (Sonido dialoga con sonido).	Imagen complementa sonido. (Imagen dialoga con lo escuchado).	Sonido complementa la imagen. Sonido dialoga con lo que se muestra).

Autoría propia.

En conclusión, y para que se entienda más fácilmente, la poiesis sensotecnovivial es una especie de *radioteatro* visual que se mezcla con el *cine* al usar nociones como plano, enfoque, color, psicología del color, teoría de la luz, etc.

Definitivamente, en la poiesis *sensotecnovivial* existe un diálogo bidireccional entre sonido e imagen, pero es el sonido el que ha sido motor del proceso creativo y el que se ha vuelto independiente en relación a la imagen. El porqué deviene de la necesidad de exaltar el sentido del oído a través de la creación de un paisaje sonoro 3D que a su vez, complete su sentido en las

imágenes que acompañan a los sonidos verbales y no verbales.

De todo lo dicho, identifico tensiones ontológicas (liminalidad) en los siguientes puntos:

- a) Naturalmente y en primer lugar, entre *tecnovivio* y *poiesis sensotecnovivial* donde en esta última, la diferencia está en el hincapié que se hace por explorar lo sensorial.
- b) En segundo lugar, existe una tensión entre *radioteatro* y *poiesis sensotecnovivial*. En el primero la dramaturgia sonora está sola y puede o no usarse sonidos binaurales. Mientras que en el segundo, el uso de sonidos binaurales es fundamental. Además, en la *poiesis sensotecnovivial* sí está la presencia de la imagen.
- c) En tercer lugar, existe una tensión entre *poiesis sensotecnovivial* y cine. El primero basa su narrativa en lo que se escucha complementado por lo que se ve. Y el segundo basa su narrativa en lo que se muestra complementado por lo que se escucha.

Y es cierto que en ambos hay un diálogo y necesidad fundamental del uso del sonido. Sin embargo, la diferencia máxima entre estas dos nociones es que el cine es un arte fundamentalmente visual. Así, el cine remonta su existencia y éxito aun sin el uso del sonido. Por eso, desde siempre y hasta hoy, no hacemos más que “ver” cine. A pesar de tener sonido, no usan, necesariamente, sonidos binaurales. Para ello, se necesitaría que el espectador use audífonos. Es decir, que esté en soledad y esta soledad recién la estamos viviendo en todo su esplendor en este contexto. Y justamente dado este contexto de soledad, es que en este trabajo me valdré de sonidos binaurales que dialoguen con la imagen. De esta manera, sea la imagen la que complete el relato.

3.3. 1. Piezas de la poiesis sensotecnovivial: Ingredientes básicos.

A continuación, describiré los ingredientes de la *poiesis sensotecnovivial*. Definiré sus piezas principales como los sonidos binaurales y el silencio visual (uso de la pantalla negra). Finalmente, hablaré brevemente sobre la imagen y cómo aplico los sonidos en función a estas.

3.3.2. Sonido holofónico binaural: El sonido como imagen.

Como dije, una de las piezas principales de este trabajo es el uso del sonido, pero no de cualquier sonido, sino del sonido holofónico binaural.

Quiero aclarar que existen sonidos que pueden ser verbales y no verbales. Así pues, uso sonidos verbales en el sentido que existen momentos donde la palabra tiene relevancia. Por otro lado, existen momentos donde los ruidos son los protagonistas.

En tanto, el término *holofonía* fue usado por vez primera por Hugo Zucarelli. Él fue uno de los primeros en desarrollar sistemas sonoros 3D. Zucarelli (como se citó en Becerra, 2017) construye una analogía interesante que ayuda a entender el término:

Se puede considerar que la invención provee para el sistema auditivo lo que la holografía laser provee para el sistema de visión; por tanto, puede ser considerado como la holografía del sonido, u holofonía. Zucarelli (como se citó en Becerra, 2017, p. 22).

Por consiguiente, concluye que “al igual que en un holograma, la holofonía busca recrear un espacio o contexto ambiental con el fin de crear en el usuario la sensación de inmersión y tridimensionalidad en una realidad virtual sonora”. Zucarelli (como se citó en Becerra, 2017, p. 22).

Por otro lado, el sonido binaural es el nombre de técnica en sí misma. Consiste en dotar de tridimensionalidad y carácter envolvente al sonido mediante la diferenciación de tiempo y amplitud sonora que recibe cada pabellón auditivo a través del uso de audífonos. Esto genera la impresión de que el sonido se mueve en distintas direcciones alrededor de quien escucha. “El término binaural hace referencia a que las dos señales de entrada pueden ser reproducidas de la manera que son escuchadas de forma correcta”. Møller (como se citó en Becerra, 2016, p. 21). Es necesario tener presente los lados correctos de cada casquillo para mejorar la experiencia sonora, el que dice “left” o “izquierda” se debe colocar en el orificio auditivo izquierdo y el que dice “right” o “derecha”, en el derecho.

Es como tal el componente principal del medio dentro de la escucha espacial y permite definir la realidad virtual sonora como un argumento de inclusión tridimensional, que permite incrementar la inmersión de la simulación y a su vez la calidad y el matiz que pueden representar diferentes contextos ambientales. (Becerra, 2016, p. 20).

Así pues, en relación a esto, McLuhan dice que el contenido se subordina al medio en relación a la percepción. Y que existen diversas funcionalidades que los sentidos cumplen en cuanto a la percepción. Por ejemplo, nos dice que en una situación en vivo, el sonido “sitúa al sujeto en el epicentro del acto comunicativo, ya que proporciona una percepción espacial organizada en 360 grados”. McLuhan (como se citó en Zorita, 2016, p. 25). Del mismo modo, el sonido holofónico binaural propone una recreación de lo descrito, pero a través de intermediación

tecnológica. Por ello, el uso de audífonos es necesario para poder experimentar esta ilusión sonora que se da en la relación: *humano 1- máquina*.¹⁰

La vista, en cambio, me parece más fría y distante, incluso puede llegar a ser arbitraria, excesivamente racional y sobreestimulada. Conuerdo con McLuhan cuando menciona que el sentido de la vista “funciona desde una perspectiva frontal, lo cual coloca al sujeto *fuera de*”. McLuhan (como se citó en Zorita, 2016, p.25).

A pesar de esto, Gutiérrez (2017) señala que al igual que la vista, el sonido es un sentido relacionado a la distancia porque no precisa tocar el objeto para oírlo. Por ese mismo carácter distanciador inherente a este sentido, sumado a que estamos viviendo una distancia real (distanciamiento social), es que uso este tipo de tecnología sonora. Esto me permite incrementar las posibilidades de que el espectador tenga una escucha activa hacia mi propuesta. Además, me ayuda en mi intento por contar la historia a partir de sonidos, donde la imagen no sea ya la reinante. Esto sin dejar de usar imágenes apoyada en herramientas del cine. “A través del sonido sentimos movimientos, velocidades, distancias, de otros cuerpos y objetos. Hay un lenguaje físico con el que percibimos la materialidad de aquello que no podemos ver”. (Gutiérrez, 2017, p. 23).

3.3.3. El silencio visual: El uso de la pantalla negra .

El *silencio visual* deviene del uso de vendas negras en el hecho escénico convivial, el cual me permitía potenciar la experiencia sensorial del público. Ahora mismo, no puedo simplemente extinguir lo visual de mi propuesta haciendo que el público se venda los ojos o que se ponga la venda en algún momento y se la quiten en otro. Esto me ha parecido especialmente tedioso y poco práctico. Ni siquiera lo haría de manera convivial porque no siempre es fácil quitarse y ponerse una venda en soledad. Por ello, recorro al uso de la pantalla negra, es decir, la ausencia de imagen en el vídeo. Para mí, esta es una forma de activar, en este caso, el sentido del oído, ya que siempre acompaño la pantalla negra con sonidos binaurales que intentan despertar expectativa, curiosidad, imaginación y sobre todo la sensorialidad del público.

En conclusión, la pantalla negra es otro de los requisitos para que del tecnovivio aparezca la poesis *sensotecnovivial*. Es una forma de activar la imaginación, la piel y recuerdos de quien mira a través de sonidos binaurales sin imágenes. Son en ese momento, el espectador en soledad y ese espejo negro frente a él/ella.

3.3.4. El sonido y la imagen: El sonido emancipado.

José Sánchez en su artículo llamado: *De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación*, menciona con asombro cómo es que ninguna actividad cultural

¹⁰ Tecnovivio monoactivo.

se ha eximido de la gran influencia que ha tenido el cine y los sucesivos medios audiovisuales para entender nuestra realidad y para construir las ficciones. Y nos cuenta que cuando Kandinsky tomó el camino de la abstracción en su trabajo, lo hizo por dos motivos principales:

a) El reconocimiento de la autonomía del medio: de las formas y de los materiales de la pintura y su capacidad significante al margen de la representación; b) su interés por la sinestesia y por la introducción del movimiento, de la musicalidad, en la representación plana. (Sánchez, 2007, p. 271).

Él encuentra ambos motivos condicionados por la aparición de la fotografía (que reemplaza a la pintura como medio de representación de la realidad) y del cine “que por primera vez hace posible la reproducción de las imágenes en movimiento. ¿Por primera vez? No exactamente”. (Sánchez, 2007, p.271). Esto debido a que el teatro ya venía haciéndolo durante siglos. Incluso antes de todo esto, Gutiérrez (2017) indica que existe una jerarquía de lo visual, una apropiación de lo visual por sobre los demás sentidos. De manera que muchas veces no somos conscientes que los tenemos y usamos el sentido de la vista como único medio para conocer la realidad.

De esto, a pesar de existir en la poiesis *sensotecnovivial* y el cine la misma dialéctica entre imagen/sonido, identifico que en el cine está presente la imagen como generadora de sonidos y en la poiesis *sensotecnovivial*, el sonido como generador de imágenes.

Entonces, a diferencia del cine hegemónico, mi propuesta intenta trazar zonas difusas de encuentro entre sonido e imagen. Donde la mayoría de sonidos (verbal y no verbal) usados no calcen con las acciones físicas que se muestran en la imagen. Es decir, existe un uso extradiegético¹¹ del sonido. Y en otros momentos, existe el uso diegético¹² del sonido, donde el sonido realmente sale de la escena.

Esto se observa cuando al inicio del vídeo, hay una mujer mirando a través de un vaso y se escucha el sonido del vaso llenándose y al mismo tiempo es lo que se ve (diegético). O cuando en su cumpleaños escuchamos a *Mujer X* soplando la vela hasta dejar el espacio en total oscuridad. Por otro lado están los sonidos extradiegéticos. En estos momentos, he *muteado* por completo las imágenes y he insertado un paisaje sonoro que dialogue con lo que se muestra en cada imagen. Por ejemplo, esto ocurre cuando mi personaje confiesa que su esposo era un pederasta y al mismo

¹¹ “Podemos distinguir la relación del sonido con la narración audiovisual, con las dos categorías generalmente aceptadas. **Diegético:** todo lo que está ocurriendo en la escena y que los personajes oyen.

¹² **Extradiegético:** Lo que no oyen los personajes (típicamente la música incidental, las narraciones en off)”. (Payri, s/f, recuperado de <https://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/>).

tiempo se escucha un sonido de desagüe. Ese sonido de desagüe no forma parte del espacio donde se desenvuelve mi personaje.

Finalmente, la mayoría de las imágenes desplegadas en esta poiesis tienen la función de perturbar los sentidos. Esto se evidencia desde la edición y desde mi cuerpo frente a la cámara. En cuanto a la edición, este intento por perturbar los sentidos se da:

- a) A través del uso de programas de edición. Con ellos, he buscado deformar mi imagen de manera perturbadora. Donde parecería que estoy decapitada o ahogada. También tengo la exploración con el agua y el vaso donde mi imagen se multiplica y mis facciones se deforman por el vidrio.
- b) Existen escenas en blanco y negro que pertenecen a un monólogo. Estos planos han sido empequeñecidos de manera que el marco de la imagen se vea más pequeño que el total de la pantalla. Esto para dar la impresión que el personaje nos está contando su historia desde el encierro. Con esto también, busco generar intimidad y cercanía.
- c) La última escena de la playa y muchas escenas oníricas, están marcadas por un efecto de ondas que tienen la intención de marear al espectador. Y de mandarle el mensaje que hay algo extraño en lo que está viendo. Que algo está mal. Caos.

En cuando a mis acciones frente a la cámara, el intento perturbar está presente cuando, por ejemplo:

- Miro mi reflejo a través de un vaso y mi imagen se triplica, mis cara se deforma.
- Cuando interactúo de manera casi hipnótica con mis utensilios de limpieza.
- Las posturas corporales para intentar generar la imagen de muerta-viviente.

En conclusión, la poiesis sensotecnovivial es una poética liminal y fronteriza entre el radioteatro y el cine hegemónico. Donde lo que une a esta triada es el uso del sonido. Sin embargo, lo que hace la poiesis sensotecnovivial es emancipar al sonido de la imagen de manera que el sonido comience a discursar por sí mismo. Incluso, el quitar todas las imágenes de la poiesis sensotecnovivial no afectaría del todo el entendimiento del discurso.

Al mismo tiempo, las partes que conforman la poiesis sensotecnovivial son: el sonido (verbal o no verbal) holofónico binaural, la pantalla negra o silencio visual y la aparición del sonido diegético y extra diegético en imágenes concretas y oníricas. Todo esto suma al intento de perturbar los dos únicos sentidos disponibles en la virtualidad: el oído y la vista. No obstante, la base de la poiesis sensotecnovivial es el sonido y la ubicación estratégica de los mismos sobre la pantalla negra y sobre las imágenes.

Capítulo IV

De la letra a la acción

En el presente capítulo, expondré sobre el proceso que sufrió el texto original *Medea Redux* de Neil Labute para convertirse en la versión libre: *Hilo y anzuelo* que ahora presento. Detallaré lo que me interesaba coger del texto original, lo que mantuve y la nueva dramaturgia creada a partir de este texto.

4.1. Análisis del objeto de la cultura material y/o la cultura expresiva tomado como punto de partida: La presencia de Medea Redux en la vida.

La obra en la que baso este trabajo, *Medea Redux*, constituye una trilogía teatral llamada *Bash. Latter Day Plays* (Golpe. Obras de los últimos días). Esta se estrenó por primera vez en el año 1999 con la actriz Calista Flockhart como Medea. La trilogía está compuesta, además de *Medea*, por la obra *Iphigenia in Orem* (Ifigenia en Orem) y *A gaggle of saints* (Una pandilla de santos). Formalmente se trata de tres piezas breves de un solo acto. Ifigenia y Medea tienen un único personaje y son monólogos donde desde el presente, cada protagonista confiesa al público actos terribles cometidos en el pasado. Por otro lado, *A gaggle of Saints* – la segunda obra de la trilogía pero primera en ser compuesta-, pese a existir dos personajes, cada uno confiesa de manera individual y sin establecer diálogo entre ellos. Lo curioso de las tres obras es que, tras un inesperado giro, tienen como tema en común: la brutal violencia que son capaces de cometer personajes “normales” cuando las circunstancias los sobrepasa.

Medea Redux nos cuenta a modo de confesión, sentada frente a una mesa y una grabadora de casete, la fugaz “historia de amor de colegio” entre ella y su profesor quien la embaraza cuando ella tenía catorce años. Él le dice que lo tenga, hace planes con ella y le pide que no revele jamás la identidad del padre. Sin embargo, él la abandona y simplemente desaparece de su vida y aparece catorce años después para conocer a su hijo y allí es donde ella mata al niño por venganza. “Como es de suponerse, planeé todo con anticipación. Lo planeé durante mucho tiempo”. (Labute, 2002, p. 25).

Lo interesante es que Niel Labute nos deja una ambigüedad respecto a si ella se dio cuenta que fue abusada o no. No se sabe exactamente si ella odia a su maestro porque abusó sexualmente de ella o porque la abandonó cuando ella estaba enamorada de él, o porque simplemente le mintió. Quizá es por todo al mismo tiempo pero nunca se menciona con claridad o explícitamente nada de esto. Permite que el espectador saque sus propias interpretaciones, lo cual no deja de parecerme magnífico.

Cuando ella se entera que está embarazada, menciona que no lloró pero que debió haber llorado porque finalmente era una niña. Desde mi perspectiva, es curioso el hecho de que en ningún momento se mencione el aborto como opción. Por el contrario, el maestro le dice que lo tenga, que quiere hacer planes con ella. Sin embargo, le miente y desaparece. Ella se queda sola con sus catorce años a aproximándose y un ser dentro de ella que podría ser su hermano menor.

Un tema más que salta a la vista es que en la Medea de Labute podemos ver a esta mujer desde niña, pequeña, inerme, ansiosa de amor y atención que su padre no le da.

Y es ahí donde su conciencia se vuelve un terreno virgen el cual cualquiera que le ofrezca una pizca de lo que carece, podría invadirla. Existe una alienación, un miedo a la muerte (emocional en su caso), que la posiciona como una esclava. Este es el mejor ejemplo del amo y el esclavo que propone Hegel. El poder del dominador radica en el miedo que el otro tiene de morir. (Heinmann, 2011). Y es que ella se sentía muerta, un fantasma, invisible hasta que su maestro comenzó a fijarse en sus capacidades e intereses.

4.2. La creación del universo de Mujer X: Sobre el proceso creativo (bitácora).

Como ya he dicho, el antecedente de la exploración tecnovivial que hoy realizo deviene de la exploración teatral en convivio que estaba realizando antes de la pandemia. En el año 2019, al iniciar mis primeras exploraciones respecto a las violencias invisibles o simbólicas (son equivalentes) hacia las mujeres, exploré con todo el material visual posible. Usé gifs e interactuaba con ellos a través del uso de proyecciones de los mismos. Sin embargo, prontamente comencé a cansarme de las pantallas y no lograba apelar a lo más profundo del

espectador al ponerme a mí como eje de la escena. Cuando digo “lo más profundo”, me refiero a que encontré que el uso de pantallas, no solamente los distraía a ellos, sino también a mí y no me permitía estar al cien por ciento en escena.

Esto debido a que debía tener a alguien que pudiese ayudarme en la parte técnica, y en ese entonces no lo tenía. Así que un día, cansada de estos obstáculos y la sobreestimulación visual en la que me veía envuelta, recuerdo haber pensado en desear simplemente que el público no viese nada y que aun así entiendan la historia.

Ahí fue donde recordé la Compañía de Teatro Ciego de Argentina que era un tipo de teatro que desde siempre me había gustado, pero como pensé que debía usar tecnologías visuales como mis compañeros y compañeras, nunca lo hice.

En ese momento, con mucho temor, armé una partitura de acciones que realizaría alrededor del público.

La primera sesión recuerdo haber llevado una vela, sonidos grabados de naturaleza, copas, unas espigas de trigo, flores, hojas y unas piedras. Ubiqué al público en círculo y los y las senté en una silla a cada uno(a). Ese día decidí que nunca más tendría a mis espectadores sentados porque tristemente descubrí que se habían relajado y se habían dormido..

Ese día descubri que no quería que lo sensorial se volviese relajante y descubrí que lo quiero es perturbar. Desde ese día fui construyendo mi puesta de manera tal que el público siempre estuviese parado y atento a lo que ocurre a su alrededor, que se sintieran vulnerables y alertas. Es así que para el examen final mi trabajo había evolucionado y realmente me gustaba mucho lo que estaba construyendo.

Inspirada en el trabajo de la Compañía de Teatro Ciego de Argentina, el Teatro de los Sentidos de Enrique Vargas y mi hartazgo por todo el ruido visual al que me veía expuesta en mi vida cotidiana y mi vida académica-teatral, terminé en una dramaturgia basada en la exclusión de la vista, en la imaginación y la sensorialidad del público.

Para ser más exacta, antes de comenzar cada muestra de mi trabajo, indicaba que existían un aforo limitado y que quien no sintiese aversión o miedo de ser vendado y manipulado físicamente haga una fila. Una vez completadas siete personas, con ayuda de una amiga (Astrid Villavicencio) y un ex compañero de la escuela de teatro (Josef Núñez), proseguíamos a darles las vendas para trasladarlos y trasladarlas en fila india al espacio vacío. A pesar de tener el espacio vacío, en una esquina había una mesa con elementos que usábamos para contar la historia: una bandeja con agua, hojas, velas, fósforos, cinco kilos de tierra, bolsas negras de basura, etc. Al igual que el trabajo virtual que presento, antes de la pandemia también trabajaba temas en relación a la violencia de género hacia las mujeres cis-género y la ausencia de la vista como potenciador de los demás

sentidos. Por consiguiente, la dramaturgia la escribí en base a estímulos sonoros, olfativos, táctiles y gustativos:

- **Estímulos sonoros tecnológicos y en vivo:** Cantaba una canción de cuna para dormir a mi hija que era el público, les hablaba al oído, usaba un audio del asesino de Eivy Ágreda, etc.
- **Estímulos olfativos:** A través del olor de cabello quemado, nos trasladamos a la escena del intento de feminicidio sufrido por Eivy Ágreda quien fue calcinada viva. Mediante los aromas de café y velas, nos trasladamos a un velorio, el olor de la tierra sobre el cuerpo del público, etc.
- **Estímulos táctiles:** Les esparcía agua, usaba viento, movía al público de su sitio y los echábamos suavemente al suelo y los tapábamos con unas bolsas negras de basura y los enterrábamos con tierra para simular que todos y todas podríamos ser una mujer asesinada.
- **Estímulos gustativos:** Poníamos chocolate en su boca, les dábamos café, etc.
- **Estímulos visuales nulos:** La premisa era estar vendado todo el tiempo, sin embargo, el sentido de la vista fue estimulado únicamente cuando estuvieron tumbados en el suelo, enterrados con tierra y las luces del flash de una cámara los fotografiaba como si se tratara de cadáveres en la escena de un crimen.

De pronto, la pandemia comenzó. Y como a todo el mundo, me paralizó. Esto porque para empezar, el tiempo para el proceso creativo sería realmente corto porque no tendríamos profesor de prácticas pre-profesionales sino hasta mitad de año. Por ende, el proceso creativo para esta investigación ha durado menos de lo que me hubiese gustado. Sin embargo, me resulta interesante lo obtenido desde y para un contexto pandémico. Al principio, no supe cómo recuperar ese trabajo que me estimulaba tanto y que detallé páginas arriba. No fue hasta la segunda mitad del año que se me ocurrió que lo que estaba haciendo era intentar *transmedializar* todo lo que venía trabajando durante un año acompañada del público. Por ende, mi trabajo pasaría de ser convivial a ser tecnovivial, pero, ¿cómo trabajar todo esto sin público? ¿Cómo trabajar la sensorialidad dentro de la virtualidad? Es pragmáticamente imposible hacerlo con exactitud. Así que tuve que realizar, evidentemente, muchas modificaciones para valerme de la creación de una poésis tecnovivial e intentar explorar lo sensorial dentro de la tiranía de lo tecnológico. Lo que antes era un problema para mí (la excesiva tecnología) se volvió mi obligada solución, pero solución al fin.

Entonces, comencé a explorar con algo totalmente nuevo para mí: la actuación frente a la cámara y la manipulación de la misma (y sumado a esto, la inversión de tiempo en aprender

cómo funciona un programa de edición y a editar mis hallazgos). Observé que mi trabajo actoral se vio condicionado por la técnica y la mecánica de grabación y edición. Mi eje ya no era mi actuación en sí misma, sino, todo lo que podría lograr editando.

Quiero dejar en claro que al inicio y hasta casi el final del año, todavía no había descubierto cómo iba a trasladar todo esto al plano virtual y en vivo. Así que empecé a ver montajes virtuales. No obstante, me aburría inmensamente al esperar largos minutos que el internet retomara su cauce para seguir viendo la representación sin saber qué había pasado los segundos o minutos que no estuve viendo. Sumado a ello, me debía enfrentar a los gestos desfigurados y risibles de los actores que la pantalla me ofrecía mientras que la imagen se congelaba y mi concentración se diluía. Al observar esto, me cuestionaba si debería trabajar este trabajo en vivo, si realmente era lo más efectivo o no. Fue por estas observaciones y, sumado a ello, la mala calidad de mi señal de internet que decidí que mi trabajo sería un vídeo grabado que se pudiese reproducir cuantas veces quisiera. Tal y como ocurre con la violencia en este contexto y en otros, se reproduce y reproduce cuanto quiera, aunque evidentemente, no es posible detenerla como si de un vídeo se tratara.

Al decidir hacer mi trabajo sensorial como un vídeo grabado me iba adentrando en otra cueva quizá sin salida: ¿Cómo explorar la sensorialidad a través un trabajo audiovisual y que al mismo tiempo se diferencie del cine? ¿Cómo recuperar el silencio visual que venía trabajando con el público?

En primer lugar, decidí que mi trabajo no iba a ser grabado de corrido, es decir, en una sola toma estática de inicio a fin porque el audio de mi cámara es muy deficiente. Además, en ese entonces existía mucho ruido en mi casa y alrededores.

De todos modos, probé hacerlo. Sin embargo, el ruido realmente me desagradaba por lo evidente que era y porque distraía frente a lo que acontecía en el plano.

Recuerdo que la primera exploración audiovisual que hice estaba más direccionada a lo visual. Era un poema visual basado en *Ese gélido huésped* de Emily Dickinson que habla acerca del miedo que tenemos de nuestro mundo interior, de nuestro “fantasma interior”, de lo invisible:

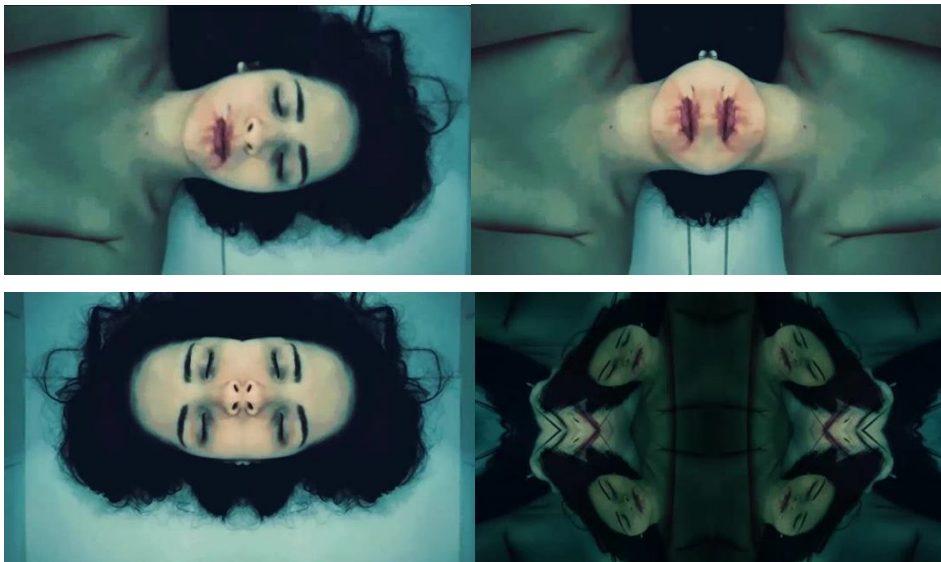
No es necesario ser una habitación/para estar embrujada/no es necesario ser una casa/
El cerebro tiene pasillos más grandes/que los pasillos reales/Es mucho más seguro encontrarse a medianoche/
con un fantasma exterior/que toparse con ese gélido huésped/el fantasma interior/Es más seguro correr por una abadía/perseguida por las sepulturas/que, sin luna, encontrarse a una misma/en un lugar solitario./
Nosotros tras nosotros mismos escondidos/lo que nos produce más horror/Sería menos terrible/un asesino en nuestra

habitación/El prudente coge un revólver/ y empuja la puerta/sin percatarse de un espectro superior/que está mucho más cerca. (Dickinson, s.f, párr. 1-5).

Este poema es mi favorito de Emily Dickinson y me remite a un sufrimiento que nace en el silencio, cuando no hay más salida que enfrentarse a la propia mente y a lo que nos cuenta. Para mí, esto está estrechamente ligado con los sufrimientos silenciosos ocasionados por la violencia simbólica. El cuerpo habla cuando la mente no quiere pronunciar pensamientos dolorosos. Por eso, comencé a explorar con la deformación del cuerpo, de mi imagen en mi afán de perturbar los sentidos. Finalmente, obtuve imágenes mías deformadas y fragmentadas:

Figura 1

Imágenes oníricas en relación al fuero interno del personaje.



Autoría propia.

Además, aquí comenzó mi exploración con el agua y la sensación de ahogo. Me llamó la atención esto porque el agua se relaciona con una de las escenas más importantes de la obra que uso como base: *Medea Redux*. En esta escena, un profesor acosa sexualmente a su alumna. Se cuenta que estaban en un paseo (en un centro acuático) y mientras ella observaba un enorme tiburón martillo, el profesor se pone detrás de ella y la aplasta contra el cristal de la pecera. Esta situación la aterra muchísimo.

Por eso, cuando pienso en esa escena, pienso en agua, en ahogo, me genera una sensación de encierro y frustración paralelamente al miedo y el shock que dice que le ha generado. Debido a esto es que en estas tomas estoy quieta, casi no me muevo.

Pese a todo esto, mi trabajo seguía pareciendo un intento de película, lo cual era lo que menos

quería. Por eso, comencé a explorar a restarle jerarquía a la imagen y comenzar a darle peso al único otro sentido que restaba: el oído.

En un fragmento del poema llamado *Insomnio* de Dana Gioia (sumado a un comentario de mi profesora de investigación) donde en un verso menciona:

Ahora escucha lo que la casa tiene que decir/ Tuberías que crujen, el agua que corre en la oscuridad/ las paredes hipotecadas que se desplazan incómodas/ y voces que se amontonan en un interminable zumbido de pequeñas quejas/ como los sonidos de una familia que año tras año has aprendido a ignorar. (Gioia, 1986).

Aquí descubrí que sería interesante explorar con los sonidos de la casa, ya que por el contexto de cuarentena y encierro me parecía muy estimulante. Es así que poco a poco, descubrí en el sonido una llave para la apelación al mundo corpóreo del espectador a través de la virtualidad. Contrariamente, el sonido me parecía plano, no era necesariamente inmersivo. Por esto, fue que me enrumbe a aprender a convertir estos sonidos al sistema holofónico binaural. Este año, logré contratar los servicios de un ingeniero de sonido que me ayudara con los sonidos binaurales para lograr mayor inmersión.

Como ya expliqué en el capítulo III, esto me ha ayudado a apelar más activamente al sentido del oído. Fue así que durante la pandemia fui descubriendo sonidos en relación a la cuarentena en casa. En las noches, los sonidos se volvían los protagonistas y fui descubriendo en los sonidos domésticos un gran paisaje de signos que para mí significaban algo en relación a las violencias invisibles. El sonido del wáter y su giro para llevarse todo, el sonido de la licuadora, la madera del suelo por las noches, el chirrido de las puertas, el agua hirviendo. De pronto, cualquier sonido me contaba una historia en función al personaje que iba construyendo. Una mujer que se relaciona con el agua desde la escena de un acuario donde su profesor abusó de ella hasta la escena donde oímos algo hirviendo que en exploraciones pensé que podría ser agua o podría ser su sangre hirviendo a modo de metáfora. La construcción de estos sonidos durante la pandemia fue totalmente profundo, poco a poco unirlos, yuxtaponerlos o distorsionarlos me contaban una historia paralela que poco a poco iba a terminar conversando con lo visual.

En tanto, durante la primera fase de la cuarentena no dejaba de darme vueltas la idea de cómo hacer que el público esté vendado en algún momento de la presentación de mi vídeo. Sin embargo, como estamos a distancia es muy difícil que realmente el espectador se vende y se quite la venda.

Pese a ello, exploré hacer un zoom donde yo proyectaba mi vídeo y donde les iba a dando indicaciones de ponerse y quitarse la venda pero resultó muy poco práctico. Además que el hecho

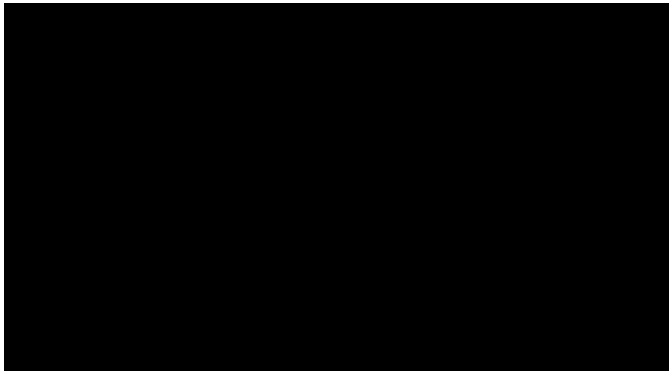
de que mi internet fuera lento y que se escuchara mi voz interrumpiendo mi vídeo era algo realmente contraproducente.

Luego, probé mandarles indicaciones previas por correo electrónico pero les pareció tedioso tener que revisar las indicaciones, minimizar y volver a abrir el vídeo (y viceversa).

Entonces mientras hacía, descubrí que en mi vídeo, se formaban lagunas donde la pantalla se ponía negra y quedaba solamente sonido (en contraste con las imágenes que había grabado).

Figura 2.

Pantalla negra donde se despliegan discursos a través de sonidos.



Autoría propia.

Pasó un tiempo hasta que reflexioné sobre el uso de la pantalla negra en mi trabajo. Me puse a pensar que es una especie de analogía a lo que ocurría cuando tenía al público vendado. Este para mí fue el descubrimiento más importante de mi trabajo porque me permitía encontrar la base de la poiesis sensotecnovivial, que es intentar trasladar el silencio visual al código audiovisual sin excluir la vista totalmente.

Asimismo, me permitía explorar por los límites del radioteatro sin caer en él (ya que yo sí uso imágenes). Estas imágenes que el año pasado solamente aparecían en la mente del espectador. No obstante, ahora me vi obligada a ser yo quien generara estas imágenes de manera material-virtual. De este modo, la imagen pasó de la mente a la pantalla.

A continuación, algunas imágenes de una de las escenas de mi trabajo convivial:

Figura 3

El público entra al espacio vacío en fila india.



Autoría propia.

Figura 4

El público se convierte en el personaje femenino de la historia el cual es víctima de feminicidio.



Autoría propia.

Figura 5

La madre asiste a la escena del crimen para reconocer a su hija asesinada.

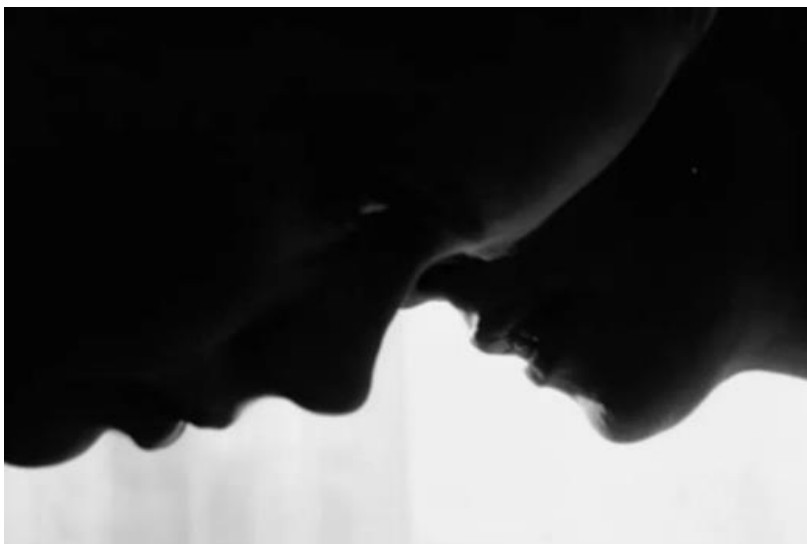


Autoría propia.

Es así, que en el camino de este accidentado año, fui encontrando estímulos creativos que me permitieron explorar algunos planos que me ayudaron a explorar las sensaciones generadas con estos:

Figura 6

Persona de Ingmar Bergman.



Screenshot del teaser de la película *Persona* de Ingman Bergman.

Exploré con estas imágenes porque me ayudaban a delinear formas humanas que no lograba con luz de día. Por eso, esperaba a que el sol se pusiera para poder explorar las tonalidades

y colores que se producían antes que anocheciera. Llevar los cursos de manipulación de la cámara y edición de vídeo fue muy productivo para mí porque realmente encontré más posibilidades exploratorias.

Figura 7

Mujer en la ventana.



Autoría propia.

De esta manera fui recogiendo sensaciones y temáticas de distintas manifestaciones artísticas cuando un día, en un texto que nos recomendó Alejandra, leí el nombre de varios pintores. Lo que hice fue buscar sus obras uno por uno y fue así que di con la hermosa obra de Hopper. Sus cuadros me han servido de estímulo al momento de pensar en planos, la estética de los mismos y posturas corporales que podría adquirir para en una sola imagen para proyectar lo que necesitaba. En esta escena en específico, lo que deseo es generar sensación de soledad, calma y silencio:

Figura 8

Sol de la mañana. («Morning sun») de Edward Hopper



Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/hopper-sol-de-la-manana>

Figura 9

Mirando a la ventana.



Autoría propia.

Este plano, al igual que el cuadro de Hopper, significa la soledad de mi personaje en una sola imagen. Poco a poco fui intentando construir atmósferas referidas a la soledad, a la introspección y lo que sucede cuando se sufre violencia simbólica. Aquí otro plano desde arriba para empequeñecer al personaje en contraste con su hábitat.

Figura 10

Sentada.



Autoría

propia.

Figura 11

Once de la mañana- Edwar Hopper (1926).



Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/11-de-la-manana>

Figura 12

Verano de la ciudad de Edwar Hopper (1950).



Recuperado de: <https://totenart.com/noticias/mejores-cuadros-edward-hopper/>

Figura 13

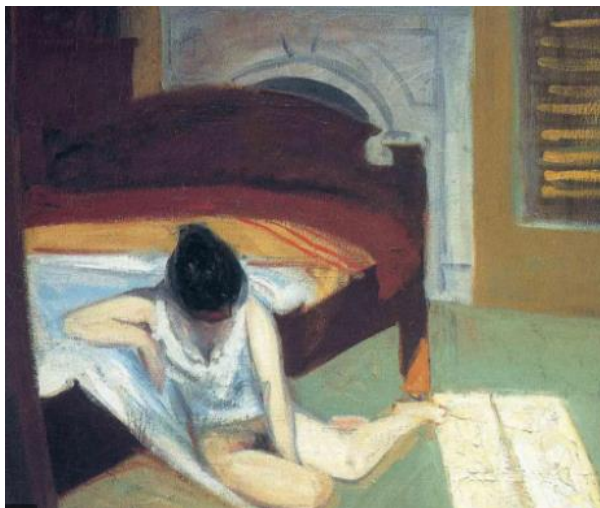
Sola.



Autoría propia.

Figura 14.

Summer interior. Hopper (1909).



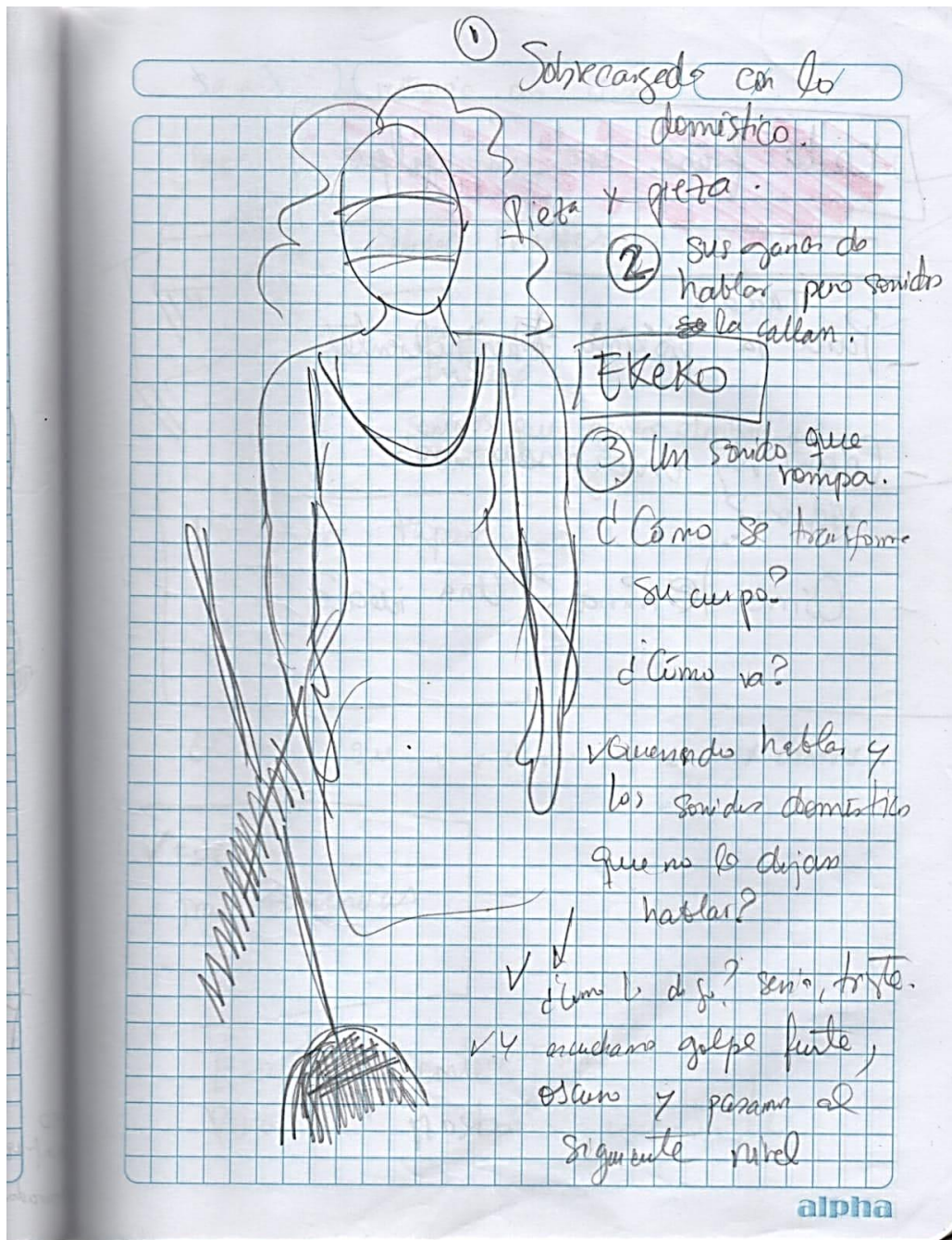
Recuperado de: <https://www.edwardhopper.net/summer-interior.jsp>

Mientras grababa, exportaba los vídeos y observaba las grabaciones. Al reproducirlas iba encontrando el discurso de las mismas y sus posibles variantes. Así que grababa una y otra vez escenas diferentes y anotaba y/o dibujaba las que me servirían. En esta exploración descubrí que

era importante sobrecargar a mi personaje de elementos domésticos. Quería dar la sensación que me había vuelto un “ekeko”, sin embargo, no usé esa imagen. Ha quedado como estímulo.

Figura 15

Diseño de escena. La carga mental.



Autoría propia.

Estos dibujos son de exploraciones en torno a la maternidad. Aquí pensaba en si un huevo podría representar un cigoto. Exploré humanizar el huevo, cuidarlo como si se tratara de un bebé, esto con el afán de finalmente abortarlo mediante el aplastamiento del huevo. Sin embargo, noté que el huevo se tornaba tierno y que aplastarlo resultaba cruel. Era exactamente lo que **no** quería. Así que decidí no usar el huevo.

Figura 16

Maternidad.

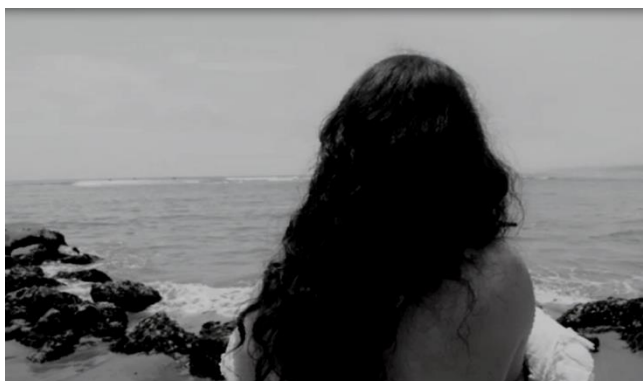


Autoría propia.

Por ello, entendí lo mejor para mi personaje: asesinaría a la hija para que la crueldad sea justificada. Sin embargo, a pesar de resultar “cruel” la escena es bastante liberadora. Ya que vemos al personaje cargando un bebé de piedras que finalmente deja caer para acercarse al mar y nadar en él.

Figura 17

Blanco y negro frente al mar.



Autoría propia.

El día de grabación de la playa, yo estaba realmente asustada pero poco a poco fui preparándome para finalmente entrar al mar. Al llegar a casa, vi las imágenes grabadas y las edité.

Inserté una canción de Frates llamada *Arvo Part* e inserté el sonido del mar en 3D. Esta canción acompañada del sonido del mar, me permitió crear la atmósfera que esperaba. Hice que los sonidos de misterio y expectativa coincidieran con los pequeños *plots* que fui insertando en la escena. Esta escena tiene diversas formas de edición pero la que finalmente quedó es la que está puesta en colores grises y con un efecto de deformación. Este efecto de deformación se hizo mediante un efecto de ondas para dar la sensación de caos, de deformación, de que todo está perdido. Y no es hasta que suelta las piedras que todo se torna colorido y la imagen deja de ser caótica.

Figura 18

Liberación.



Autoría propia.

Figura 19

Antes de entrar al mar.

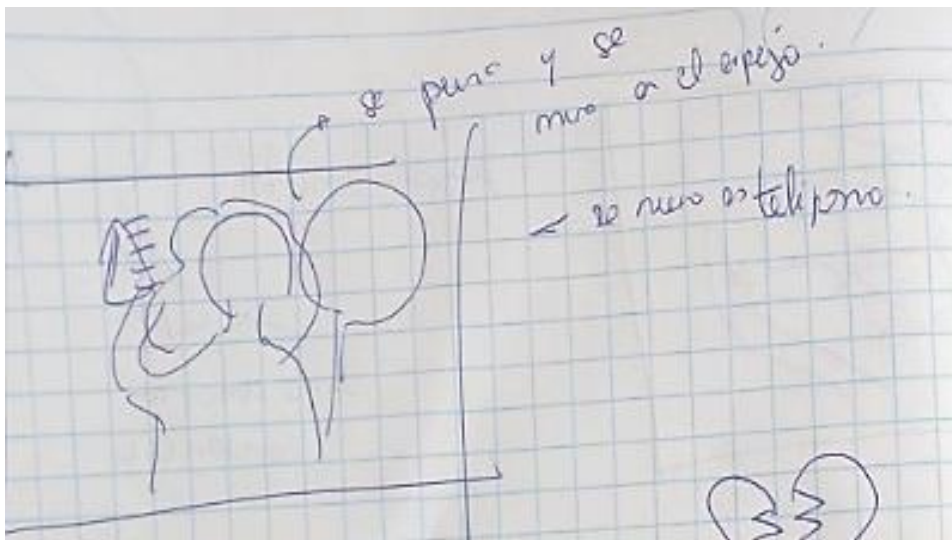


Autoría propia.

Existen algunos dibujos que sirvieron de exploración y otros que sí llegaron a concretarse. Como estos:

Figura 20

Reflejo de sartén dibujo.



Autoría propia.

Figura 21

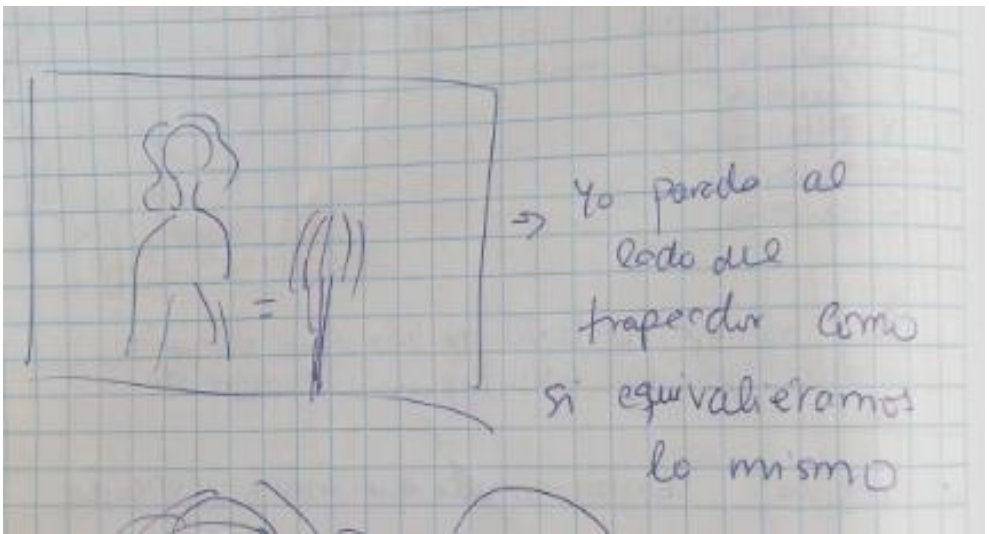
Reflejo de sartén.



Autoría propia.

Figura 22

Trapeador y yo.



Autoría propia.

Figura 22

Trapeador y yo.



Autoría propia.

Figura 23

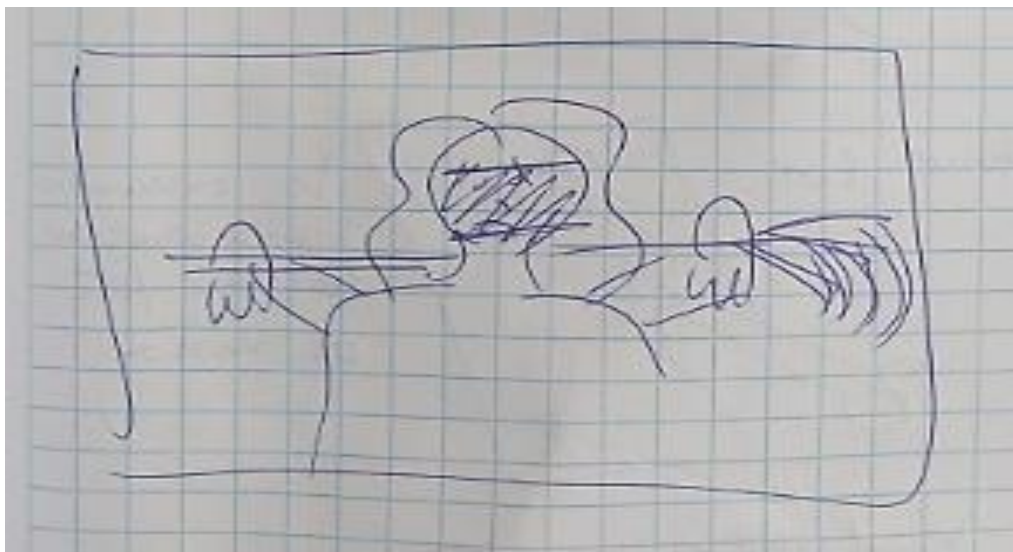
Crucificada.



Autoría propia.

Figura 24

Crucificada.



Autoría propia.

Finalmente, exploré muchas veces monólogos de la obra en audio y también en vídeo. Y de estas exploraciones fui decidiendo qué monólogos de la obra introducir y cuáles modificar.

Figura 25

Abre los ojos .



Autoría propia.

Estas exploraciones actorales sirvieron para crear la dramaturgia verbal. Es decir, que decía los monólogos de la obra y además improvisaba parlamentos en relación a la fábula

construida. En cuanto a la estética, recuerdo haber pensando mucho Buñuel y su obra “El perro andaluz”.

Figura 26

Ojo abierto.



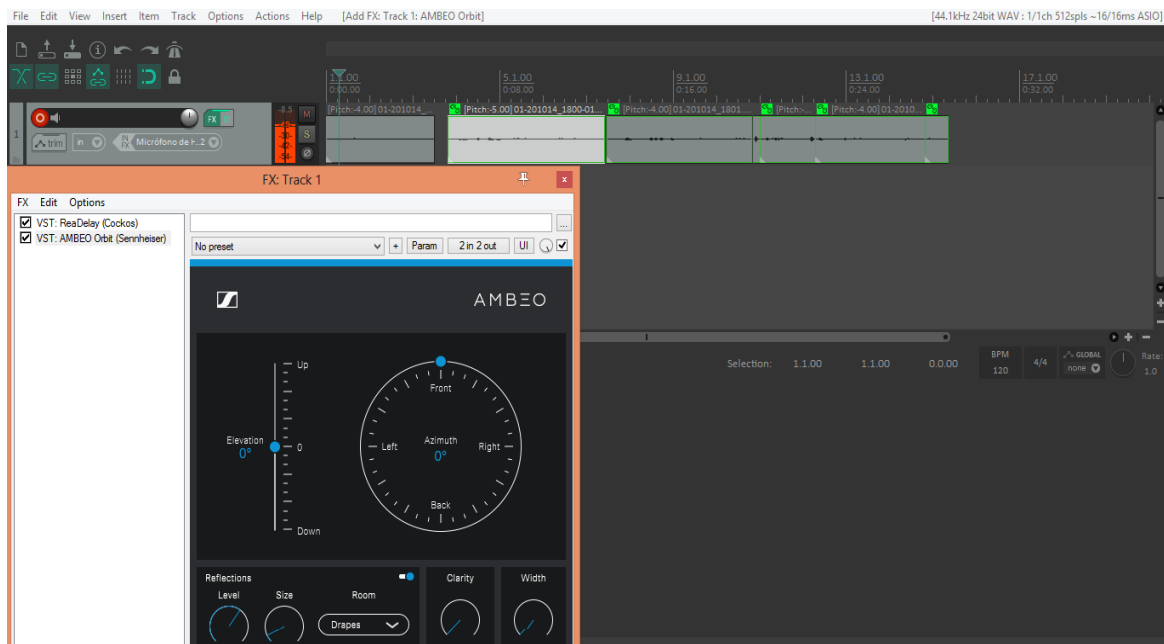
Screenshot de escena de la película “El perro andaluz”.

La estética surrealista y perturbadora es lo que me gusta de este cineasta. Lo que intento es encontrar las mismas sensaciones a partir de imágenes y sonidos (binaurales). Solamente que a diferencia de él, yo no he usado toda la pantalla para proyectar la imagen. Lo que hice fue empequeñecer el encuadre para empequeñecer al personaje, que el espectador sienta que espía u observa a esta mujer a través de un pequeño hoyo cuadrado. Está rodeada de oscuridad porque en esos momentos es así como el personaje se encuentra. Y está en blanco y negro porque su vida ha perdido color. Esto, en contraste con la sensación de libertad que de alguna manera siente. Como dije, el uso de la pantalla negra es también fundamental en mi trabajo ya que es aquí donde el paisaje sonoro se manifiesta en su máxima expresión.

A lo largo del video, la pantalla negra es casi una imagen donde sonidos dibujan lo que sucede. Para mí, la pantalla negra ha sido el descubrimiento más importante dentro de todo mi proceso creativo porque a través de esta pude explorar la inmersión que obtenía a través del vendaje de ojos en mi proceso convivial.

Figura 27

Interface de Reaper, programa de editor de sonido.



Screenshot del programa en uso.

La imagen anterior es una ventana abierta de Reaper (programa donde edito los sonidos y los convierto al sistema 3D). Como ya dije, esto me permitía volver inmersiva la situación de violencia simbólica en la que intento adentrar a las y los espectadores. Al mismo tiempo, les permitía descubrir desde su propia imaginación, recuerdos y subjetividades a qué suenan estas violencias cotidianas que sufre el personaje Mujer X.

Finalmente, el sonido ha sido el estímulo creativo más importante, ya que a partir de esto, logré imaginar situaciones visuales que he mostrado líneas arriba.

Esta construcción de paisajes sonoros ha sido un elemento transversal a lo largo de todo mi proceso. El sonido como estímulo creativo para recordar cuadros, películas, canciones, escenas, etc y sobre todo para intentar perturbar.

Para empezar, el sonido del agua en sus diferentes manifestaciones en de las construcciones sonoras que más exploré en mi investigación. Durante la pandemia, leí un artículo donde Nuria Varela describía las violencias invisibles o simbólicas como un goteo porque es sutil y cuando nos damos cuenta ya estamos ahogándonos en un mar.

Por este motivo, el primer sonido que escuchamos en mi propuesta son las gotas del agua y lo último que escuchamos es el mar. Fue así que fui coleccionando distintos sonidos de agua, con distintas intensidades, volumen, velocidades y origen. Descubrí que cada uno de ellos podría ayudarme a construir este paisaje sonoro para evidenciar estas violencias.

Probé luego replicarlos físicamente, así que escuchaba los sonidos en la laptop e intentaba

reproducirlos con vasos de agua, bandejas, en el inodoro, en la ducha, agua en mi boca y como sonaba al tragar. Observé que cada sonido genera diferente sensación. Y sobre todo las velocidades contaban algo totalmente diferente. Descubrí que un goteo lento podría transmitir desidia, desperdicio, paso del tiempo. Sin embargo, un goteo más rápido puede generar intriga, desesperación y apresuramiento. Luego, descubrí que el sonido del water puede generar una atmósfera de asco, de algo inútil, de ser inservible. El sonido del mar nos llevaría a la calma, sin embargo, al acompañarlo de una canción (Arvo Part) con acordes que suenan desordenados y desesperados puede generar una atmósfera de desesperación. Y así fue que poco a poco fui descubriendo cómo es que estos me ayudaban a crear signos a nivel visual aunque también es cierto que muchas cosas visuales me han dado ideas para crear estos paisajes sonoros.

4.3. Descripción y análisis del hecho: De Medea Redux a Hilo y Anzuelo.

En el caso de mi propuesta, como fábula, yo planteo un universo paralelo donde una mujer cualquiera, termina casándose con su ex profesor de colegio, al cual admiraba mucho. Y no es hasta que está casada y embarazada, en medio de la carga doméstica y la crisis sanitaria que se da cuenta que lo que siente por su marido no es real, que ha sido inducida a sentirse como se siente. El encierro, la soledad y los ruidos domésticos la hacen enfrentarse a fantasmas de su pasado que ella cree haber olvidado.

La escena del acuario que propone Neil Labute donde su profesor la acosa sexualmente, la pecera y el agua son elementos que están muy presentes. Todo esto en relación a que descubre que en realidad, su marido prefiere la versión infantil de mi personaje. Y que aparte de haberla secuestrado emocionalmente desde niña, no le agradaba la idea de que crezca o que envejeciera. Él amaba a la niña de la que se enamoró. Es así que la obliga a seguir siendo aquella niña, la sobreprotege, la santifica, la empequeñece, la subestima, etc.

Darse cuenta de su posicionamiento como sujeto femenino sujetado por su marido es lo que causa el conflicto en *Mujer X*, mi personaje. Es por eso que uso el recuerdo del acuario, el agua y la pecera como un elemento deformador de su conciencia, es decir de su identidad. Para evidenciar esta alienación o invasión de su conciencia (Bourdieu, 2000) como consecuencia de la violencia simbólica en la que ha caído desde niña hasta hoy.

Existe una deformación, una deformidad de su cuerpo, de su fuero interno y de su relación con estos dos elementos porque no se conoce. No se ha conocido más que a través de este hombre: los límites de su cuerpo y su placer han sido descubiertos por él y no por ella. El sentimiento de amor que dice sentir, ha sido inducido por él y no es algo que haya surgido naturalmente en ella. “¿Cómo

puedo saber que te amo, si nunca he amado a nadie más?”, se cuestiona. La pregunta transversal sería: ¿Si este hombre la hubiese conocido en su etapa adulta, ella se hubiese enamorado de él? Para llegar a crear este universo paralelo, primero seleccioné algunos monólogos específicos de la obra en relación a su etapa adolescente. Esto con el afán de contextualizar al espectador y que entendieran el origen de sus actos en el presente y el futuro. Además, dar información privada del personaje es importante para mí porque incrementa las posibilidades del público para que se identifique con ella.

Estos fragmentos extraídos del texto original me sirven como hilo conductor que permiten enlazar e interpretar más fácilmente los paisajes sonoros dispuestos en las pantallas negras y sobre las imágenes. Al mismo tiempo, estos fragmentos extraídos del texto y presentados en blanco y negro, se unen con monólogos inventados por mí en improvisaciones grabadas a modo de exploración.

Por otro lado, he generado escenas sonoras que no forman parte de la obra original, pero forman parte de este universo paralelo de esta mujer que está casada con su profesor.

En conclusión, lo que hago es tomar como fábula la mitad de la historia de *Medea Redux* y genero un universo paralelo que responde a la pregunta: ¿Qué hubiese pasado si se hubiesen casado? Entonces, en vez de ser embarazada por su profesor (como en la historia original), es desposada por él muy joven. Ella se va a vivir a casa de este y queda embarazada porque él la viola. Después, ella tiene una hija no deseada a la que ve como una hermana, a la que no llega a querer. Finalmente, *Mujer X* termina de entender que su marido ha ejercido poder simbólico sobre ella todo este tiempo, que realmente está bajo su yugo y que todo ha escalado. Por todo esto, huye y le arrebató lo que él más quería: su hija. Sin embargo, toda esta historia se sostiene en una dramaturgia sonora que nos cuenta lo que la imagen no nos dice.

4.3.1. Segmentación del texto base y la propuesta escénica

Roland Barthes menciona que para analizar un texto dramático o espectacular es necesario dividir entre el discurso (del autor) y la historia (la ficción, la historia per se). Veamos cómo funciona esta división viendo cómo he diferenciado la historia y el discurso de *Medea Redux* de Neil Labute.

A primera vista, a nivel de discurso, el texto dramático *Medea Redux* tiene veintiséis páginas. Las cuales podrían ser menos, si las oraciones tuviesen concatenación al momento de escribirlas. Es decir, el texto está constituido por oraciones separadas únicamente por puntos aparte y por didascalias en cursiva y negrita, ubicadas al lado superior derecho del texto. Aunque

existen algunas didascalias entre cada punto aparte para marcar algunas pausas o pausas largas.

En cuánto al tiempo, en este nivel discursivo, la obra transcurre en minutos, el tiempo que le tome narrar su historia a la protagonista.

Espacialmente, la acción tiene lugar en una estación policial, donde esta mujer está sentada en una silla frente a una mesa. El autor detallada también que existe una luz deslumbrante sobre su cabeza. Sobre la mesa hay una jarra de agua, cigarros, un cenicero y una grabadora que reproduce una canción de Billy Holiday. Se menciona que esta mujer está fumando, que termina el cigarro y empieza a hablar.

Por otro lado, a nivel de historia, el personaje es una mujer de veintiocho años que habla en primera persona de inicio a fin. Aunque algunas veces, cita textualmente a las personas de su historia. La historia propiamente dicha comienza cuando ella tenía trece años hasta la actualidad donde tiene casi treinta años. Es decir, vivimos catorce años en media hora de monólogo. Voy a enumerar los sucesos más importantes de la obra a modo de fábula hasta llegar al momento presente del personaje. En cuanto a la fábula, se podría dividir así:

1. Una niña de trece años tiene una relación amical con su profesor porque es el único adulto que no la trata arbitrariamente y además, es el único que nota sus capacidades e intereses. El profesor siempre los llevaba de paseo y era realmente un maestro que ella admiraba y con el cual disfrutaba pasar tiempo viendo revistas, diapositivas o piezas de coral durante el recreo.

2. Un día, el profesor los lleva de paseo a un acuario. El profesor aparece detrás de ella y la presiona con todo su cuerpo contra el cristal de la pecera. Ella menciona que eso la aterró, que nunca lo pudo olvidar porque no fue algo que esperara que le sucediera a esa edad.

3. De regreso al colegio todos habían recogido a sus hijos a tiempo menos el papá de ella. Así que el profesor la lleva a su casa en su auto.

4. En el camino, el profesor la seduce activamente. Sonaba una cantante en la radio y ella pregunta por la dueña de la voz. Él le dice que es Billy Holiday y que es lo único que escucha últimamente. Luego añade que ella le recuerda mucho a Billy Holiday. Ella dice que la atrapó.

Es lo único que escucho desde hace un tiempo. Me recuerdas un poco a Billie Holiday, ¿te lo había dicho? ¿Qué mierda quería decir eso? Porque uno no le dice algo

así a una chica de trece años. Uno no le dice esas cosas. Porque si uno las dice ella le pertenecerá para siempre. (Labute, 2002, p. 12).

5. El profesor la besa. Ella cuenta muy embelesada sobre ese beso. Lo relaciona con las historias griegas, cuando las mujeres eran besadas por los hombres después de una eterna espera.

6. Comienzan a pasar más tiempo juntos. Lo llama “su pareja” porque lo ve a escondidas para abrazarlo.

7. Cinco días antes de su cumpleaños número catorce, el profesor la lleva de paseo con la premisa de que es “una sorpresa”. Había rentado un bote y tienen un picnic en medio de un lago.

8. Al tiempo, ella se entera que está embarazada. Se lo cuenta a su profesor (pareja) y él se lo toma bien pero le dice que debe ir a otra ciudad a dar un examen y que a su regreso harían planes. Hacen el pacto que ella nunca revelaría que él es el padre.

9. Ella se entera por accidente que en realidad él había renunciado al colegio y que se mudó permanentemente.

10. Les confiesa a sus padres de su embarazo, se ve forzada a dejar la escuela y se muda con una tía.

11. Da a luz aun con catorce años. Llama a su hijo Billy William.

12. Al cabo de tres años, se contacta con su profesor. Aquí ella aun tiene diecisiete años. Ella le jura que no le dijo a nadie sobre la identidad del padre de su hijo. Mantuvieron contacto a distancia por años para que él pueda estar al pendiente de su hijo y relacionarse con él.

13. Cuando el niño cumplió catorce años, ella rentó un auto y enrumbaron a Arizona para que padre e hijo se conozcan. Se conocen, comen pollo frito, el niño recibe regalos. El profesor menciona que debía irse a una feria de ciencias pero que al cabo de una hora regresaría. Se va.

14. Inmediatamente, su hijo entra a la bañera para ducharse. Hacía mucho calor. Ella ahoga a su hijo en la bañera.

15. Ella conduce hacia Las Vegas y come en un restaurante.

16. La llevan a la estación policial.

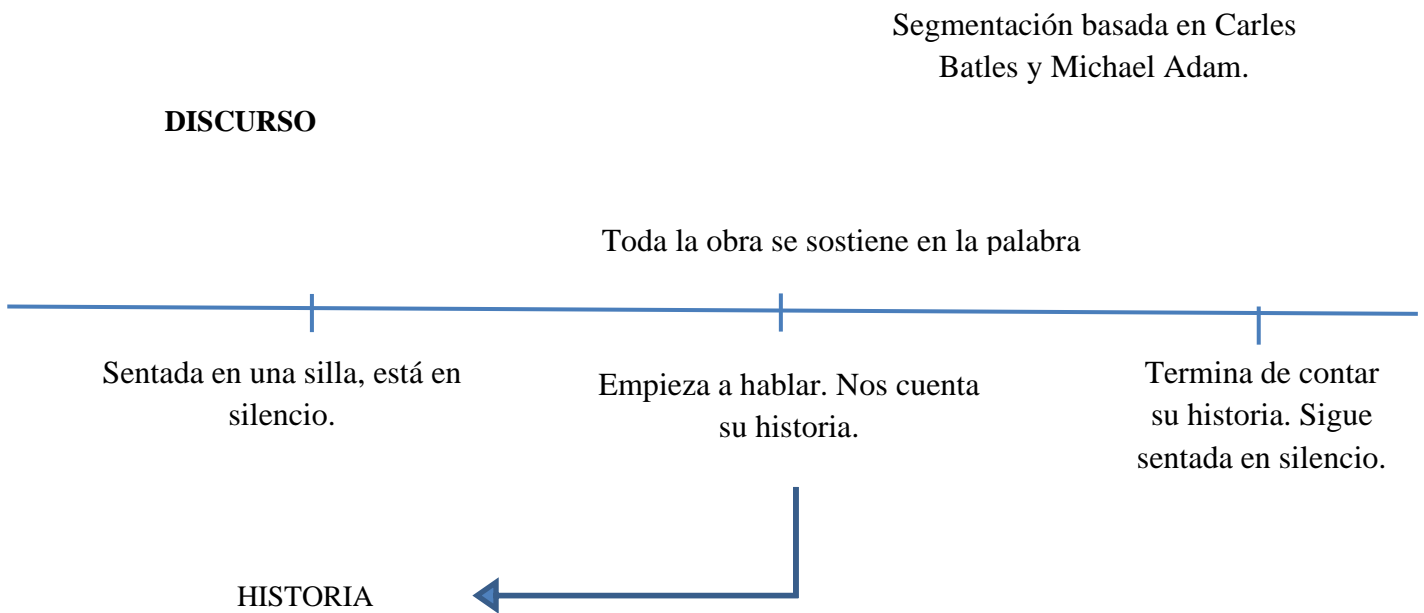
17. En la estación policial nos cuenta su historia desde el punto número uno de esta lista.

Ahora bien, para la segmentación del texto base y de mi propuesta, me apoyaré en el texto llamado: *Segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)* de Batlles (2008) y en la división de discurso e historia que propone Roland Barthes.

Para resumirlo, realicé el siguiente diagrama:

Figura 28

El discurso y la historia de Medea Redux.



Autoría propia.

Figura 29

Especificaciones del discurso.

1. Fase descriptiva — Desde y para el presente.

Existe un cambio cuando comienza a hablar. Comienza indicando que quiere hablar con soltura. Parece estar sola, empieza a presentarse mediante una DESCRIPCIÓN sobre las características de su personalidad. Usa un lenguaje coloquial, natural. Habla en primera

Una mujer está sentada frente a una mesa de oficina. Todavía no se sabe de dónde viene, qué hace ahí, quién es, qué quiere, a dónde va o qué hora de la noche es exactamente.

Está fumando en silencio mientras suena una canción en una grabadora

El espectador no tiene ningún tipo de información certera sobre la identidad del personaje.

H
i
s
t
o
r
i
a

Al quedarse en silencio, no ocurre nada más. No sabemos lo que ocurrirá con ella porque ni ella misma lo sabe. Su objetivo parece ser develar que su crimen ha sido premeditado, que se trata de una venganza. Se cierra la analogía entre la Medea de Eurípides y este personaje.

Sentada en una silla, está en silencio.

Empieza a hablar. Nos cuenta su historia.

Deja de hacer alusión al pasado. Alude al presente y al futuro. Sigue

Autoría propia.

A continuación, he dividido la historia en tres segmentos:

Tabla 5

Primer segmento de la historia.

S 1	ACCIÓN	DIALÉCTICA INFORMACIÓ N/ EXPECTATIV A	EJES TEMÁTICOS	ESPACIO	FIGURAS TEXTUALES
L A M U J E R	<p>Existe una mujer sentada frente a una mesa de oficina. No sabemos su procedencia ni su objetivo. Está en un estado sedentario. Existen acciones físicas que realiza con sus manos y los objetos que tiene sobre la mesa. El autor no hace ningún tipo de prosopografía para saber cómo luce este personaje.</p> <p>TIEMPO Presente.</p> <p>HORA El uso de una luz sobre su cabeza es un indicio de que la acción tiene lugar de noche.</p>	<p>1. Información: Los temas que trata en este segmento tienen la función de que el público sepa un poco sobre el personaje. La información que se da nos deja saber es que quiere hablar de ella y reflexionar sobre la humanidad y sus errores pero no sabemos exactamente a dónde va. (Hay un reconocimiento de esto a posteriori). La información que da es ambigua y dispersa. Hace pausas para comenzar a darle un sentido a su relato. Una especie de <i>corriente de conciencia</i>.</p> <p>2. Expectativa: 2.1. Nivel generativo No es clara la</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Su introversión. 2. Causas de la introversión en general. 3. Las preguntas sin respuesta. 4. Reflexión sobre cómo se superan las cosas. 5. La moral humana y su ingenuidad por pensar que hacen las cosas bien. <p>Estos temas sirven como envoltorio a la intriga pero también porque revelan un poco del posicionamiento del personaje frente a lo que después nos cuenta.</p>	<p>Mediante una dicascalia se menciona lo siguiente: “Una mujer sentada frente a una mesa de oficina. Una luz deslumbrante la ilumina justo sobre su cabeza”, mas no se menciona en qué lugar específico se ubica esta habitación. Esta descripción demasiado ambigua como para deducir alguna relación precisa del lugar con la acción.</p>	<p>Usa un lenguaje cotidiano, prosaico y natural. Según los usos de figuras textuales de Vinaver, se puede decir que aquí existe una especie de respuesta al silencio y a la atmósfera de espera con la que comienza la obra. No existe movimiento ya que gran parte de la acción ocurre sobre una silla. Este segmento se da a modo de argumentación de lo primero que dice: “Solo quisiera hablar”. Aquí opina sobre sí misma y la humanidad, lo que piensa e interpreta. Hace algunas pausas.</p>

		relación tiene el público con el personaje. No sabemos su pasado, ni sus intenciones, o las razones de su presencia y de su conducta.			
--	--	---	--	--	--

Autoría propia.

Tabla 6

Segundo segmento de la historia.

S3	ACCIÓN	DIALÉCTICA INFORMACIÓN/ EXPECTATIVA	EJES TEMÁTICOS	ESPACIO	FIGURAS TEXTUALES
EL RE LA TO	<p>La mujer sentada frente a una mesa de oficina. Poco a poco nos enteramos de sus antecedentes y su destino. Sigue en un estado sedentario. Existen acciones físicas que realiza con sus manos y los objetos que tiene sobre la mesa. Cuenta una historia (narradora participante).</p> <p>TIEMPO DEL DISCURSO: Minutos u horas. Presente (con menciones del pasado). Hoy ella tiene veintiocho años.</p> <p>TIEMPO DE LA HISTORIA: - Todo empieza quince años atrás (cuando ella tenía trece años). - Dos meses después (acoso</p>	<p>1. Información: Los temas tratados en este segmento tienen la función de explicar o contextualizar el presente y el posible futuro del personaje. Finalmente el personaje revela las consecuencias su status quo: la venganza.</p> <p>2. Expectativa: 2.1. Nivel generativo: Acá se comienza a notar posible formular hipótesis sobre la identidad de esta mujer, la relación que se establece entre ella y su profesor, nos cuenta su pasado, sus intenciones y</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. La adolescencia. 2. La etapa escolar. 3. Admiración a una figura de autoridad. 4. Poder simbólico. 5. <i>Violencia simbólica.</i> 6. Acoso sexual. 7. Pedofilia. 8. Pederastía. 9. Enamoramiento 10. Abuso de menores. 11. Embarazo adolescente. 12. Maternidad adolescente. 13. Abandono. 14. Soledad. 15. Sueños frustrados. 16. Resentimiento. 17. Responsabilidad afectiva. 	<p>En este segmento se mantiene el mismo lugar: una habitación con una mesa de oficina, sin embargo, el personaje menciona lugares dentro de la historia que cuenta:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Colegio 2. Un centro acuático en Chicago 3. Una carretera 4. Una feria vocacional 5. Un acuario 6. Oficina del profesor 7. La calle (dentro de un auto). 8. Biblioteca 9. Entrada de un restaurante 10. Un lago en Chicago 11. Un bote 	<p>No existen anacronías en su historia. Usa un lenguaje cotidiano, prosaico y natural. Existen muchas elipsis indeterminadas, aunque al inicio existen elipsis determinadas. Esta zona es anecdótica. Describe algunos hechos de manera objetiva y casi distanciada de todo con atisbos de descripciones subjetivas, aunque nunca juzga a los demás que menciona.</p>

<p>sexual en paseo escolar).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cinco horas después (después del paseo escolar). - Elipsis Indeterminada (E.I): Comienzo de su relación clandestina. - Un tiempo después: - cumpleaños (entre febrero y marzo). - (E.I). Unas semanas después: 23 de abril (se entera de su embarazo). - 23 de abril: noche-charla de horas. - Un par de semanas después. - Al final de vacaciones de verano (septiembre según mis cálculos). - El día de su parto (no determinado). - Tres años después (lo contacta). - Once años después lleva a que su hijo conozca a su padre (diciembre). - Horas después, llegaron a Phoenix. <p>(De Utah a Phoenix: 10 horas según google maps).</p> <ul style="list-style-type: none"> - De día: Reencuentro con su profesor (no sabe cuánto tiempo después de haber llegado a Phoenix). El profesor se va. - Minutos después de esto, su hijo entra a la bañera y ella lo ahoga. - Tiempo después logra llegar a las Vegas (Desde Phoenix son cuatro horas y media según google maps). - Horas después la llevan a la habitación donde 	<p>poco a poco entendemos las razones de su presencia y de su conducta. Todo esto en una situación dramática que avanza del presente al pasado para retornar al presente a través de la palabra, no acciones. Al leer la obra no se puede corroborar lo que dice con hechos concretos. No obstante, lo que revela es susceptible a una fábula futura (nos hace deducir lo que ocurrirá con el personaje aunque no se nos muestre).</p>	<p>18. Reconocimiento /amor paternal</p> <p>19. Venganza</p> <p>20. Infanticidio (Aborto retrospectivo).</p> <p>Estos temas se despliegan de manera implícita y algunos de forma verbalizada por ella misma a través del relato de acciones específicas. He ordenado por orden cronológico los temas que aparecen en su relato.</p>	<p>12. Sala en la casa del profesor.</p> <p>13. Casa de la niña.</p> <p>14. Casa de su tía.</p> <p>15. Phoenix, Arizona.</p> <p>16. Un cuarto de motel</p> <p>17. Utah</p> <p>18. El baño</p> <p>19. Las Vegas</p> <p>20. Restaurante</p>	
--	--	---	---	--

	<p>está ahora y desde donde nos cuenta todo esto: “Logré llegar hasta Las Vegas. Comí algo en un restaurante y luego me trajeron aquí).</p>				
--	---	--	--	--	--

Autoría propia.

Tabla 7

Tercer segmento de la historia.

S3	ACCIÓN	DIALÉCTICA INFORMACIÓN/ EXPECTATIVA	EJES TEMÁTICOS	ESPACIO	FIGURAS TEXTUALES
-----------	---------------	--	-----------------------	----------------	------------------------------

S I L E N C I O Y P E N U M B R A	<p>Ahora la mujer está parada pero automáticamente se sienta otra vez. Ya descubrimos su procedencia y el objetivo de todo su relato: revelar que su crimen se ha tratado de una venganza. Sigue en el mismo estado sedentario del primer segmento. Existen acciones físicas que realiza con sus manos y los objetos que tiene sobre la mesa. El autor no hace ningún tipo de prosopografía ni a modo de didascalía ni a modo de enunciado del personaje para saber cómo luce este personaje al final de todo. Termina en el mismo estado que inició. Indemne.</p> <p>TIEMPO: Presente. Se mantiene lo del primer segmento.</p>	<p>1. Información: Los temas tratados en este segmento tienen la función de que el público sepa lo que ella piensa sobre su crimen. Encuentro que el autor ubica esta zona como una especie de cierre que habla sobre las consecuencias de los actos del maestro y de los actos de ella. Da una sensación aleccionadora respecto a que realmente “no existen respuestas para las preguntas que uno hace”. Nos permite saber cómo se siente el personaje y lo que le espera.</p> <p>2. Expectativa: 2.1. Nivel generativo: Al terminar el segmento 2 y empezar este, queda clarísimo dónde está, quién es y su relación el lugar. Sabemos casi dos tercios de su vida hasta el día de hoy. Además se intuye lo que le espera por su crimen premeditado y confesado.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preocupación por su futuro y el de su maestro. 2. La crueldad y la ironía de la vida. 	<p>Mediante una didascalía se menciona lo siguiente: “Se sienta y sigue fumando mientras una grabadora sigue tocando. Silencio. Penumbra”. Entonces, se evidencia que el lugar se ha mantenido de inicio a fin. Pero se ha mencionado un lugar en lo que se imagina:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La zona de juegos de un parque. Que se quede callada luego de su confesión y que se siente nuevamente y se ubique tranquilamente en mismo espacio, indica que está resignada y que únicamente va a esperar. 	<p>Alusión al futuro. Existe ambigüedad entre sarcasmo y preocupación real por su profesor. En este segmento, el uso de la palabra “maestro” cobra otro sentido. Debido a que este hombre no ha sido solamente su maestro de clase, sino también, su maestro de vida, su ejemplo. Me parece curioso el hecho de que haya asesinado a su hijo a la misma edad que su maestro la embarazó y le mintió para desaparecer. Con esto, es como si dijera: Tú me quitaste (tu compañía, tu respeto, el sueño de ser bióloga marina, el colegio, mi casa, mi inocencia) entonces yo te quito lo que más quieres: el hijo que siempre soñaste pero que nunca pudiste tener.</p>
---	--	---	---	---	---

Autoría propia.

Ahora bien, he realizado la misma mecánica para el análisis de mi propuesta escénica. De este modo, dividiré mi propuesta en discurso e historia. A nivel de discurso, mi propuesta tiene una duración de diecisiete minutos con treinta segundos. A lo largo del discurso se despliegan pantallas negras, sonidos binaurales, voces en off, alteración de la presentación de la imagen (mediante la edición) e imágenes concretas y cotidianas.

Existen elipsis constantes que hacen que el ritmo se rompa y, obviamente, avance. Estas elipsis son indeterminadas ya que no nos dicen exactamente cuánto tiempo ha transcurrido. Además, existen imágenes que sirven como flashbacks del monólogo que está repartido a lo largo de todo el discurso. Especialmente, se observan y/o se escuchan los siguientes espacios: un dormitorio, una habitación de estudio, el baño, el comedor, una bañera, la playa. Muchos de los espacios grabados son de planos cerrados.

Existe un único personaje, *Mujer X*, e interactúa con su marido que está presentado a través de una voz en off. Además, este personaje femenino también interactúa con el espectador en las partes monologadas. Observa al espectador directamente y también se asume que interactúa con una persona que está con ella. No obstante, esa persona no dice una sola palabra y no le responde jamás.

A nivel de historia, una mujer nos relata su vida, la cual evoca a recuerdos dolorosos. Específicamente se centra en contarnos que fue seducida por su profesor de colegio cuando ella tenía trece años. Nos cuenta su relación y lo recuerda con mucha nostalgia al principio. Nos cuenta también que cuando ella cumplió la edad suficiente se casó con él. Fue ahí donde todo lo funesto comenzó a evidenciarse. El marido la sexualizaba, la infantilizaba, la trataba de manera paternalista, le daba toda la carga mental doméstica y de la crianza de la bebé que ella parió contra su voluntad. Un día, esta mujer se dará cuenta de quién es su marido realmente y buscará romper todo lazo con él. De ese modo, encuentra en el asesinato de su hija, un acto de libertad.

Toda historia dura trece años, desde que ella tiene trece años hasta la actualidad donde ella tiene veintiséis. La historia transcurre en el presente con evocación constante al pasado.

Espacialmente, la historia transcurre en su casa y en la comisaría.

Ahora bien, he segmentado mi trabajo en tres grandes segmentos:

Tabla 8

Primer segmento de “Hilo y anzuelo”.

S 1	ACCIÓN	DIALÉCTICA INFORMACIÓN/ EXPECTATIVA	EJES TEMÁTICOS	ESPACIO	FIGURAS TEXTUALES
----------------	---------------	--	---------------------------	----------------	------------------------------

<p>C E G A D A</p>	<p>El personaje recuerda muchas cosas inentendibles antes de relatar lo que nos quiere contar. Da su testimonio. Quiero que la conozcamos.</p> <p>Tiempo: Transcurre en el presente pero se alterna al pasado.</p> <p>Espacio: Es espacio físico del personaje es una habitación. Aparecen espacios como la playa pero a nivel de sonido. También aparece una habitación.</p>	<p>1. Información: Los temas que trata en este segmento tienen la función de que el público sepa sobre el personaje y su relación con su marido. La información que se da nos deja saber es que quiere hablar de ella y dar su testimonio. La información entregada es muy dispersa e inicialmente ambigua. Se hacen cortes de edición. Esto genera una especie de corriente de conciencia.</p> <p>2. Expectativa: Nivel generativo: No es clara la relación tiene el público con el personaje. No sabemos su pasado, ni sus intenciones, o las razones de su presencia y de su conducta.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. La maternidad. 2. El amor romántico. 3. La adolescencia. 4. El acoso sexual 5. La carga mental 6. Alienación de la consciencia. 	<p>Sonido Existen sonidos binaurales. Voces en off del marido. La voz de la mujer que nos relata su historia en la comisaría.</p> <p>Imagen Aparecen imágenes oníricas y también la imagen de ella contando su historia. También existen fragmentos de silencio visual.</p>	<p>Existen didascalias indeterminadas que implican que su monólogo dure menos tiempo. Son elipsis indeterminadas porque no sabemos cuántos segundos o minutos transcurren entre elipsis y elipsis. También existen flashbacks.</p>
---	---	---	---	---	--

Autoría propia.

Tabla 9

Segundo segmento de "Hilo y anuelo".

<p>S 2</p>	<p>ACCIÓN</p>	<p>DIALÉCTICA INFORMACIÓN/ EXPECTATIVA</p>	<p>EJES TEMÁTICOS</p>	<p>ESPACIO</p>	<p>FIGURAS TEXTUALES</p>
-----------------------	----------------------	---	------------------------------	-----------------------	-------------------------------------

<p>E L D E S C U B R I M E N T O</p>	<p>Dar su testimonio, revelar su historia, contar, hacerse escuchar. Confesar lo que pasó.</p> <p>Tiempo: Presente. Alusiones al pasado.</p>	<p>1. Información: Los temas tratados en este segmentos tratan de dar cuenta que lo que ocurrirá en el segmento final es un consecuencia natural de todo lo mostrado en este segmento.</p> <p>2. Expectativa: 2.1.Nivel generativo: Aquí se aclara poco a poco qué es lo que hace y cuál es su relación con el espacio y con el espectador. Se comienza a intuir que está en una comisaría.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Maltrato infantil 2. Poder 3. Pedofilia 4. Abandono 5. Sexualización 6. Comentarios sexistas. 7. Carga doméstica. 	<p>El espacio físico del personaje es una habitación. Aparecen espacios como la playa pero a nivel de sonido. También se evidencia una habitación.</p>	<p>Al igual que en el cuadro anterior, existen didascalias indeterminadas que implican que su monólogo dure menos tiempo. Son elipsis indeterminadas porque no sabemos cuántos segundos o minutos transcurren entre elipsis y elipsis. También existen flashbacks.</p>
---	---	--	--	--	--

Autoría propia.

Tabla 10

Tercer segmento de “Hilo y anzuelo”.

S 3	ACCIÓN	DIALÉCTICA INFORMACIÓN/ EXPECTATIVA	EJES TEMÁTICOS	ESPACIO	FIGURAS TEXTUALES
L I B E R A C I Ó N	<p>Asesinar a su hija. Desvincularse de su marido. Quiere liberarse. Tiempo: Pasado en relación a los otros dos segmentos.</p>	<p>Nivel generativo: A estas alturas, ya sabemos a quién se ha estado observando. Se entiende lo que pasó y lo que va a pasar.</p>	<p>Los temas tratados en este segmento tienen la función de cerrar la historia. Al mismo tiempo nos informan que este personaje asesinó a su hija. De esta manera, se termina de cerrar la idea de quién es, qué hizo y qué le va a pasar.</p>	<p>La playa que representa su libertad.</p>	<p>Aquí se observa la metáfora ya que esta escena implica un acto de libertad. Al mismo tiempo, el uso de piedras envueltas en una manta de bebé implican un uso metafórico de los elementos en un espacio metonímico. Al igual que en el cuadro anterior, existen didascalias indeterminadas que implican que su monólogo dure menos tiempo. Son elipsis indeterminadas porque no sabemos cuántos segundos o minutos transcurren entre elipsis y elipsis. También existen flashbacks.</p>

Autoría propia.

4.3. 2. *Visibilizar o des-cubrir: La importancia de visibilizar lo invisible.*

En primer lugar, identifiqué que lo que me importaba era tratar el tema de la violencia invisible o simbólica hacia las mujeres. Solamente al pensar en esto, me hacía deducir que sea cual sea mi eje formal, debía ayudarme a visibilizar o traer al plano visible estas violencias invisibles. El teatro sensorial me facilitó mucho esto porque me permitía materializar estas violencias. ¿Cómo? En el cuerpo de los espectadores. La violencia aparecía en sus cuerpos mediante sus causas y sus consecuencias.

Primero, en líneas generales, el personaje inicia de un modo cómodo y natural frente a las violencias que sufre por parte de su marido quien:

- La ha seducido de niña hasta casarse con ella
- La ha presionado para ser madre
- Cuando le dice que nadie la quiere más que él.
- Cuando le dice que quiere protegerla (usa un tono paternalista).
 - Cuando están dormidos y ella intenta tener un poco de cobijo pero él ha acaparado toda la sábana. Ella con un respeto sepulcral se acurruca en su mismo sitio y sigue durmiendo.
 - Cuando esta mujer está en la comisaría.

Otro momento donde intento visibilizar la violencia simbólica es cuando está escuchando la canción *Cuando estoy con él* de Janeth (en la radio) y de pronto, ella aparece con indumentaria relacionada a lo doméstico. En este fragmento se observa a mi personaje usando un mandil, guantes de lavar platos, una escobilla como peine y una sartén como espejo.

Aquí intento crear una atmósfera de hipnosis hacia ella porque no hace otra cosa que mirar fijamente al “espejo” (sartén) y girar sobre su propio eje como si fuese un producto en exhibición. Digo hipnosis porque es una característica de la violencia simbólica, además del tema de verse como un producto en exhibición. Esta “hipnosis” se trata de una invasión de la conciencia donde la oprimida no nota su opresión. En este plano estoy hablando de la “carga mental” que es un neologismo que hace referencia al abuso y naturalización de lo doméstico hacia las mujeres por su condición de serlo. Que se peine y se mire en este espejo, significa para mí que ella mientras sirve, quiere verse “linda”. Lo cual es otro mandato que implica un

poder simbólico. (Bourdieu, 2000).

El siguiente momento, nos traslada a su cumpleaños, donde a pesar de ser su día sigue con el mandil y guantes de lavar platos. Está con su esposo y cuando pide su deseo: “Deseo trabajar. Con todas mis fuerzas”, admite que su labor doméstica no es un trabajo per se. Lo cual es algo bastante internalizado entre las muchas amas de casa. Sienten que casi es su obligación porque muchas veces, es el marido quien da el dinero. Al dar dinero, el marido ejerce un poder simbólico sobre ella. Esto es lo que Bourdieu dice en cuanto al regalo. Es decir, que cuando alguien nos da algo, nos instaura queriendo o sin querer la sensación de que le debemos algo. Lo mismo ocurre con este personaje. Su marido le pide que sirva su propia torta de cumpleaños y ella lo hace. Para evidenciar este supuesto oxímoron entre **ama de casa- trabajadora**, es que mientras ella pide su deseo de trabajar, yuxtapongo sobre su voz, un coro estruendoso de electrodomésticos que hacen alusión a la carga mental que sufre. Para mí es como si los sonidos le dijeran: *¿Deseas trabajar? ¡Si ya trabajas, solamente que a ti nadie te paga!*

Otro momento donde intento evidenciar la violencia simbólica que sufre esta mujer es en torno al contexto de pandemia. Ella está con la mascarilla puesta, prácticamente la mascarilla ocupa toda su cara y ella se maquilla sobre esta. Al final de este fragmento, ella se maquilla compulsivamente casi renegando de su cuerpo o del maquillaje. Esto tiene que ver con la copiosa información y publicidad que recibimos las mujeres para vernos “lindas” pese al confinamiento o al ocultamiento de nuestros rostros. Esto realmente causa frustración en muchas mujeres y en el personaje.

Después, nos trasladamos a la escena del acuario donde su profesor (que ahora es su marido) la acosa sexualmente contra la vitrina de la pecera. Estas zonas de agua, donde se la observa a través de un cristal, será un signo que atravesará toda mi propuesta porque es la base del presente mi personaje. Este signo en particular pretende tener triple significación:

- a. Simboliza la sensación de ahogo y hostigamiento interior del personaje.
- b. Representa la escena del acuario es sí misma.
- c. Representa también, lo que es: un vaso con agua. Esto al mismo tiempo la llevan al punto ‘a’ y ‘b’ a modo de flashbacks.

¿Y cómo se visibiliza o des-cubre la violencia simbólica aquí? El punto es que en esta zona, muestro más el poder simbólico inicial que ejerció su marido para engatusarla cuando ella era una niña. Este poder simbólico que aparece en junto a la escena donde ella está en el “acuario” (vaso) y relata lo que su profesor le hizo y termina diciendo: “en fin, es muy fácil asustar a una niña”. Lo cual en conjunto con la imagen resulta totalmente contradictorio ya que se sabe, por lo que dice, que en realidad se quedó en paralizada, en shock por lo aterrada que estuvo. Él no necesitó golpearla o insultarla, sino que se valió de su cargo como profesor para ejercer poder sobre ella e invadir su espacio personal.

Luego, existe otro momento donde evidencio la aplicación del poder simbólico¹³ que usó su marido sobre ella. Y es que previamente ella descubre que su profesor (ahora marido), en realidad prefiere la versión infantil de ella y que en realidad, todo lo que ella ha sentido por él se debe a que él la indujo a un estado de “enamoramamiento”.

Finalmente, generar una vida insatisfecha, dolorosa, llena de elementos que realmente no deseas ni deseaste jamás. Llena de cosas que nunca quisiste hacer. Limitada. Amarrada. Por eso, es que encuentro que una forma de visibilizar los efectos de la alienación de la conciencia de una niña, adolescente o mujer que termina desvirtuando su propia identidad (Bourdieu, 2000). La víctima termina comportándose como victimaria como intento por alcanzar la libertad. (Lagarde, 2015).

4.3.3. Aclaraciones terminológicas para el análisis.

A continuación describiré el uso de los signos en el espacio escénico de mi propuesta. Para ello me sostendré en Anne Ubersfeld (1989) y su libro: *Semiótica Teatral*. En el primer capítulo llamado: “Texto-representación” existe un acápite titulado: “El signo en el teatro”. De aquí, se tomará la perspectiva lingüística saussuriana, la cual considera que el signo es un elemento compuesto por dos partes indisociables: el significante (Se) y el significado (So). Así, el significado conforma todos los conceptos o connotaciones y, el significante, hace referencia a un morfema gráfico o acústico. Sin embargo, desde Pierce, diría Ubersfeld (1989), a estos dos elementos se le añade otro: el referente. Este elemento que forma una triada en suma a los otros dos, tiene que ver con la cosa en sí misma, sea o no, parte de la realidad. Es decir, si pienso en una silla, automáticamente aparece el significante en mi mente a modo de imagen acústica: /silla/, visualizo una silla y sus características. Mientras tanto el significado tiene que ver con conceptos o semas en relación a este morfema /silla/: /mueble/,

¹³ Bourdieu (2000) menciona que el poder simbólico es clave para que la violencia simbólica se ejerza.

/para sentarse/, /espaldar/, /madera/, etc. En tanto, el referente sería la posibilidad de existencia de la silla, no necesariamente en el mundo real.

Al mismo tiempo, Ubersfeld (1889) continúa con Pierce y nos dice que el signo podría dividirse en tres elementos: ícono, índice y símbolo. Donde el índice tiene que ver con síntomas o indicios de algo, el ícono es una representación del referente y el símbolo tiene que ver con una convención social, un código cultural que puede ser entendido o no, dependiendo de la geografía donde se emita este símbolo. Además, se entiende que puede ser que un signo sea dos o tres de estos elementos al mismo tiempo.

Después de haber descrito brevemente lo que implica un signo, es importante recordar que en el teatro todos los signos que se desplieguen están generando significados o interpretaciones. Aunado a eso, el mismo espacio es considerado un signo en sí mismo.

De esto, en el libro *Semiótica del teatro*, exactamente en el tercer capítulo, titulado: Los signos del espacio, Fischer (1999) propone que cuando hablamos de espacio teatral es necesario considerar, además del lugar de representación en sí mismo, la función fáctica o simbólica que este cumple. Al mismo tiempo, al igual que Fischer y Ubersfeld, entiende el espacio como una relación triádica entre actor (A), personaje (X) y espectador (S). De esta relación es importante observar dónde está situado el actor o actriz, dónde está situado el personaje y cómo se dispone el espacio en la relación espectador y personaje. Pierce (como se citó en Ubersfeld, 1989, p. 20).

Si bien lo explicado anteriormente ha sido breve y somero, se entenderá a detalle en el análisis pragmático de los signos desplegados en el espacio de mi propuesta escénica.

Para su mejor análisis y dado el carácter de mi investigación, dividiré mi trabajo en signos auditivos y visuales dentro y fuera del actor, según el libro: *El Teatro y su crisis actual* de Kowzan (1986). Para organizar mejor mis ideas, usaré el cuadro que Kowzan propone en cuanto a signos:

Tabla 11

Organización de signos según Kowzan.

1. Palabra 2. Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Tiempo y espacio	Signos visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos visuales	Tiempo y espacio	Signos visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

Recuperado de: <https://ciberestetica.wordpress.com/2017/06/25/el-metodo-de-kowzan-para-un-estudio-semiotico-del-teatro/>

Si tengo en cuenta el cuadro anterior, puedo decir que mi trabajo se compone de una escena a modo de monólogo el cual aparece repartido en fragmentos a lo largo de toda mi propuesta. En base a la narración que se realiza en el monólogo, aparecen signos visuales y pantallas negras donde despliego signos auditivos. Para esto, para no extenderme demasiado hablaré sobre los signos visuales y auditivos.

4.3.3.1. Análisis del sistema de signos.

4.3.3.1.1. Signos visuales: Fuera del personaje. **a) Espacio:** Ubersfeld (1989), entiende el espacio como una relación triádica entre actor (A), personaje (X) y espectador (S). De esta relación es importante observar dónde está situado el actor, dónde está situado el personaje y cómo se dispone el espacio en la relación espectador y personaje. Iré desglosando el espacio del personaje, luego el mío como actriz, finalmente tejeré el espacio de “A” y “X” en relación a espectador (S).

a.1. Espacio del personaje. Fuera del personaje: en primera instancia, la acción tiene lugar en una comisaría donde mi personaje, *Mujer X*, está dando un testimonio mientras mira a la cámara. Así, el color negro de las sombras del rostro del personaje, se mezcla con el marco negro que rodea el plano cerrado de su rostro. Ergo, parecería que se la observa desde una. El marco de la imagen ha sido empequeñecido en relación al marco de la pantalla total. Además, se ha alterado el contraste y la saturación de la imagen, de modo que esta queda en blanco y negro. Con esto se busca que el color negro sea el color más resaltante e intenso ventana pequeña o que ella nos está mirando por ese pequeño cuadrado. La ausencia de color hace referencia a que todo lo que nos cuenta, por muy tierno y dulce que parece inicialmente, se convierte en algo siniestro (el asesinato de su hija). Paralelamente, la relación con su profesor parece tierna mientras nos la cuenta, pero esta ausencia de color hace referencia a que en realidad todo está mal. Esto se vincula con lo que Bourdieu (2000) menciona sobre la violencia simbólica, la cual, puede parecer inofensiva (el modo dulce en el que cuenta su historia) pero en realidad es nociva (los tonos negros).

En síntesis, el uso de la pantalla pequeña y los colores en blanco y negro, permiten empequeñer al personaje hasta el punto de solamente mostrar su rostro. Esto está relacionado que ver con lo que sucede en su fuero interno. Con esto intento dar la sensación de intimidad, de tristeza, de perturbación, de pequeñez. Es decir, que ha sido reducida por este hombre y que le ha quitado el color de la vida.

Estos arreglos alcanzados a nivel de edición, tienen el intento de perturbar los sentidos del despertador. Me refiero a que todas las personas estamos acostumbradas a ver la pantalla en sus dimensiones normales, no empequeñecida a propósito. Con esto, sin duda, pese a lo visual, se intenta apelar a la perturbación visual del público. Finalmente, intento generar preguntas respecto al encierro del personaje porque parecería que está dentro de una cajita negra y asoma su rostro para comunicarse con quien está del otro lado.

a.2. Espacio de la actriz: El espacio real que ocupo como actriz en esta escena es una habitación de dos metros cuadrados. La habitación es blanca y tiene una mesa y una silla negra giratoria. La función original de esta habitación es servir como una habitación de estudio o una oficina.

En conclusión, al observar el espacio del personaje y el mío como actriz, podría decirse que en

esta escena, el espacio no es metonímico¹⁴ o fáctico, ya que esta habitación de estudio no es una comisaría.

b. Tiempo: Ubersfeld (1989), menciona que existe el tiempo ficcional (personaje: “X”) y el tiempo escénico de la representación (actor/ actriz: “A”).

b.1. Tiempo ficcional: Personaje: Es de noche. Es indeterminado el tiempo desde que empieza a hablar hasta que termina pero se calcula que son minutos u horas. Existe unidad de tiempo.

b.2. Tiempo escénico de la representación: Actriz: Es de noche. Me tomó tres horas interpretar y grabar esta escena.

c. Iluminación: Se ha iluminado la escena solamente por un aro de luz blanca e intensa. Esto para generar los efectos de luz y sombra. Esto porque aquí el personaje despliega vivencias agradables y desagradables, muestra bondad y perversión. Quiero decir que existe una ambivalencia entre ser víctima y victimaria.

Relaciono esto con lo que Segato (2014) menciona cuando se refiere a los efectos de la violencia simbólica (o *moral* como ella la llama). Una vez insertada la idea de dominación sobre la dominada, esta intentará de todos los modos posibles, agradar al patriarca para intentar sortear la situación. Al no poder hacerlo, intentará mimetizarse con él y adquirirá conductas similares o peores a las de él para salir del rol de víctima que en el fondo, le afecta. Al mismo tiempo, sentirá culpa y desmedro hacia él y sobre todo, hacia sí misma. Por eso es que el uso de la luz y la sombra es importante en esta parte y en especial, la ausencia de color porque su vida se ha deteriorado. “Cuando la educación no es liberadora, el sueño del oprimido es volverse opresor”. (Freire, s.f).

d. Accesorios: No existe ningún accesorio porque la escena es un plano cerrado del rostro de la actriz que va desde su frente hasta su barbilla. Esto para generar la sensación de intimidad, de cercanía con quien mire.

e. Decoración: No existe decoración alguna realizada u observable.

4.3.3.1.2. Signos visuales en la actriz.

a. Maquillaje

He acentuado mi tono de piel con una base blanca y me he incrementado las ojeras con

¹⁴ Lehmann, H. (2013), en *El teatro posdramático* define el espacio metonímico como el espacio real usado como tal para el espacio de la representación.

sombras de ojos color lila. Esto tiene que ver con el desgaste que toda esta situación le ha generado.

b. Peinado

La mayor parte de mi propuesta, el personaje se encuentra despeinado y con el cabello suelto. Se puede observar el *frizz* en su cabello, con lo cual trato de dar la sensación de desorden, de desvarío. Esto en relación a que ha tocado fondo. No es hasta el final que finalmente, en la playa, está peinada.

c. Traje

No se observa el traje que usa porque solamente se observa su rostro.

4.3.3. Signos auditivos: Fuera de la actriz .

Existen seis momentos donde presento signos auditivos (música y sonido) en la pantalla negra:

Tabla 12

Organización de signos en “Hilo y anzuelo” según algunos elementos tomados de Kowzan.

	Sonido	Música
Pantalla negra 1	1. Debajo del agua 2. Voz en off (marido): ¿No te parece trágica la nobleza de los animales marinos?	
Pantalla negra 2	1. Reloj 2. Secadora 3. Licuadora 4. Microondas 5. Olla arrocera 6. Aspiradora 7. Huevo frito 8. Radio	1. Cuando estoy con él, de Jeanette.
Pantalla negra 3	1. Lluvia 2. Ronquido	
Pantalla negra 4	1. Vómito	
Pantalla negra 5	1. Agua	
Pantalla negra 6	1. Olas del mar	1. Arvo Part-Frater.

Autoría propia.

Entonces, cada signo auditivo, evidentemente, tienen un porqué. Por eso, tomaré lo descrito en el cuadro y explicaré detalladamente lo que intento con cada signo. Por ejemplo, en la primera pantalla negra:

Tabla 13

Sonidos de la pantalla negra 1.

	Sonido
Pantalla negra 1	<ol style="list-style-type: none">1. Debajo del agua2. Voz en off (marido): ¿No te parece trágica la nobleza de los animales marinos?

Autoría propia.

1. Debajo del agua

En principio el sonido debajo del agua es *índice* de que estamos frente a agua o lo próximo que se verá será agua. Además, si bien no es un símbolo cultural referido a algo desagradable, en este momento, para mi personaje sí lo es. Además, este sonido es un símbolo mundial que cualquier persona podría entender: es el sonido del agua. Este sonido se repetirá en distintas ocasiones para hacer referencia a un recuerdo en torno al acoso sexual que sufrió mi personaje. Al mismo tiempo, este signo cumple el rol de darnos información a cómo ella se siente por dentro (*índice*).

2. Voz en off del marido:

¿No te parece trágica la nobleza de los animales marinos? Esta es la frase que se escucha junto al símbolo sonoro del agua. Esta combinación de sonidos intenta generar relación entre el profesor y el agua. Es decir, como dije, se relaciona el trauma del acoso sexual que implica el agua, con su marido (ex profesor). Con estos sonidos intento transportar al día donde él se aprovechó de su cargo de maestro y la acoso sexualmente.

Entonces, estos sonidos sirven para ir preparando el terreno para evidenciar lo que Bourdieu (2000) llama: el poder simbólico. Es un poder diáfano, transparente como el agua que es asfixiante y hostigante como cuando estamos debajo del agua y ya no podemos respirar.

En segundo lugar, veremos qué implican los sonidos de la segunda pantalla negra:

Tabla 14

Sonidos de la pantalla negra 2.

	SONIDOS	
Pantalla negra 2	<ol style="list-style-type: none">1. Reloj2. Secadora3. Licuadora4. Microondas5. Olla arrocera6. Aspiradora7. Huevo frito8. Radio	<ol style="list-style-type: none">1. Cuando estoy con él, de Jeanette.

Autoría propia.

A continuación, explicaré los signos más importantes de este cuadro:

1. Sonido del reloj:

Es símbolo del paso del tiempo. En esta parte sirve como indicio de cansancio, de rutina ya que se combina con el sonido de los electrodomésticos. Para intentar visibilizar la carga mental que sufre esta mujer las veinticuatro horas del día por parte de su marido. Rita Segato (2014) refiere que existe una clara división respecto al hombre y las mujeres donde lo doméstico es a mujeres, como lo público es a los hombres. En este sentido, de mi parte un intento por visibilizar esto a través de lo sonoro y el silencio visual. Es una manera de expresar mediante lo sensorial un aspecto totalmente invisible en el imaginario colectivo.

2. Electrodomésticos:

En tanto, los electrodomésticos presentados hacen referencia no solamente a su función sino también a lo simbólico respecto a su función y la mecánica de su funcionamiento. Por ejemplo, si bien la licuadora sirve para licuar alimentos, la relaciono con el licuado y trituración de los propios pensamientos y sentimientos de una mujer cuando está dominada. El microondas, la olla arrocera y el huevo friéndose, al ser objetos que implican calor, tienen relación con el hartazgo o cansancio. Por lo menos para mí, es clara la relación entre la carga mental y el cansancio. La aspiradora simboliza, para mí, el aspirado de sus sueños, de sus deseos, de su placer, de su energía, de su tiempo y de vida por dedicarse al servicio de su marido.

“En la familia tradicional la mujer intercambia servicios domésticos, atención y cuidado de la prole y otra serie de labores, por soporte económico y protección del esposo (Szinovacz,

como se citó en Villareal, 2001, p. 9).

Además, respecto a esto, Bourdieu (2000) menciona

Justamente por lo que dice Bourdieu es que los sonidos masculinos y molestos van apareciendo y llenando cada vez más la vida esta mujer.

En tercer lugar, en cuanto a la tercera pantalla negra:

Tabla 15

Sonidos de la pantalla negra 3.

	SONIDOS
Pantalla negra 3	1. Lluvia 2. Ronquido

Autoría propia.

1. Lluvia

Como dije, la presencia del agua es importante a lo largo de toda mi propuesta. El sonido del agua está presente en muchas escenas para generar la sensación de ahogo y para recordarnos que algo ocurre entre el agua, ella y su marido. En este caso en específico, la lluvia significa calma ya que es una lluvia muy serena. Hasta que de pronto, aparece el sonido del ronquido del marido.

2. Ronquido

Este ronquido aparece para romper con esta calma, interrumpe la lluvia apacible. Esto en relación a que luego de haberse escuchado el coro de electrodomésticos, el caos, viene la calma, el descanso. Sin embargo, su marido le arrebató eso también. Esto termina de entenderse con la escena visual de ella durmiendo con su marido en una noche lluviosa. Él está roncando como un oso y ha acaparado toda la colcha. Ella intenta abrigarse pero no lo hace. Esto lo desarrollaré más adelante.

En cuarto lugar, creo necesario mencionar que previamente al sonido del vómito, ella despierta. Es su cumpleaños y se encuentra la siguiente nota de su marido: “Pequeña. Feliz cumpleaños. ¿Viste que sí te dejo descansar? Hoy me preparé yo solito el desayuno y te ayudé a lavar. Me costó no despertarte por lo rico que cocinas y lo rica que estás. ¡Te amo!”.

Tabla 16

Sonidos de la pantalla negra 4.

	SONIDOS
Pantalla negra 4	1.Vómito

Autoría propia.

1. Vómito:

Luego de leer esa frase, sonrío muy contenta pero automáticamente siento el impulso de vomitar. Aquí, ella **no** ha notado que su marido está resaltando su valor en torno a su rol doméstico y sexual. Me resultó curioso porque esta es una ama de casa que justamente se dedica a atender a su marido porque depende de él econonómicamente. Y este vómito se justifica en que está embarazada. No obstante, que el impulso de vomitar después de leer esta nota es significativo porque implica que en el fondo la sexualización e infantilización (al decirle: “pequeña”) que recibe por parte de su marido, le da asco aunque ella ni lo note. Es como si su cuerpo hablara por ella, como si le mandara señales que existe algo que debe escupir, que debe expulsar de su cuerpo.

¿Será la hija que está esperando? Esto porque en el fondo mi personaje no quiere ser madre. Solamente acepta porque el marido tiene poder para convencerla.

En quinto lugar, hago aparece el sonido del agua y la voz en off de su marido que le dice: “Siempre serás mi chiquita inocente y siempre te voy a proteger. Nadie te va a querer ni cuidar como yo, no lo olvides”.

Tabla 17

Sonidos de la pantalla negra 5.

	SONIDOS
Pantalla negra 5	1.Agua

Autoría propia.

El lenguaje es muy importante para generar poder. El modo y el contenido, el qué y el cómo es importante considerar al expresarnos. Por eso aquí, trato de evidenciar a través de la inmersión sonora lo que Bourdieu (2000) menciona acerca del trabajo:

El mundo del trabajo está, por tanto, repleto de pequeños compartimentos profesionales (servicio de hospital, oficina ministerial, etc.) que funcionan como unas cuasifamilias en las que el jefe de servicio, casi siempre un hombre, ejerce una autoridad paternalista, basada en la envoltura afectiva o la seducción, y, a la vez sobrecargado de trabajo y asumiendo todo lo que ocurre en la institución, ofrece una protección generalizada a un personal subalterno fundamentalmente femenino (enfermeras, asistentes, secretarias), lo que estimula una integración y asimilación intensa, a veces patológica, en la institución y en aquello que la encarna. (p.44).

Cito esto porque todas las instituciones, dice, son representación directa de lo que ocurre en el seno familiar. Asimismo, la familia en conjunto con el colegio y la iglesia suponen la mejor forma de transmitir la violencia simbólica y subordinación invisible de las mujeres. Al existir entonces, un trato paternalista por parte del marido a mi personaje, se establece la posibilidad simbólica, punitiva, de padre “castigador”. Es decir, que al existir una dinámica esposo-padre/esposa-hija, se establece, dice Rita Segato (2003), una dinámica de dominación simbólica que implica interdependencia de ambas partes. Al emitir este signo a modo de voz en off en conjunto al sonido del agua, busco relacionar esta frase aparentemente tierna con la sensación que implica el agua para mi personaje: ahogo, oscuridad, recuerdo del acoso sexual, encierro, parálisis, frío, etc.

Finalmente, el último momento donde uso la pantalla negra es antes de la escena de liberación de esta mujer.

Tabla 18

Sonidos de la pantalla negra 6.

	SONIDOS	
Pantalla negra 6	1.Olas del mar	1. <i>Arvo Part-Frater.</i>

Autoría propia.

El sonido del agua, como vemos, es un *leitmotiv* a lo largo de la historia. Es decir que el agua, para mi propuesta, tiene tres connotaciones signícas al mismo tiempo. Las olas del mar representan su libertad, además, implica enfrentarse o hacerle frente al poder simbólico que representa su marido a través del agua. A su vez, enfrentarse a este poder simbólico implica ir más allá de su función esperada: ser madre. (Lamas, 1986).

Finalmente, la canción me permite articular la sensación del color musical con la atmósfera de la escena.

4.3.4. Algunos marcos axiológicos de mi propuesta.

Después de haber analizado los signos desplegados en el espacio, creo menester considerar los marcos axiológicos o términos valorativos de mi propuesta escénica. Para ello, tomaré en cuenta lo que Dubatti (2010) menciona en el texto llamado: *Monográfico de crítica teatral. La poética teatral en marcos axiológicos: Criterios de valoración*. En este texto basado en principios teóricos de la Filosofía del Teatro, se plantean parámetros sistemáticos para la crítica teatral, es decir, para el análisis de poéticas teatrales dentro de marcos axiológicos. Es muy difícil para mí valorar mi propio trabajo porque podría hundirme en subjetividades. Sin embargo, intentaré ser lo más objetiva posible.

Entonces, analizaré algunos de los diez parámetros de valoración mencionados en el texto: adecuación, técnica, relevancia simbólica, relevancia poética, relevancia histórica, criterio ideológico, perspectiva genética, efectividad (o estimulación del espectador), transformación (o recursividad), teatralidad singular del teatro.

a. Técnica.- Principalmente la técnica empleada en cuanto a la forma de este trabajo tiene que ver con herramientas de la poésis tecnovivial. Sin embargo, esta está enfocada en lo sensorial, específicamente en la exaltación del sonido (binaural) a través de la exclusión de la vista (uso de la pantalla negra). Esto en contraste con el uso de imágenes en relación al asunto que se propone evidenciar o cuestionar: las violencias simbólicas hacia las mujeres. Es decir, existe entonces una poética de lo sensorial, una poética sonora que se despliega a lo largo de la forma y el fondo de esta propuesta escénica grabada y editada.

Esta propuesta tiene como movilizadores al Teatro Ciego (exclusión de la imagen-pantalla negra), Teatro Sensorial de Enrique Vargas (exaltación sonora) y reflexiones artaudianas referidas a la perturbación de los sentidos. Mi valoración por la corriente artaudiana implica el intento de incomodar constantemente al espectador.

Es evidente que la técnica audiovisual prima por sobre la técnica actoral, la cual ha quedado naturalmente en segundo plano debido a que el vídeo ha sido grabado sin cortes. Sin embargo, existen momentos enteramente actorales donde la escena debe sostenerse en la actuación y no en la edición.

De este modo, existe una yuxtaposición de sonidos binaurales en muchos momentos del material videográfico. Estos sonidos han sido diseñados con la intención de volver inmersiva y al mismo tiempo invasiva la propuesta escénica en relación a como lo es la violencia simbólica

hacia las mujeres. El hecho apagar las imágenes y solamente usar la pantalla negra para insertar el paisaje sonoro, implica una necesidad por imaginar lo que sucede a partir del sonido.

De esta manera, la construcción que el espectador se ve obligado a hacer sin que lo note, es una herramienta fundamental en este trabajo, ya que se relaciona con lo que las mujeres son “obligadas” a hacer sin siquiera saberlo. Este “sin saber” está referido a la invasión de la consciencia según Bourdieu (2000).

Existe una estética naturalista a nivel actoral, no obstante, carga también mucho realismo psicológico porque desde la dramaturgia todo hace hincapié en conflictos internos del personaje. El personaje reflexiona y tiene un debate socrático. No se da cuenta de su propio encierro.

Si bien, como dije, existen técnicas actorales cerradas como el naturalismo o el realismo, también existen técnicas más abiertas relacionadas con mi trabajo como por ejemplo: el teatro ciego (exclusión de la vista), el teatro experimental donde uso música concreta binaural para construir una dramaturgia sonora que sea la protagonista. Todo esto, se ha construido con técnicas cinematográficas como teoría de la luz, del plano, psicología del color, encuadre, etc. Al mismo tiempo se fusiona la técnica del radioteatro para obtener como resultado una técnica que gesta un poésis sensotecnovivial. Existe un término importante mencionado: *técnica binaural* que pese a que reiteradas menciono que he usado para incrementar la inmersión del espectador, todavía no logra evidenciarse con claridad.

En conclusión, existe una técnica “heteróclita, híbrida, múltiple, de mezclas contrastantes, de disolución, inclasificable”. (Dubatti, 2010, p. 13).

b. Relevancia simbólica.- Dubatti, menciona que la relevancia simbólica tiene que ver con el la temática a partir de “evaluación de los campos temáticos que representa, sus tesis, ideas, problemas, conflictos, preocupaciones y aspectos contenidistas que enfoca. Es decir, la materia de la que habla, el *qué*”. (Dubatti, 2010, p.13). Por ejemplo:

Al hablar de violencia simbólica, el uso de metáforas y símbolos parece fundamental. Por ello, he intentando que en su conjunto mi propuesta sea simbólica de inicio a fin. De este modo, muy pocas imágenes sonoras o visuales empleadas son realmente concretas.

Al mismo tiempo, la simbología desplegada se basa en analogías hechas sobre las violencias simbólicas con sensaciones y características de la misma. Estos símbolos aparecen para contarnos cómo se ve, se siente o se escuchan estas violencias invisibles. Respecto a esto, un elemento muy importante ha sido el agua. El agua, en nuestra cultura, al igual que en mi propuesta, está relacionada con la vida y el crecimiento. No obstante, en mi trabajo, el agua

también simboliza estas violencias invisibles que nos ahogan, no nos dejan escuchar bien, no nos dejan respirar y nos mantienen con la boca cerrada. Tal cual aparece el agua en mi propuesta. Un ente omnipresente que, aunque no parezca, está llevando el hilo de la historia (lo mismo que ocurre con el poder simbólico). Finalmente, se instaura el símbolo de calma, ya que el agua deja de ser un obstáculo para ella y lo usa como un medio de liberación. Existe también, una fuerte carga de simbología visual a lo largo de toda la propuesta. Las imágenes de esta mujer que aunque no diga nada, son los sonidos los que dan voz a estas escenas. Esto ocurre porque el personaje simplemente se ubica en escena de manera pasiva (y con acciones pequeñas) y lo que se escucha alrededor es lo que lleva la acción dramática. El símbolo más importante, a mi parecer, ha sido el hecho de cómo en los momentos de silencio visual (pantalla negra) aparecía la cruda realidad en contraste con lo que ella nos contaba con nostalgia cuando la veíamos en este cuadrado pequeño.

En suma, los temas tratados son la violencia de género hacia las mujeres, el micromachismo, el trato paternalista, la romantización de la maternidad, la carga mental, la satanización del aborto, el gaslight, etc. Temas que sostienen la violencia simbólica hacia las mujeres.

Por ello, este trabajo maneja un discurso de prevención dirigido a observar algunas de las bases de las violencias visibles como acoso callejero, violaciones sexuales, feminicidios y otras prácticas culturales ejercidas mayoritariamente por hombres. Es decir, se busca observar las bases del iceberg para prevenir su crecimiento.

Creo que desde el arte es importante visibilizar o evidenciar las violencias socialmente aceptadas, esas violencias que cuando intentamos detenerlas nos llamas exageradas y por eso es que en este trabajo se observa un intento por tratar estas violencias invisibles.

En conclusión, la relevancia simbólica de este trabajo se articula con lo que implica la violencia simbólica: una intervención sigilosa, silenciosa, amortiguada en el transcurso de la vida de los sujetos femeninos o feminizados. Este vínculo perfecto entre la forma simbólica en la que presentan los hechos y los temas simbólicos tratados es, desde mi perspectiva, lo que ha sido lo más relevante de toda la propuesta.

c. Relevancia poética.- Dubatti (2010) menciona que aquí hay que pensar en el “CÓMO” está constituido y construido el espectáculo. Se refiere a aspectos composicionales y estructurales.

Respecto a los aspectos formales, esta propuesta ha sido construida a modo de versión libre de la obra *Medea Redux* de Neil Labute.

De esta manera, seleccioné algunos textos clave del monólogo y algunos otros

fueron modificados y creados desde cero en torno al tema transversal: la violencia simbólica que una niña sufre por parte de su profesor que la ha acosado, seducido, embarazado y abandonado cuando ella tenía catorce años.

Por otro lado, en mi propuesta se observa a una ama de casa que vive con su marido quien es dieciséis años mayor que ella. Esta mujer tiene pesadillas constantemente en relación un recuerdo que la persigue desde que inició la relación con su marido, el cual es su ex profesor de secundaria. Un día, ella va a descubrir que su esposo en realidad prefiere la versión infantil de ella. Esto a través de un momento escandaloso donde esta mujer lo descubre masturbándose con fotos antiguas de cuando ella era una niña incluso menor de lo que era cuando se conocieron.

Por otro lado, al observar el ente poético en sí, se puede describir que cuenta con imágenes con atisbos de secuenciación lógica. Es decir, si bien, la acción dramática es aristotélica: inicio, nudo y fin, el uso de la pantalla negra rompe con esta estructura. De este modo, no se llega a evidenciar claramente si lo que estamos viendo es realmente aristotélico. Ya que existen fragmentaciones en la línea de acción compuestas por elipsis y construcciones de paisajes sonoros. Esto lo explicaré más adelante basándome en Carles Batlle.

Lo que observo que salta a la vista de mi propuesta escénica son tres aspectos:

1. El uso de la pantalla negra y paisaje sonoro.
2. El uso de imágenes y sonidos.
3. El uso de imagen en silencio.

Además, existe una escena que sostiene todas las demás escenas. Estas escenas sostenidas remiten al pasado y la escena sostén remite al presente. Es notable la ausencia de color en la escena sostén, ya que se presenta en blanco y negro. Esto hace referencia a que el presente del personaje implica pérdida del color de la vida, tristeza y desdicha que atraviesa el personaje. Por ende, estos colores tienen una función enunciativa de lo que acontece en su fuero interno.

La duración del vídeo es de diecisiete minutos con treinta segundos. En estos veinte minutos se puede observar al personaje interactuando con sonidos que evidencian lo que

ocurre dentro ella o al revés, su relación con los objetos evidencia lo que el sonido no dice.

En cuanto al vestuario las prendas usadas son:

1. Bata semitransparente color rojo: Esto tiene relación con la sexualización en la que *Mujer X* se encuentra pese a que hace frío y requiere abrigo.
2. Un polo blanco: Lo puse con fines enteramente estéticos pero también simboliza la inocencia de esta mujer.
3. Un mandil de cocina: Representa su status quo, su rol dentro de la historia.
4. Unos guantes amarillos: Al igual que el mandil, esto también representa su status quo.

En conclusión, la historia que cuento está construida en tanto por una dramaturgia tomada del texto original y al mismo tiempo por dramaturgia inédita escrita por mí. Es evidente el uso de pantallas negras como entes potenciadores del sentido del oído, además del uso de imágenes que construyen metáforas y significados explícitos en relación al tema que se intenta develar: la violencia simbólica.

Ahora bien, referido a la iluminación, en general hago uso de luces blancas duras en contraste con algunas luces de vela. La iluminación mayormente ha sido usada para generar sombras o para iluminar totalmente la escena. La mayor parte de escenas están constituidas por luz natural. En cuanto a esto, Dubatti (2010) menciona que en realidad, la poética:

(...) está hecha de miles de detalles composicionales, y en el juego infinito de esos detalles se juegan sus valores. Por supuesto, relevancia simbólica y relevancia poética se cruzan, del qué al cómo y del cómo al qué, casi siempre son inseparables, de la misma manera que lo son todos los ejes que desplegamos. No son niveles de lectura, más bien ángulos desde los que se enfoca un mismo objeto único e indivisible. (p.13).

Ciertamente, tal y como se citó, la relevancia poética y simbólica deben entrecruzarse. Esto lo he explicado en el apartado donde explico cómo se despliegan los signos en el espacio de mi propuesta escénica.

d. Relevancia histórica.- Actualmente el país atraviesa la crisis mundial más grave del siglo: la pandemia por COVID -19. Sin embargo, existe una pandemia de antaño y que además, se ha intensificado durante la crisis sanitaria: la violencia de género hacia las mujeres.

Durante el contexto de cuarentena obligatoria, incluso hasta los días actuales, se había registrado en este contexto, más mujeres que fueron golpeadas, violadas o incluso

asesinadas por sus parejas.

Es por ello, este trabajo surge de la pregunta: ¿qué puedo hacer para prevenir estas violencias? Por eso pensé en visibilizar estas violencias que normalmente tomamos como comunes.

Creo que en este momento de la historia, mi obra tiene importancia debido a que hablo de temas que muchas mujeres sufren en mayor o menos intensidad por la pandemia. Creo que compartir este trabajo en estos tiempos sería valioso porque atiende violencias que normalmente no se atienden. Esto, debido a que se cree que existe un tipo de víctima: la que está destrozada. Con mi propuesta intento dar a conocer que no existe una sola forma de violencia: la visible. Y que no existe un solo tipo de víctima: la destruida, la que está en shock, la que no puede hablar, la débil.

Si observamos a mi personaje, es una persona bastante fuerte, aunque está sufriendo. Sin embargo, no es hasta el final que nos damos de lo afectada que está. No lo notamos por lo que dice o por si llora, sino por lo que llegó a hacer: asesinar a su propia hija. Y que en realidad ella hubiese querido abortar. Sin embargo, el mandato patriarcal ha sido tan fuerte que no fue capaz de abortar a la hija de su esposo.

Capítulo V

Análisis de las audiencias

Una sola persona espectando hace falta para que la función espectacular se dé. Esto quiere decir, en resumidas cuentas, que todos los signos desplegados en mi propuesta van a cobrar sentido una vez que atraviese la subjetividad de quien observe mi trabajo. Es así, que el espectador es el destinatario del discurso auditivo y visual de mi propuesta. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estamos ante una propuesta fílmica y no teatral propiamente dicha (poiesis y expectación sin convivio).

No obstante, en mi propuesta trato de mantener al espectador activo al usar pantallas negras y al desplegar sonidos que construyan un sistema de signos que serán interpretados por el espectador. En estos espacios negros, el espectador deberá ser imaginativo porque no podrá describir adecuadamente signos verbales sin tener de referencia los signos no verbales. Por ende, con mi trabajo pretendo que el espectador cumpla un rol emotivo. Es decir, intento que exista un grado de afectación por parte del espectador.

Hay estudiosos que critican esto porque parecería que se refieren a una comunicación

“ideal” donde destinador y destinatario tienen todas las condiciones necesarias para comunicarse bidireccionalmente. En mi caso, por ejemplo, esto no es así porque no existe el convivio. Y el tecnovivio empleado es monoactivo. Es decir, no existe un intercambio de mensajes. Yo emito el mensaje y nunca recibo respuesta.

Pese a todo esto y en conclusión, busco que el espectador cumpla un rol activo al intentar entender activamente los signos no verbales dispuestos en los espacios negros y espacios visuales. Además, espero que cumpla su rol natural: emotivo. Y que de esta manera se genere la famosa *catarsis* que menciona Aristóteles en su escrito *La Poética*.

Por su parte, Henry Sotomayor García (2022), Bachiller en Actuación por la ENSAD y Magister en Teatro y Artes escénicas por Unir (México) respecto a mi propuesta indica lo siguiente:

El trabajo de Nuria Mayor se ve enmarcado en la producción de conocimiento y la relación entre objeto de estudio desde una dimensión teórica y su coherencia con una poiesis (creación) por medio de medios tecnoviviales sustentados en sonidos e imágenes en movimiento que sufren una dirección semiótica hacia un aparente simbolismo que intenta definir como actriz e intérprete por medio de la intervención del texto de *Medea Redux* de Neil Labute. Logrando ejecutar una dramaturgia espectacular amparadas en imágenes en movimiento, textos en off y música incidental que representan a una mujer oprimida, violentada, bajo los cánones de un comportamiento patriarcal y que la actriz intercala con un testimonio narrativo del personaje Mujer X mediante un flash forward generando un dinamismo creativo en la creación híbrida que conjuga recursos teatrales y el lenguaje audiovisual. (Comunicación interna).

Además, Arny Ramírez (2022, comunicación interna), bachiller de la carrera de Educación Artística con especialidad en Teatro, mención actuación. Graduado con una tesis sobre tecnodramaturgia y autor del artículo *Tecnodramaturgia: Teatro-virtualidad y particularidades* respondió las siguientes preguntas.

¿Qué emociones atravesaste? “A lo largo del acontecimiento tuve un viaje de emociones desde la nostalgia y la sorpresa, hasta la preocupación por lo que veo y escucho. Esto está relacionado evidentemente por el modo en el que los signos sonoros verbales y no verbales se relacionan con los signos visuales que despliega esta mujer en sus gestos faciales, la colorimetría, la disposición de los efectos visuales, etc”. ¿Qué temas observas? “Dominio hacia otra/as personas, violencia indirecta, sumisión y resiliencia. Esto generará más adelante problemas de

conducta graves de esta mujer que terminarán en tragedia”. ¿De qué manera observas que el tecnovivio visibiliza esos temas? “A través de los registros (directos e indirectos) pregrabados y alterados en la postproducción mediante filtros de imagen, sonoridades, efectos de vídeo, planos de cámara y diferentes espacialidades”. ¿Dónde notas los signos que exaltan la sensorialidad? “En la mirada directa que tiene la mujer hacia el espectador (la cámara) al contarnos lo ocurrido, y en la construcción sonora de los espacios propuestos durante el acontecimiento mediante el recurso 8D”.

Además, a través de una página llamada *www.app.encuesta.com* pude realizar una encuesta donde medí reacciones en un rango del uno al diez respecto a preguntas como:

1. ¿Cuánto crees que la construcción del paisaje sonoro es envolvente, atrapante o intrigante? Siendo uno muy poco y diez bastante.
2. ¿Cuánto crees que la pantalla negra ayuda a que los sonidos se vuelvan potentes? Siendo uno muy poco y diez bastante.
3. ¿Cuánto crees que se observan o sienten las violencias invisibles o sutiles a lo largo de la historia? Siendo uno muy poco y diez bastante.
4. ¿Cuánto creen que se observan o sienten las violencias visibles u hostiles a lo largo de la historia? Siendo uno muy poco y diez bastante.
5. ¿Cuánto crees que las empatizado con la historia que nos cuenta el personaje? Siendo uno muy poco y diez bastante.
6. ¿Cuánto has empatizado con la manera en la que el personaje cuenta su historia? (La parte en blanco y negro en la que ella nos cuenta su pasado mientras mira a la cámara). Siendo uno muy poco y diez bastante.
7. ¿Qué emociones sientes que atravesaste? Tristeza, miedo, asco o enojo.
8. ¿Cuánto perturbado o perturbada te sentiste al final del vídeo? Siendo uno muy poco y diez bastante.
9. ¿Lo viste en un lugar sin interrupciones? Sí o no.
10. ¿Sientes que lograste concentrarte de verdad? A) Sí, me mantuve interesado todo el tiempo. B) No me distraje varias veces por agentes externos. C) Por momentos me aburrí y me distraje de lo que veía.
11. ¿Cuánto entendiste la historia? Siendo uno muy poco y diez bastante.
12. ¿Cuánto crees que la pantalla negra, paisajes sonoros y las imágenes ayudar a visibilizar las violencias invisibles que sufre este personaje?

Al recopilar los resultados de alrededor de veinte personas encuestadas, se obtuvieron los siguientes resultados:

1. Voto en promedio: 8.6
2. Voto en promedio: 8.5
3. Voto en promedio: 7.8
4. Voto en promedio: 8.5
5. Voto en promedio: 6.4
6. Voto en promedio: 8.8
7. Voto en promedio: Tristeza, enojo, asco.
8. Voto en promedio: 7.8
9. Voto en promedio. Todos los votos: Sí.
10. Voto en promedio. Todos los votos: Me mantuve interesado.
11. Voto en promedio. 8.8
12. Voto en promedio. 8.25

Por lo general, las personas que han observado mi propuesta identifican los elementos del sensotecnovivio y los elementos de las violencias simbólicas. Recurrentemente mencionan que si bien, no existe violencias hostiles, gritos, golpes o insultos esta mujer si ha sido violentada de manera sutil, sigilosa. Que la pantalla negra y los sonidos envolventes logran contarles la historia y relacionarse armoniosamente junto a las imágenes.

Conclusiones

Concluyo que, en cierta medida, es factible evidenciar, desde una perspectiva simbólica y literal, las violencias invisibles que sufre el personaje través de la poiesis

sensotecnovivial.

En primer lugar, me di cuenta que al explorar las violencias invisibles como infantilización, sexualización del cuerpo femenino, trato paternalista, etc., sufridas por el personaje era interesante presentar a alguien que las sufría pero que no se daba cuenta que sufría y que lo que nos dice no coincide con la realidad, tal cual ocurre con las violencias invisibles cuando las sufrimos. No las notamos y frecuentemente demostramos admiración y una sensación de halago ante el victimario. Concluyo que recopilar información de diversas fuentes de violencias invisibles como canciones, noticias, programas de entretenimiento, películas, poemas, fotografías, comerciales, aromas, sabores, texturas, entre otros, me ha ayudado a abstraer y metaforizar estímulos sensoriales recopilados para lograr volver visible lo invisible a través de un viaje sonoro binaural potenciado por el uso de la pantalla negra apoyado en imágenes que desdican lo que esta mujer nos cuenta. Por eso, a través de esta exploración sensorial noté que por un lado, el discurso de Mujer X describe añoranza por el pasado, idealización y hasta admiración a su profesor quien ahora es su esposo. Pero, por otro lado, gracias a la exploración de los paisajes sonoros en pantalla negra obtengo evidencia que es posible contradecir su discurso exaltando el sentido del oído en ausencia de la vista (como cuando ella describe que le encantaba que fueran los dos en su “nido de amor”. Sin embargo, automáticamente después se despliegan sonidos en relación a ella como sujeto servil y doméstico: sonidos de ella cocinando mientras se oye que él ve un programa de entretenimiento que evidencia naturalización de estas violencias, se escucha una canción romántica que poco a poco se distorsiona, etc). Paralelamente a esto, retomando la idea inicial, descubrí que es posible interconectar los significados de los sonidos binaurales en pantalla negra con la forma en la que el personaje nos cuenta los hechos. De manera que se evidencie la mecánica de las violencias invisibles en ella también, quien nos cuenta desde una perspectiva nostálgica cosas que están mal pero que para ella, según lo que dice, solo son anécdotas y no evidencia una postura crítica, por el contrario, lo cuenta desde un simple plano anecdótico.

Por otro lado, durante las exploraciones de los paisajes sonoros verbales y no verbales sobre imágenes o sobre pantalla negra descubrí que el sonido del agua trabajado en distintas presentaciones e intensidades colabora con la metaforización de lo que implica las violencias invisibles. Que como hemos dicho, son como un goteo constante y no las notamos hasta que estamos en medio de un mar de actos hostiles.

Es por esta mecánica de las violencias invisibles es que el agua ha tenido una transformación que ha ido desde goteo, garúa, lluvia, tormenta y mar. En distintas intensidades, que van de menos a más, lo cual ayuda a evidenciar que ha habido un crecimiento de las violencias que en

un inicio eran casi imperceptibles. Todo esto con el afán de siempre buscar la exaltación sensorial a través del sentido del oído y la vista.

Al mismo tiempo, el entendimiento de cómo opera y cómo se sienten las violencias simbólicas dio lugar a exploraciones sonoras con sonidos totalmente cotidianos y que damos por sentado. Durante mis exploraciones en la pandemia, noté que muchos sonidos cotidianos podían adquirir un significado macabro y peligroso en relación a las violencias invisibles y los sonidos verbales provenientes del Marido. Como cuando le dice frases infantilizando pero al mismo tiempo sexualizando a Mujer X. De este modo, descubrí que yuxtaponer los sonidos del agua y electrodomésticos con las frases sutilmente violentas del marido colaboraría a contextualizar el espacio doméstico y evidenciar el tipo de relación que esta mujer tenía con su marido al margen de lo que ella nos haya podido contar.

Al mismo tiempo, concluyo que durante la exploración con las imágenes descubrí maneras de evidenciar cómo Mujer X procesa las violencias invisibles desde su fuero interno a nivel de sensaciones. Esto se ha retratado a partir de imágenes de Mujer X donde la vemos relacionándose con el agua, a través de un vaso, debajo del agua o frente al mar. Siempre con la premisa de la exaltación sensorial que noté que aparece cuando por efecto del agua su cuerpo o identidad se deforma, la vemos partida en dos, con colores fríos y con una atmósfera tétrica. Todas estas imágenes acompañadas de sonidos acuáticos. Al mismo tiempo, concluyo que la exploración sensorial desde lo visual ha colaborado a encontrar signos que a primera vista visibilicen que algo malsano ocurre con Mujer X en relación a lo doméstico, la sexualización, la represión y el sufrimiento sigiloso que tiene esta mujer muy en el fondo. La aglutinación de signos visuales domésticos (mandil, guantes, sartén y escobilla) en conjunto con acciones del personaje en relación a la belleza (se peina con una escobilla y a la vez se mira en una sartén) mientras una mascarilla borra su identidad al mismo tiempo que suena una canción que idealiza el “amor” es una imagen que sintetiza un sistema violento de opresión sigilosa del cual ella no solo forma parte sino que además, participa. A nivel técnico, descubrí que otro modo para exaltar los sentidos desde lo visual es a través de los efectos ondulantes. Lo cuales podrían ayudar a distorsionar o perturbar la imagen mostrada relacionándola con sonidos e imágenes vinculadas al agua para que tanto a nivel de acciones, sonidos e imágenes el *leit motiv* del agua y sus características estén presentes.

Continuando con lo visualmente técnico, descubrí que la edición de la imagen en cuanto a color y forma de presentación del monólogo presentado colabora también con cargar de subtexto lo que ella nos cuenta en relación a lo que realmente le pasa. Dado que mientras nos cuenta lo mucho que admiraba a su profesor o lo amable que él era con ella, lo está enunciando desde un

cuadro pequeño en el centro de la pantalla y con ausencia total de color, solo existe blanco y negro. Encuentro que esto que **no** es evidente, colabora también con la mecánica de las violencias invisibles para denotar que está encerrada y restringida desde la pantalla que, a su vez, la reprime color y de facciones naturales a su cuerpo como desdibujándola y acorralándola a un espacio de importancia pequeña en la pantalla. En síntesis, concluyo que todas las exploraciones sensoriales visuales tanto a nivel virtual como físico me han ayudado a retratar como luciría las violencias invisibles si fuesen visibles independientemente del trabajo sonoro.

Finalmente, concluyo que la alternancia y/o contraste entre imágenes y pantalla negra con el paisaje sonoro binaural de fondo a lo largo de todo el vídeo ha colaborado a visibilizar las violencias invisibles como si fuesen visibles, además nos cuenta lo que realmente sucede con esta mujer en su interior todo esto con el valor agregado de que existe un intento por activar el sentido del oído y la imaginación a través de la pantalla negra. Dado que el sonido funciona como un personaje que acusa o revela la verdad porque busca la exaltación del sentido del oído al usar la pantalla negra, mientras que cuando aparece la imagen vuelve concreto lo abstracto de estas violencias intangibles. Todo esto a través de exploraciones sobre las características de las violencias invisibles, su modo de operar, la mecánica, la exploración y recopilación sensorial, la ausencia visual para usar el sonido binaural como delator, la construcción de metáforas visuales para volver concreto lo abstracto, pero sobre todo visible, lo invisible.

Referencias

Aginagalde, A. (2020) Violencia simbólica: La pandemia oculta. *Medicus Mundi Blog*.
Recuperado de: <https://www.medicusmundibizkaia.org/8465/>

Aguilar, X. / Microteatro. (2019) *El espejo. [Montaje teatral]*. Lima. Sala 1. 21 de noviembre.

Anónimo (2019). *Música concreta*. s.d: Musiki. Recuperado de:

http://musiki.org.ar/M%C3%BAsica_concreta

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Recuperado de:

<https://www.docdroid.net/mVwd0eX/07-artaud-teatro-doble-pdf#page=2>

Barrios, G. & Ruíz, C. (2014). El paisaje sonoro y sus elementos. *Quehacer científico en Chiapas*, 9 (2) pp. 57-61. Recuperado de:

https://dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf

Battle, C. (2008). La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación). *Studis Escénics*. Recuperado de:

http://minedupedia.mined.gob.sv/lib/exe/fetch.php?media=files:tm_dosier_m8_ll.pdf

Barrios, G. & Ruíz, C. (2014). El paisaje sonoro y sus elementos. *Quehacer científico en Chiapas*, 9 (2) pp. 57-61. Recuperado de:

https://dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf

Becerra, C. (4 de julio de 2020). MIMP. Línea 100 atendió 67,712 llamadas por abuso sexual y violencia en cuarentena. *Andina. Agencia peruana de noticias*, párr. 1. Recuperado de:

<https://andina.pe/agencia/noticia-mimp-linea-100-atendio-67712-llamadas-abuso-sexual-y-violencia-cuarentena-804367.aspx>

Compañía de Teatro Ciego (2020). *Teatro Ciego: Espectáculos en total oscuridad*. Teatro Ciego. Recuperado de:

<http://teatrociego.org/cartelera/>

- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Recuperado de:
<https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comyddhhlic/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf>
- De Bravo, D. (2014). El sentido de la poiesis en “El banquete” de Platón. Una contribución al problema de la técnica. *Scielo*, (038) Universidad de Sevilla. doi:
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000100015>
- Demirjian, S. (2019). *Rita Segato: La violencia es la primera escuela de todas las otras formas de violencia*. Montevideo.: La diaria feminismos. Recuperado de:
<https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2019/7/rita-segato-la-violencia-de-genero-es-la-primera-escuela-de-todas-las-otras-formas-de-violencia/>
- De Saint-Exupéry, A. (2003). *El principito*. Recuperado de:
<http://www.agirregabiria.net/g/sylvainaitor/principito.pdf>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia y subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2010). Monográfico de crítica teatral: La poética teatral en marcos axiológicos: Criterios de valoración. *Revista colombiana de las artes escénicas*. pp. 9-15.
 Recuperado de:
http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artesescenicas4_3.pdf
- Dubatti, J. (2011). *Filosofía del Teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires.: Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Recuperado de:
<https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccion-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>
- Dubatti, J. (2012). *Jorge Dubatti: El teatro como acontecimiento*. Ovejas Muertas. Recuperado de:
<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54. Recuperado de:

http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf

Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*.

Recuperado de:

<file:///C:/Users/toshiba1/Desktop/TESIS%20DESDE%20MEDEA/3%20CAP/BIBLIO%20CAPITULO%20III/Teatro-Liminal-Jorge-Dubatti-1.pdf>

Dussel, E. (1984). *Filosofía de la poiesis*. Recuperado de:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120227031650/2cap1.pdf>

FindGlobal (s.f). *Espacio vinagre*. Lima. Recuperado de:

<http://www.findglobal.com/PE/Lima/722823868086141/Espacio-Vinagre>

Fischer, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Recuperado de:

file:///C:/Users/toshiba1/Desktop/TESIS%20DESDE%20MEDEA/4%20CAP/USO%20DE%20LOS%20SIGNOS/FischerLichte_Los_signos_del_espacio.pdf

Florio, S. y Blaconá, C. (2013). *Casa de muñecas: Problematización de los estereotipos de género y reinscripciones de lo femenino*. Congreso de Artes Visuales “Territorios en construcción” en la Escuela Provincial de Artes Visuales, Argentina. Recuperado de:

[file:///C:/Downloads/Casa_de_munecas_Problematizacion_de_los%20\(1\).pdf](file:///C:/Downloads/Casa_de_munecas_Problematizacion_de_los%20(1).pdf)

Galán, M. (2015). *Cautivas del silencio: Representaciones en el arte contra la violencia simbólica y estructural en el hogar*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, España. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=74580>

Gámez, M. (2019, 05, 25). *Violencia contra la mujer en el teatro de Federico García Lorca. Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (14), 333- 352. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/334234311_La_violencia_contra_la_mujer_en_el_teatro_de_Federico_Garcia_Lorca_Violence_Against_Women_in_the_Theatre

[_of Federico Garcia Lorca](#)

García, A. (21 de marzo de 2018). *Teoría, praxis y poiesis en Aristóteles Alfonso García Marqués. Programa Eidos*. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=bcJ9QiasB_0&t=1s [Consultado el 22 de septiembre del 2020].

Global Sound (2020). *Sonido de la Tierra: Capítulo de la Pandemia*. (s.d). Global Sound
Recuperado de:
<https://globalsound.dma.org/>

Gómez, F.A (2016-2017). *Pensamiento y Cultura Postmoderna. Un estado de la cuestión*.
Universidad de Cantabria (Facultad de Filosofía y Letras). Recuperado de:
https://lookaside.fbsbx.com/file/posmodernidad%20%281%29.pdf?token=AWwvd2StjMcD-kk08qzOoUI24pi11SFVaqQDeaTYE9Rj5s3Hv4Yled-xhr1ceiF11NDOfdRm5jIbVvaoo-v1MvVwX1x4kvC6V4XefLoZhLkPAIE2tJ7rUEsUIGJOCC6hnfPffNIO_LJPDScdGFqRDq6HaRVVEIjru5PsxSP2of0Uw

Gutiérrez, A. (2017). *Teatro ciego: una reflexión estética de los sentidos*. (s.d). Universidad Central de Venezuela - Facultad de Humanidades y Educación- Escuela de Artes, Caracas, Venezuela. Disponible en:
<http://saber.ucv.ve/bitstream/10872/18637/1/TESIS%20Teatro%20ciego%2C%20una%20reflexi%C3%B3n%20est%C3%A9tica%20de%20los%20sentidos.pdf>

Heinmann, J. (18 de septiembre del 2011). *Hegel, dialéctica del amo y el esclavo*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R197Rr2zppE> [Consultado el 23 de noviembre del 2019].

Hernández, W. (2019). *Violencias contra las mujeres: La necesidad de un doble plural*: Lima.
Recuperado de:
<https://www.grade.org.pe/wpcontent/uploads/LibroGRADEViolenciaSMujeres.pdf>

- Jeanette. (1981). *Cuando estoy con él*. En Corazón de Poeta [LP]. RCA. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=oU4231VzgYg>
- Juliá, A. (2016). La metáfora potencia lo real. *El Peldaño*. Recuperado de:
<https://es.scribd.com/document/394210129/La-Metafora-potencia-lo-real>
- Labute, N. (2002). *Medea Redux*. Recuperado de:
<https://es.scribd.com/document/343429169/Medea-Redux>
- Lamas, M. (1986). *La antropología feminista y la categoría "género"*. Nueva Antropología, volumen (VIII), pp. 178-188. Recuperado de:
<https://www.redalyc.org/pdf/159/15903009.pdf>
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia.: Cendeac. Recuperado de:
<file:///C:/Users/toshiba1/Desktop/TESIS%20DESDE%20MEDEA/3%20CAP/BIBLI/O%20CAPITULO%20III/Lehmann,%20Teatro%20posdrama%CC%81tico.pdf>
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Recuperado de:
https://www.antimilitaristas.org/IMG/pdf/la_creacion_del_patriarcado_-_gerda_lerner-2.pdf
- León-Frías, I. (2017). Eisenstein y el cine sonoro: un trayecto creativo. *Lienzo*, (021) Universidad de Lima, 159-178. doi: <https://doi.org/10.26439/l.v0i021.1612>
- Lima News (2016). *La muchacha de los libros usados*. [online]. De:
<https://www.youtube.com/watch?v=i1LnWf4tsC0>
- Martínez, C. (2017). *¿Violencia y patriarcado en el paleolítico? Otro relato sesgado*. Bilbao.: Mujeres con ciencia. Recuperado de:
<https://mujeresconciencia.com/2017/02/21/violencia-patriarcado-paleolitico-relato-sesgado/>
- Mato, P. (2016). *"La Fiesta" de Spiro Scimone o la violencia simbólica*. Cultural Resuena. Recuperado de:

<http://www.culturalresuena.es/2016/04/la-fiesta-spiro-scimone-la-violencia-simbolica/>

Mora, J. (2019). *La visibilización de la desigualdad de género en la puesta en escena de "Las tres viudas" dirigida por Carlos Galiano* (Tesis de licenciatura). Universidad Católica del Perú- Facultad de Artes Escénicas, Lima. Disponible en:
http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14414/MORA_%20WIESSE_LA_VISIBILIZACION_DE_LA_DESIGUALDAD_DE_GENERO_EN_LAPUESTA_EN_ESCENA_DE_LAS_TRES_VIUDAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Observatorio Nacional de la Violencia Contra las Mujeres y los Integrantes del Grupo Familiar (2020). *Los niños, niñas y adolescentes: población vulnerable al maltrato y al abuso*. Recuperado de: <https://observatorioviolencia.pe/tag/enares/>

Observatorio Nacional de la Violencia Contra las Mujeres y los Integrantes del Grupo Familiar (2014). *La violencia simbólica y mediática hacia las mujeres*. Recuperado de: <https://observatorioviolencia.pe/la-violencia-simbolica-hacia-las-mujeres/>

Ovalle Cultura. (Productor). (2020). *Obra: Sistema Sonoro*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mh1JCbinkOc>
[Consulta: 2 de marzo de 2020].

Parras, C. (2020). *¿Cómo suena una pandemia?* (s.d). Recuperado de:
<https://grafica.info/sonidos-de-pandemia-de-yuri-suzuki//>

Paoletta, A. (2019). *El actor en la realidad virtual*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado de:
<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/12820/Tesis%20Paoletta.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Platón. *Symposium*, 172a. Recuperado de:
<https://historicodigital.com/download/Platon,%20el%20banquete.pdf>

Rodríguez, A. (2019). *¿Qué hacemos con el cuerpo en un entorno virtual?* Retina. Recuperado de:

https://retina.elpais.com/retina/2019/04/12/tendencias/1555044753_376919.html

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Recuperado de:

https://lookaside.fbsbx.com/file/libro-El-Arte-Del-Actor-en-Ele-Siglo-XX-Borja-Ruiz-Libro-Completo.pdf?token=AWwnzGxBd3ay65bzNx4oJbQsMb7dzWFXypSlZQXy3M4ajlUSSMfc00TPYOqRuKFAu8EDZtI8qbqI5b32QFoh9NTQy9TdMm7J7agcJSAoiK-9Dv9Ay9gy1flwtxy_enS9-gpYPR5smhE8USxP29S5_gZYeUrqYUMCJDcUTwTMY4fIJA

Sánchez-Piérola, R. / CUER2 Teatro (2019). *Antes del viaje: experiencias sonoras*. [Montaje teatral]. Casa de la Literatura Peruana. 15 de diciembre.

Sanmartín, J. (2012). Claves para entender la violencia en siglo XXI. *Ludus Vitalis*. Recuperado de: https://www.centrolombardo.edu.mx/wpcontent/uploads/formidable/38-09_sanmartin.pdf

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de: <http://valijapedagogica.mercosursocialsolidario.org/archivos/hc/1-aportes-teoricos/2.marcos-teoricos/3.libros/RitaSegato.LasEstructurasElementalesDeLaViolencia.pdf>

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*. Curso de Verano sobre Violencia de Género, organizado por la Audiencia Nacional de España, Universidad Complutense de Madrid, San Lorenzo del Escorial.

Segato, R. (14 de junio del 2017). *Cuerpos, territorios y soberanía: violencia contra las mujeres*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Nvss3YPEUv4>[Consultado el 22 de agosto del 2020].

Segato, R. (s.f). *Examinando el mandato de masculinidad y sus consecuencias*. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ffHKKeLD_yk&t=8704s [Consultado el 23 de agosto del 2020].

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de: <http://www.gbv.de/dms/sub-hamburg/726254584.pdf>

Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Universidad Complutenses de Madrid. Recuperado de: [file:///C:/Users/toshiba1/Desktop/TESIS%20DESDE%20MEDEA/4%20CAP/ESPEC TADOR/Ubersfeld-Anne-La-Escuela-Del-Espectador%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/toshiba1/Desktop/TESIS%20DESDE%20MEDEA/4%20CAP/ESPEC TADOR/Ubersfeld-Anne-La-Escuela-Del-Espectador%20(1).pdf)

Valer, K y Zapata, S. (2018). *La violencia simbólica y mediática hacia las mujeres*. Observatorio Nacional de la Violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar. Recuperado de: <https://observatorioviolencia.pe/la-violencia-simbolica-hacia-las-mujeres/>

Varela, N. (23 de marzo del 2017). *Violencia simbólica. Conferencia a cargo de Nuria Varela*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ptffJAbW8ac&t=160s> [Consultado el 30 de octubre del 2020].

Zorita, I. (2015). *La experiencia perceptiva en la performance intermedial*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España. Recuperado de: <file:///C:/Users/toshiba1/Desktop/TESIS%20DESDE%20MEDEA/3%20CAP/BIBLI O%20CAPITULO%20III/ITZIAR%20ZORITA%20PAORTES%20TERMINOL% C3 %93GICOS.pdf>

Anexos

Dramaturgia: Hilo Y Anzuelo

Escena I: Onírico

Pantalla negra. *Se escucha el efecto de sonido de estar debajo del agua. Mientras tanto, aparece borrosa y fugazmente una mujer a través de un objeto de cristal con agua burbujeante. También se observa fugazmente a una mujer ojerosa y desnuda (en plano busto) debajo del agua. Sonido debajo del agua.*

Escena II : Comisaría- noche

(Una mujer ojerosa y despeinada le habla a la cámara. Todo está en blanco y negro, el rostro de la mujer está tan cerca que casi ocupa todo el marco. El marco donde ella aparece está empequeñecido en relación a la medida de presentación estándar de la imagen. Esto para empequeñecerla, para dar la impresión que la estamos observando por una ventana pequeña y que ella está encerrada).

Mujer x: *¿No tendría que esperar un abogado o algo por el estilo? Le puse Milagros porque le parecía un milagro que yo haya quedado embarazada después de...todo. (Se escucha sonido de olas del mar y se va la imagen. Queda pantalla negra).*

Escena III: Onírico

Pantalla negra. *Se escucha el efecto de sonido de estar debajo del agua. Mientras tanto, aparece más claramente la misma mujer de la Escena I, a través de un objeto de cristal con agua burbujeante. Se observa fugazmente a una mujer ojerosa y desnuda (en plano busto) debajo del agua. Todo esto enfocado, a diferencia de la primera escena donde estas imágenes están borrosas.*

Escena IV: Onírico

Una mujer despierta súbitamente. Plano cerrado de ojos y cejas. Se escucha su respiración agitada, mira alrededor.

Escena V: Comisaría-noche

(La escena de la comisaría tiene la misma estética siempre: Una mujer ojerosa y despeinada le habla a la cámara, etc.).

Mujer X: Estaba amamantando a Milagros cuando escuché en las noticias que decretaron el estado de emergencia y que no vamos a poder salir.

- **Flashback metafórico**

Se sigue escuchando la voz en off de la mujer de la comisaría:

Mujer X: En ese momento tuve que dejarlo todo e ir a comprar. Él se quedó con Milagros en la casa.

Mientras tanto, aparece ella vestida con un mandil de cocina rojo, guantes amarillos, un polo blanco. Lleva una mascarilla quirúrgica celeste, está despeinada y tiene mirada perdida. A su lado, hay un trapeador y se puede ver la luz y la sombra. Esta escena está alterada de manera tal que parece que su cuerpo y todo lo que aparece en la escena se está ondulando, o se mueve como si fuese agua, como un sueño más. Esto porque el agua y sus características tiene que ver con la estética y el motor de la historia. Además, la actriz está parada de forma tal que parezca que está sostenida de cuello por una cuerda invisible. Esto es muy sutil, pero el traslado del peso del cuerpo en círculos, trabaja en función de dar esta interpretación. De pronto, la mujer suelta la suspensión o su estado de corte hipnótico para irse de la escena.

Se regresa a la imagen de la mujer en la comisaría. Se queda seria, mirando al vacío.

Escena: Onírico

Pantalla negra. *Se escucha el efecto de sonido de estar debajo del agua. Sobre esto, se escucha la voz del marido diciendo:*

Marido: Yo te quiero más que a nada en este mundo...

Escena VI: Estación policial- noche

Cuando por fin tuve la edad para casarme y más que todo para que nadie sospechara que habíamos sido pareja durante cuatro años. Nos casamos. Mi papá pegó un grito al cielo. Le dije: “Te aviso que me voy a casar porque si no te aviso seguro que nunca te enteras. Por primera vez en la vida no me gritó, me escuchó con atención lo que le estaba diciendo. Agarré mis cosas y me fui a su casa. Estuvimos todo el día juntos. Era agotador mantener esa casa limpia. (*Se escucha el sonido de un vaso con agua mientras se observa a una mujer detrás de un vaso*).

Escena VII: Pantalla negra

Se escucha la hora del lonchecito y suena la canción *Cuando estoy con él* de Janeth. Sobre eso se escuchan las manecillas de un reloj y un coro de electrodomésticos.

Escena onírica

En el verso: Cuando estoy con él, un suspiro es un “te quiero”, aparece la mujer vestida con indumentaria doméstica y con una mascarilla que nos impide ver su identidad. La imagen está alterada por un efecto de ondas.

Pantalla negra- Comedor

Se detiene todo el bullicio y el Marido comienza a cantar “cumpleaños feliz”. Ella pide el deseo de trabajar. Automáticamente después de pedir su deseo, regresa el coro de electrodomésticos pero de una manera ensordecedora. Los sonidos se difuminan.

Marido: Siempre serás esa niña que atrapó y enamoró a este viejo loco. Bueno, ¿nos sirves torta? (*Se sigue oyendo suavemente el sonido de un huevo friéndose y de escobillazos*).

Mujer X: Realmente lo adoraba. Me encantaba que fuéramos los dos en nuestra casa, en nuestro nido de amor.

Escena VIII: Pantalla negra

Se escucha el sonido de agua en la ducha y luego, el sonido de una aspiradora. De pronto, se oye el noticiero: Se da información sobre el contexto de cuarentena por COVID-19 y los casos de víctimas de feminicidio.

Ella le pide a su marido de canal, pero este no le hace caso y cambia de canal. Finalmente, el

marido pone un canal de fútbol de fútbol. De esto, comienza a oírse el goteo. Poco a poco las gotas aumentan y se convierten en una lluvia. Aparece el sonido de un ronquido muy molesto.

Observamos a *Mujer X* intentando dormir. Se despierta por el espantoso ronquido de su marido y porque siente frío. Intenta despertarlo con sumo cuidado pero no lo logra. Intenta cobijarse un poco pero su marido ha acaparado toda la sábana. Luego, se acurruca y cuando por fin encuentra algo de comodidad, su bebé comienza a llorar. Sumado a que su marido no para roncar. Ella se sienta al borde de la cama, no quiere ir a atender a su hija. Observa cómo ronca su marido.

Escena IX: Comisaría-noche

Mujer X: Todo comenzó hace trece años, cuando yo tenía trece. Yo era una estudiante de secundaria pública y él era mi profesor. Era realmente amable conmigo. Me hacía chistes. No de una manera inapropiada, simplemente era más abierto. Veíamos diapositivas durante el recreo y me dejaba tocarlas. En el mundo de la secundaria era un gesto realmente significativo. Un mundo en el que a ningún adulto parecía importarle nada una chica como yo. Una chica con un interés genuino por aprender. Tenía intereses que iban más allá de los deportes y los bailes. Realmente tenía hambre por aprender. Y que un maestro notara esos intereses era realmente algo significativo, era importante para mí. Él los notó.

Escena X: Dormitorio-mañana

Mujer X encuentra una nota de su marido en el espejo y comienza a leer lo que dice en ella “Pequeña: ¿viste que si te dejo descansar? Hoy me hice solito el desayuno y te ayudé a lavar. Me costó mucho no despertarte, por lo rico que cocinas y lo rica que estas, te amo :)”. Siente asco.

Pantalla negra

La mujer, al terminar de leer las notas siente muchas ganas de vomitar. La escuchamos vomitando y oímos el sonido del wáter y un lavatorio.

Escena XI: Comisaría-noche

Mujer X: Estaba absorta contemplando una enorme cabeza de martillo cuando comencé a sentir a sentir su presencia a mis espaldas, a sentir su peso, el peso de su cuerpo aprisionándome contra el cristal del acuario. Yo me quedé inmóvil. No podía hacer nada, bueno, él no decía nada. Aunque lo oí susurrar algo sobre la trágica nobleza de los animales marinos o algo por el estilo. (Corte). Yo no podía hacer nada. Solo podía quedarme y mirar cómo ese tiburón pasaba frente a mí una y otra vez. Fue aterrador, nunca lo he podido olvidar. El hecho de sentir el peso de mi maestro a mis espaldas y de ver el ojo de ese tiburón martillo. En fin, es muy fácil asustar a una niña.

Pantalla negra

Automáticamente después de haber terminado el monólogo, se escucha la canción *Cuando estoy con él* de Jeanette , pero esta vez, el sonido está distorsionado y suena varias escalas debajo del tono original. Vemos a *Mujer X* sentada en el comedor de su casa. Se ha quedado perpleja, se siente mareada. Existe alternancia con sonidos de goteo e imágenes de ella debajo del agua. La música no deja de sonar hasta que de pronto, todo se pone negro.

Escena XII: Pantalla Negra: Habitación- día

Se escucha la voz del marido y dice: “Amo cuando pones carita de niña”.
Mujer X: Bueno, ya vamos a comer. ¿Qué haces? (Forcejean). ¡No, no, ponte condón!
(Se escuchan sonidos de dolor e impotencia, regresa la canción, pero esta vez, distorsionada. Se escucha el la onomatopeya de un cerdo).

Escena XIII: Comisaría- noche

Mujer X: ¿Sabes cuantos años tenía en esas fotos? Ocho años. Pude ver su semen corriendo por mis piernecitas y por las piernas de Milagros. Solo cogí mis llaves y me llevé a Milagros, me fui lejos, no sé cuánto tiempo pude haber estado en el bus, pero terminamos en la playa. Milagritos, mi gemela, mi versión del pasado, la reina de los sueños húmedos de su padre.

Escena XIV: Pantalla Negra- día

Se escucha el goteo inicial, pero esta vez más intenso. Luego, se escucha el sonido de agua escapando por un caño. Como si alguien hubiese destapado una fuente de agua y esta hubiese desembocado en el mar. Se escuchan las olas del mar. Es un mar calmo mientras la pantalla negra continúa con su función imaginativa.

Escena XV: Playa- día

Vemos a *Mujer X* acercándose al mar con un bulto en los brazos. Esto ocurre en blanco y negro. Luego, vemos que del manto que sostiene caen piedras en la arena. La imagen está distorsionada hasta que por fin caen todas las piedras.

Cuando esto ocurre, el blanco y negro desaparece y las tonalidades de color de vuelven muy cálidas e intensas. Ella está vestida de blanco, se acerca al mar, sonríe, entra al mar, se sumerge y nada. Poco a poco la imagen se desvanece y queda solamente la pantalla negra y el sonido del mar calmo.

Presupuesto

Para este trabajo he tenido que adquirir algunos elementos adicionales a lo previsto. Inicialmente contaba con un celular, una cámara de mano del año 2008, sin embargo poco a poco me he visto obligada a adquirir más y más objetos que me ayuden a mejorar la calidad este trabajo.

En suma, necesité armarme reflectores con cajas, además compré aro de luz led y unas esposas.

Tabla 19

Presupuesto para la realización presencial de "Hilo y anzuelo".

PRODUCTO	CANTIDAD	PRECIO UNIDAD	TOTAL
Rollo de papel aluminio	2	8	S/ 16.00
Caja de cartón	2	0.5	S/ 1.00
Silicona líquida	1	7	S/ 7.00
Cinta aislante	1	3.5	S/ 3.50
Cable mellizo Nro 16	2 metros	2.5	S/ 5.00
Enchufe	2	2.5	S/ 5.00
Aro de luz (1)	1	160	S/ 160.00
Aro de luz (2)	1	120	S/ 120.00
Esposas	1	37	S/ 37.00
Notas adhesivas	1	3.5	S/ 3.50
TOTAL:			S/ 358.00

Autoría propia