



Ejercicio escénico a partir del teatro físico y relatos de acoso callejero

Autor:

Daniela Duque Romo

Código estudiantil:

40020162014

Santiago de Cali

Mayo de 2022

Ejercicio escénico a partir del teatro físico y relatos de acoso callejero

Presentado por: Daniela Duque Romo

Código estudiantil: 40020162014

Trabajo de grado para optar al título de: Licenciado en Artes Escénicas.

Asesora: Jackeline Gómez Romero

Grupo de Investigación: Pedagogía, educación y artes escénicas.

Línea de investigación: Investigación escénica.

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Santiago de Cali

Mayo del 2022.

Tabla de Contenido

Dedicatoria	vii
Agradecimientos	viii
Resumen	x
Abstract	x
Introducción	1
Capítulo 1. Contexto del proyecto y marcos de investigación	6
1.1 Planteamiento del problema	6
1.2 Justificación	9
1.3 Objetivos	12
1.3.1 Objetivo general	12
1.3.2 Objetivos específicos	12
1.4 Estado del Arte o antecedentes	13
1.4.1 Teatro físico	13
1.4.2 Investigaciones de mujeres sobre el acoso callejero	17
1.5. Marcos de referencias	19
1.5.1 Marco contextual	19
1.5.2 Marco Conceptual	21
1.5.2.1 Teatro físico	22
1.5.2.2 Ondulación	25

1.5.2.3. Monólogo en el teatro	25
1.5.3 Gesto	27
1.5.4 Movimiento	28
1.5.5 Acoso callejero	29
1.5.6 Performatividad	31
1.5.7 Cuerpo	33
1.5.7 Metáfora	35
1.6 Marco Metodológico	36
1.6.1 Unidades de Análisis	39
1.6.2 Técnicas y herramientas de recolección de datos	39
1.6.2.2 Bitácora	40
1.6.2.3 Vídeo	40
1.6.2.4 Encuesta	40
1.7. Tres fases de investigación	41
1.8 Contexto	42
Capítulo 2. Levantamiento de información: la encuesta	44
2.1 Caracterización de los encuestados	46
Capítulo 3. Creación del ejercicio escénico ¿y si el perro no ladra?	49
3.1 Trabajo de mesa	49
3.2 Laboratorio de Creación	52

3.3 Historia 1	54
3.3.1 Ejercicio número 1: La mano invisible	55
3.3.2 Resultado del ejercicio	57
3. 4 Historia 2: Mi cuerpo no es territorio de incertidumbre.	58
3.4.1 Un silencio entre dos llantos	59
3.4.2 Ejercicio número 2: Mil manos sobre mí	60
3.5 Historia número 3. El silencio es cobarde	61
3.5.1 Ejercicio número 3: No toques mi paleta de hielo	61
3.5.2 Ejercicio número 4: La rata busca despegarse del suelo	63
3.6. Cuadros	64
3.6.1 Primer cuadro. La niña y su paleta	64
3.6.2 Segundo cuadro: la influencia de un vestido	65
3.6.3 Tercer cuadro: derecha se ve más bonita	66
3.6.4. Cuarto cuadro: la rata	67
3.6.5 Quinto cuadro: limpieza	68
Capítulo 4. autoanálisis sobre el proceso como directora, dramaturga y actriz	69
4.1 ¿De qué quiero hablar?	69
4.2 ¿Cómo plasmo mis ideas?	70
4.3 Vídeo como memoria	72
4.4 Distracciones	73

4.5 ¿Cómo fue la selección de la música?	74
4.6 ¿Cómo se seleccionó el vestuario?	74
4.7 ¿Por qué se seleccionaron esas tres historias en específico?	75
Capítulo 5. Conclusiones	77
Bibliografía	81
Anexos	85
Anexo 1. Encuesta Mediante Instagram	85
Anexo 2. Monólogo ¿y si el perro no ladra?	90

Dedicatoria

*Uno no puede practicar un arte a menos que tenga amor por él.
Marcel Marceau*

Agradecimientos

Agradezco primeramente a la vida por permitirme llegar hasta aquí, aunque en el camino se presentaron muchas situaciones, en ellas, la pandemia, el paro nacional y ahora la asamblea permanente por el acoso estudiantil, no fueron barreras suficientes para detenerme hoy y entregar mi trabajo de grado.

Gracias a mi tía Olivia que desde que estaba en el colegio me apoyó en todo momento por esta linda pasión, por nunca faltar a ninguna función así ya la hubiera visto 5 veces, por pagarme 2 semestres en la academia estudio de actores y por pagarme 4 semestres de la carrera en bellas artes, por aconsejarme, por acompañarme y por siempre confiar en mí. A mi tía Rocio por ser mi “fan” #1, por presumir mis logros, por alegrarse de mis triunfos. A mi hermosa mamá que durante estos 5 años madrugaba a hacerme el desayuno y el almuerzo para yo llevar a la universidad, sin ella realmente no hubiera podido. Gracias a mi novio, que finalizando el proceso apareció en mi vida y se convirtió en un gran apoyo, gracias por no dejarme sola, por no dejarme caer ni rendir, por llevar en su moto unos hermosos girasoles y sorprenderme cuando terminó la función.

Gracias al teatro, que me ha transformado la vida por completo, la Daniela que ingresó a sus 18 años no es la misma que hoy con sus 23 habla, grita y se expresa con argumentos y con seguridad enfrente de la gente. Por exigirme, por confrontarme y ayudarme a salir de mi zona de confort.

Gracias a las 50 mujeres que contestaron la encuesta y a las 5 que decidieron compartir su historia conmigo. Sus relatos fueron esenciales en esta investigación creación. Gracias mujeres

por su confianza, empatía, honestidad y sororidad. Aquí más que nunca pude evidenciar el gran poder que tenemos y más aún cuando trabajamos unidas.

De igual manera, gracias a mi asesora de trabajo de grado Jacqueline Gómez, por aceptar ser mi acompañante en este proceso y por ayudarme en este camino tan arduo con su sabiduría y profesionalismo.

Por último y no menos importante, gracias a Bellas Artes, por recibir a una señorita de 18 años llena de dudas e inseguridades, pero con muchos sueños por cumplir. Ahora se gradúa una mujer con cara de niña llena de muchas expectativas y con más fuerza e ilusiones que antes, con muchas ganas de seguir aprendiendo del mundo y de la gente.

Resumen

El acoso callejero es una práctica muy recurrente en el espacio público. Las mujeres, víctimas de este flagelo, son objetualizadas por esas palabras invasivas, que recorren sus mentes y sus cuerpos dejando diversidad de secuelas perjudiciales. En este trabajo, mediante un ejercicio escénico, se pretende expresar, a través del teatro físico, alguno de estos efectos que previamente fueron relatados por algunas mujeres que sufrieron acoso, así como la propia investigadora / actriz, lo que permite evidenciar a través de los gestos todo un escenario social que históricamente ha legitimado y normalizado la invasión a nuestros cuerpos.

Palabras Clave: Acoso callejero, cuerpo, violencia de género, gesto, ejercicio escénico.

Abstract

Street harassment is a daily practice in public spaces. Women, victims of this scourge, are objectified by these invasive words, which run through their minds and bodies leaving a variety of harmful after-effects. In this work, through a scenic exercise, we intend to express, through physical theater, some of these effects that were previously reported by some women who suffered harassment, as well as the researcher/actress herself, which allows us to evidence through gestures a whole social scene that has historically legitimized and normalized the invasion of our bodies.

Keywords: Street harassment, body, gender violence, gesture, scenic exercise.

Introducción

El teatro físico recurre a las potencialidades en escena del cuerpo como herramienta de expresión, por lo que los artistas exploran y revelan las múltiples posibilidades de expresión corporal. El cuerpo emite mensajes, que en una puesta en escena se materializan con sentidos más concretos, asignados por aquello que los artistas desean manifestar. En ese sentido, el teatro del cuerpo también tiene una connotación social que incorpora, eventualmente, demandas y denuncias alrededor de diversas problemáticas que atraviesan a individuos o colectividades. Como creación artística, el teatro despliega una serie de recursos para llegar al público, también para formar públicos, sobre todo a través de una plasticidad y una estética que en la apreciación de una obra implican una conexión con el espectador, pero también fortalecer una sensibilidad social cuando el propósito de la creación apunta a develar hechos de gran afectación social.

Una de estas situaciones incómodas, por decir lo menos, es el acoso sexual callejero, configurado inicialmente como un acto verbal (la mayor parte de las veces) o no verbal que se presenta cotidianamente en las calles de Colombia, y otros países. Esto ocasiona que haya fractura dentro de los espacios de cohesión social cuando generalmente un hombre se dirige a una mujer con palabras, gestos y demás movimientos, sin el consentimiento de ella, propiciando una invasión física y psicológica que a corto, mediano y largo plazo puede tener efectos negativos en el cuerpo y la mente de las mujeres.

La esfera pública representa para estas entrevistadas un no lugar para las mujeres, donde se sienten y son percibidas como ajenas, en un doble juego de visibilidad e invisibilidad. Son visibles como cuerpos de deseo o ultraje e invisibles como sujetos de derechos, que buscan apropiarse del espacio público como lugar para el ejercicio de su libertad como ciudadanas. La visibilización de las mujeres como objetos del deseo ajeno se

puede desgranar en múltiples actos de agresión física, verbal y sexual, como miradas lascivas, tocamientos, interpelaciones groseras, ataques sexuales y agresiones físicas, muchos de los cuales suelen ser estudiados como formas de acoso sexual (Gaytán 2007)

Décadas de acoso¹, que de forma eufemística se puede justificar como piropo, cumplido o halago, se han naturalizado y vuelto parte del paisaje cotidiano, escalando en otra serie de abusos que mellan la integridad de las mujeres.

Asimismo, vale la pena establecer que el acoso es una forma de abuso sexual y está tipificado como delito en la Ley 1257 de 2008, la cual busca la sensibilización, prevención y sanción de diversas formas de violencia contra la mujer, introduciendo tipos penales que versan sobre la violencia y acoso contra la mujer. Siendo sus connotaciones muy específicas en cuanto al tipo de interacción que se adelanta en diversos espacios (públicos y privados) y por los impactos que produce. Ahora bien, observando que, como delito, apenas se reconoce hace quince años, cabe imaginarse la dimensión del problema, acumulado durante años y años en los cuales, en una clara expresión de poder y dominación, los hombres mediante esta práctica intervienen en la autonomía de las mujeres, violentándola. Según la Ley 1257 de 2008, que modificó la ley 599 de 2000, actual código penal, el artículo 210 A es específico en catalogar el acoso sexual como una forma de violencia y agresión contra otra persona, haciendo uso y apelando a una fuerza física o simbólica que se impone para perseguir u hostigar al otro. Teniendo en cuenta esto, hay múltiples escenarios en que el acoso sexual, así tipificado como delito, se puede configurar y se evidencia como atentado contra la dignidad humana. Sin embargo, también se debe reconocer que

¹ Al respecto, ver la interesante discusión de Lamas (2018), Violencia sexual y victimismo mujercita, presente en su ensayo Acoso: ¿Denuncia Legítima o Victimización?

aún se presentan dificultades para situar normativamente el acoso sexual en las calles y, en general, en el espacio público.

En términos prácticos, hay ciertas conductas que no se pueden precisar como acoso sexual, por sus características de sistematicidad, interrelación, recurrencia, entre otras cosas, si bien es cierto que no se puede negar ciertas formas de regularidad aceptada en el acoso, por ejemplo, los piropos con alto grado de irrespeto a la autonomía e intimidad de una mujer.

Por su parte, un informe de la Alcaldía local de Kennedy, adscrita a la Alcaldía Mayor de Bogotá (2019), recoge testimonios y experiencias de víctimas de esta problemática en el espacio público, y ubica los componentes sexuales del flagelo bajo la tipología del Observatorio contra el Acoso Callejero:

El Observatorio Contra el Acoso Callejero ha categorizado los tipos de acoso en el espacio público diferenciando cuatro prácticas: las que implican expresiones verbales y no verbales (gesticulación, sonidos y comentarios de carácter sexual, silbidos y otros sonidos obscenos, miradas lascivas, gestos lascivos, comentarios inapropiados u ofensivos sobre el cuerpo, comentarios alusivos al acto sexual e insultos sexistas); las que implican el cuerpo (manoseos, roces de forma sexual en partes no íntimas o íntimas y presión con el cuerpo hacia la otra persona); las que denomina como acoso grave (arrinconamientos y acercamientos intimidantes, persecución a pie o en medios de transporte, exhibicionismo y masturbación pública) y, por último, registro audiovisual (toma de fotografías o grabación de una persona o partes de su cuerpo sin su consentimiento)(p. 10).

Desde el terreno social y desde el jurídico se han dado luchas para castigar ejemplarmente a los acosadores sexuales (las penas oscilan entre el año y los tres años). Pero también hay que reconocer que en muchas víctimas hay miedos culturales instalados que las cohiben, quienes guardan silencio ante el temor de la revictimización, de la sanción social, de posibles represalias por parte de los agresores o por falta de credibilidad en la justicia, entre otras cosas. Asimismo, el arte ha contribuido para visibilizar, desde sus diferentes manifestaciones, los estragos de este flagelo. Por ejemplo, la escritora española Belén López Peiró tocó el tema, que vivió como abuso familiar, en su novela *Por qué volvías cada verano*. En términos

generales, las artes penetran en muchas esferas y llega a numerosas personas, y esa accesibilidad es aprovechada por muchos creadores para hacer las correspondientes denuncias y continuar la sensibilización al respecto.

Este trabajo de investigación, orientado a la creación – expresión artística, pretende materializar a través del teatro del cuerpo, una serie de experiencias traumáticas sufridas por algunas mujeres que fueron víctimas de acoso sexual callejero. Para conocer estas experiencias, la actriz / investigadora se acercó a ellas mediante unas encuestas diseñadas por los recursos provistos en diferentes plataformas digitales, luego de lo cual seleccionó a algunas informantes

quienes, por medio del método Estudio de casos, aceptaron dar unas entrevistas que, finalmente, dieron insumo a la creación artística que, desde luego, está nutrida por la propia experiencia de la actriz / investigadora, ella misma víctima de acoso sexual callejero.

Acopiando algunos elementos conceptuales trabajados desde el acoso sexual, en los que sobresale el tratamiento que hace la intelectual mexicana Marta Lamas, su impacto en los cuerpos y mentes de las mujeres, se adaptan estas discusiones a las que se desarrollan en la perspectiva de expertos del teatro físico. La referencia es a conceptos como el Gesto, Cuerpo, Kinesis y Monólogo, y a los debates expuestos por teóricos como Jacques Lecoq y Anne Dennis, entre otros. La propuesta es que, en la medida en que se haga un intercambio de ideas que permita la producción de un laboratorio de creación donde vayan cuajando los recursos y elementos del ejercicio escénico donde la actriz materializará, en un monólogo, las historias seleccionadas. En suma, estas historias tienen un carácter de universalidad, en la medida en que engloban la nefasta experiencia del acoso callejero en las mujeres, y que el teatro físico permite materializar simbólicamente y artísticamente.

Es así que este documento escrito se divide en dos grandes partes: la primera contiene todo el desarrollo y debate conceptual alrededor del acoso sexual y los aportes que desde el Teatro físico se pueden retomar para el Laboratorio de Creación. La segunda parte, de carácter metodológico, se dedica a la aplicación de herramientas e instrumentos para levantar los datos, su sistematización, discusión y posterior tratamiento como insumos del ejercicio escénico, con lo cual se despliegan todos los recursos y herramientas de expresión apropiados durante la formación profesional.

Capítulo 1. Contexto del proyecto y marcos de investigación

1.1 Planteamiento del problema

Habiendo establecido las fronteras jurídicas y prácticas entre acoso sexual y acoso callejero, hay que refrendar que éste último a lo largo de la historia el acoso callejero ha sido normalizado como parte de la cotidianidad de las mujeres, en otras palabras, ser víctima de acoso en las calles se ha visto como una característica de ser mujer (sin importar la edad) los silbidos, comentarios sexistas, manoseos, miradas lascivas, acecho, exhibiciones y agresiones, son los ataques que generan algunos hombres hacia mujeres cuando estas salen a las calles. En la mayoría de las ocasiones la problemática del acoso callejero no deja una marca visible sobre la víctima², por ello esta práctica ha circulado con impunidad la mayoría de los años, aun si las secuelas psicológicas que esto genera que las mujeres se sientan cohibidas, con temor e inseguras al transitar por las calles ya sea solas o en compañía de otras.

Aún se puede percibir algo de complicidad social con el acoso callejero, un silencio, un dejar pasar porque se asume que las mujeres se sienten halagadas, porque a veces se piensa que son exageradas, porque se le da poca importancia no obstante las consecuencias que esta práctica pueda tener. Esto es un principio de objetualización del cuerpo femenino, algo que se puede usar como cualquier material, al antojo, debido (entre otras cosas) a la influencia latente que se ha venido forjando en la sociedad en torno a los modelos de belleza, que inducen a dicha objetualización, proyectada en todos los ámbitos de la vida, incluyendo el arte:

² “Una de las razones por las que se **quita importancia al acoso sexual es porque no suele dejar secuelas físicas visibles** ya que su base se “limita” a frases subidas de tono o tocamientos, pero afecta gravemente en el plano psicológico o emocional.” (Maroto, 2017. Disponible en: <https://ethic.es/2017/10/normalizacion-violencia-sexual-mujeres/>) Consulta realizada el día 3 de septiembre de 2021.

Por mucho tiempo, la mujer ha sido observada desde el rechazo y el segundo plano, ha sido relegada al lugar del “otro” y vista como algo de menor valía, incluso se ha dicho, en tiempos distantes que carecía de alma y de razón. En el arte ha pasado lo mismo, la mujer ha sido vista desde la perspectiva del objeto y no del sujeto, ha sido desde el objeto de inspiración, el objeto domesticado, el objeto del deseo hasta el objeto de consumo. (Magaña, 2016, p. 41)

La sensación de las mujeres cuando salen a la calle y se saben expuestas a una actitud invasiva e invasora implica, también, preguntarse por la garantía a sus derechos y a su libertad. Circular por el espacio público ha de ser una acción despojada de todo tipo de peligro e intimidación. De hecho, esta situación también es vivida por la investigadora cuando transita en las calles y observa a distintas mujeres transformar su cuerpo para evitar mostrar sus partes íntimas y así mismo no verse tan provocativa.

Con todo lo anterior, la investigadora y única actriz busca como mecanismo de expresión el teatro físico ya que, esta toma el cuerpo como principal medio de expresión y a la actriz como punto de partida para la creación, con el objetivo de “comunicar con el cuerpo lo que no se puede expresar con la voz”, permitiéndole así mostrar el pensamiento a través del movimiento. Es un factor elemental en el proceso de los actores, ya que es a través de esto que se logra una conciencia tanto corporal como espacial para poder usar conscientemente el cuerpo con el fin de transmitir algo. Gracias a esto, muchos actores han logrado obtener y aprender los medios físicos y artísticos para fomentar la realización de proyectos expresivos a partir de la formación y la producción de espectáculos.

También por ello es relevante un estudio sobre la kinesis de la mujer cuando es acosada sexualmente en las calles: su mirada, su postura corporal, su respiración y demás, son afectadas por este comportamiento de los hombres. Al igual que la kinesis, esta comparte un estudio de la postura corporal, los gestos, la expresión facial, la mirada y la sonrisa del ser humano. Cuando se

habla de kinesis, hay una referencia a la capacidad de efectuar comunicación mediante gestos u otros movimientos corporales; incluyendo la expresión facial, el movimiento ocular, la postura, entre otros. Con la kinesis se puede lograr un estudio detallado de cada sensación que produce el acoso callejero en las mujeres, desde su mirada hasta cualquier movimiento con todo el cuerpo.

En el proceso como actriz, las imágenes, situaciones, referentes e historias permiten crear con el cuerpo eso que no se busca expresar con la voz, en otras palabras, el teatro físico brinda las herramientas para elaborar un monólogo a partir de distintas exploraciones con el cuerpo, la voz y el espacio. Al igual que el estudio de la kinesis permite una mayor conciencia gestual y el tema del acoso callejero en las mujeres es el motivo por el cual se encamina el monólogo, con el fin de expresar a través del arte el cómo se sienten las mujeres al ser sometidas a este tipo de abuso normalizado por la sociedad. Y con esto, nace la pregunta que encamina la investigación:

¿Cómo crear un monólogo sobre el acoso sexual callejero, basado en las herramientas que brinda el teatro físico?

1.2 Justificación

La pertinencia de este trabajo radica, por un lado, en la oportunidad de fortalecer el componente social de las artes escénicas, con el tratamiento de un tema que es a la vez sensible y normalizado pese a su recurrencia y a los riesgos que implica para las mujeres: el acoso sexual callejero. Propiciar el ejercicio escénico, basado en el monólogo, aprovechando las herramientas que provee el Teatro Físico, es dar evidencia de la amplitud de posibilidades del arte, específicamente el dramático, para exponer este tipo de problemáticas sin olvidar elementos como la estética, el lenguaje o la performatividad, entre otros.

Por otro lado, el trabajo aspira a ser un aporte a la denuncia de un flagelo como el acoso callejero, sobre todo teniendo en cuenta que el ejercicio puede ser presentado a varios públicos y en varios espacios donde se visualice el impacto de esta violación física, simbólica y mental en las mujeres. Entender que su normalización no lo hace inofensivo al acoso, que no se puede permitir ni avalar, porque es un daño, un perjuicio. De esta manera, el trabajo también se inscribe en tres dimensiones: la social, la cultural y la política, puesto que el acoso está profundamente enraizado en la sociedad. Pero esta propuesta no se queda allí: va de la denuncia desde el arte a los llamados de alerta para que la comunidad, finalmente, asuma la responsabilidad de la denuncia judicial cuando identifique a un acosador en flagrancia, o apoye un proceso penal en contra de estos violadores.

Hay que detenerse en las tres dimensiones arriba señaladas (social, cultural y política) para enfatizar en la importancia de este trabajo: hay que reconocer y reiterar que el acoso sexual callejero es, lastimosamente, una práctica cultural y social, que muchos hombres incorporan a sus comportamientos cotidianos. Pero también hay que posicionarse contra ello, y la actitud que

se asuma es de carácter político y también cultural. En otras palabras, se trata de resignificar el miedo, el silencio y la apatía por acciones más decididas: el empoderamiento, la seguridad y el soporte que se debe encontrar no sólo de parte de las autoridades sino de la comunidad en general para combatir este azote que se ensaña con las mujeres. Se trata de aportar una semilla para que esto cambie, por eso es un ejercicio que se orienta, fundamentalmente, a impactar en esas costumbres tan nocivas que se han incrustado en la sociedad.

La investigadora también pretende contribuir a al valor agregado de este trabajo desde su expresión física y corporal, detallando con espontaneidad, pero sin dejar de lado la rigurosidad tanto de los componentes aprendidos durante su formación profesional como de la apropiación de los relatos facilitados por otras víctimas del acoso. Exteriorizar desde el cuerpo, pero haciendo de este todo un mapa de discursos, de protestas, de dolores, expectativas y esperanzas, se convierte en un estímulo a la vez que en una convicción para explorar todos los recursos del teatro físico como el lenguaje más apropiado para movilizar decisiones transversales en el momento de combatir el acoso sexual callejero.

Trabajar el cuerpo para el logro de los objetivos, de igual manera, significó la confirmación de transmitir un mensaje dando sentido a cada movimiento, a cada pliegue de la piel, a cada palabra dicha y a cada gesto. Es decir, tomando el cuerpo como objeto / sujeto de un acto creativo que también, en el acto escénico, se convierte en creador. Por lo tanto, tiene un poder que ha de ser mostrado tanto en el escenario como por fuera de él, cuando las personas reafirmen su responsabilidad para combatir toda forma de discriminación, exclusión o violación como, en este caso, el acoso sexual callejero. Cuando la propia sociedad entienda a cabalidad que las mujeres no son objetos de placer en ningún ámbito. Tener la posibilidad de hacer arte dramático y hacer cada vez más visible este flagelo

contiene toda la importancia del presentetrabajo.

Para la ciudad de Cali es oportuno debido a que visibiliza a través del arte las maneras en que las mujeres viven, se sienten acosadas y no están seguras viviendo en un contexto que normaliza el acoso callejero, convirtiendo a las mujeres en seres inseguros en esta sociedad.

Finalmente, se busca que a través del cuerpo de la actriz se pueda compartir esos cambioso impactos corporales a los que se someten las mujeres cuando son acosadas por los hombres, ya que su mirada, su respiración y toda su corporalidad son vulneradas. La actriz al obtener un estado mayor de conciencia corporal y espacial aumenta sus posibilidades físicas e imaginativas a través del estudio del movimiento y la gestualidad del cuerpo. De igual manera, este trabajo permite que la artista desarrolle un problema íntimo social que le incomoda y para ello busca expresarlo mediante un ejercicio escénico de teatro físico.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Crear un monólogo sobre el acoso sexual callejero, basado en las herramientas que brinda el teatro físico.

1.3.2 Objetivos específicos

- Seleccionar tres historias de mujeres que hayan sido acosadas sexualmente por hombres con el fin de moldear con ellas el ejercicio escénico acudiendo a las herramientas del teatro físico.

- Desarrollar el laboratorio de creación del monólogo con las herramientas del teatro físico.

- Seleccionar el material y componer una estructura de movimientos que desarrollen los testimonios de acoso sexual callejero a mujer

1.4 Estado del Arte o antecedentes

De acuerdo con los propósitos de esta propuesta, la referencia de estos antecedentes obedece a tres categorías que atraviesan el proceso de reflexión y el creativo: Teatro físico, Acoso Callejero y Kinesis. En ese orden de ideas, este apartado expone algunas investigaciones y experiencias realizadas por distintos autores sobre el acoso callejero, el teatro físico y el monólogo. Dichas investigaciones presentan como objeto el estudio y las estadísticas del acoso callejero y cómo la corporalidad de una mujer se ve vulnerada por dicho accionar. Ahí en donde se involucra el teatro físico, técnica que permite al actor expresar con su cuerpo lo que calla con la voz. Esto genera un mayor acercamiento a lo que se busca, que es *el monólogo como discurso escénico*. Con las investigaciones se pueden evidenciar los componentes del teatro físico y de igual manera se identificó la importancia del gesto, cuerpo, movimientos, gestualidades y todo lo que proyecta el actor en el escenario. De igual modo, con estas investigaciones se logró entender a fondo sobre ¿Qué es el acoso callejero?, ¿Cómo se sienten las mujeres?, ¿Qué hace la sociedad frente a esto? Con todo lo anterior se procede a reseñar, en primera instancia, los trabajos levantados en torno al Teatro Físico.

1.4.1 Teatro físico

Uno de los libros principales en esta investigación es el libro de Anne Dennis (2014), *El cuerpo elocuente, La formación física del actor*, el cual expone tres elementos del movimiento que denomina: La base de la gramática actoral. Importante comprender estos elementos ya que son útiles para la creación escénica del actor y su relación con el espectador debido a que esto surge de una afección en el público acerca de lo que ve y comprende.

- A. El diseño: Para Dennis (2014), son las imágenes creadas por el actor en el escenario y la disposición del cuerpo crean lo que ella llama “Imagen escénica” y es a través de esas imágenes teatrales que se comunican las ideas específicas al público. Con ello, se busca generar divisiones en el monólogo, las cuales se denominan cuadros ya que son las imágenes resultantes de los momentos más significativos del ejercicio y con ellas se desarrollan las ideas principales.
- B. La intensidad: Se refiere al nivel de tensión que utiliza un movimiento al comunicar un momento teatral. Es la principal herramienta que se utiliza para enfocar la atención del espectador, es por ello que, en toda intervención artística, se busca matices para que el espectador esté todo el tiempo conectado con lo que está ocurriendo en la escena. Así mismo, en el ejercicio escénico del trabajo de grado, hay variantes en cuanto a velocidades, niveles e intenciones, con el fin de llevar la atención del espectador a diferentes sensaciones (Dennis, 2014).
- C. El ritmo: Cuando se ejecuta un movimiento es el ritmo el encargado de plasmar la velocidad en ese momento, de controlar el nivel con el que el público asimilará una acción. Este ayuda a que haya una comprensión clara del público hacia la obra dependiendo si está en pro de un vistazo fugaz o un vistazo fijo y controlado. “A través del ritmo, el actor controla cómo observa el público un acontecimiento dramático específico” (Dennis, 2014, p. 67) Para el ejercicio escénico es de gran importancia la identificación y el manejo de este término, ya que, a partir del ritmo plasmado en este, la actriz logra una conexión con el espectador.

La consigna más fuerte en el libro de Dennis (2014) es que “El actor puede ser tan elocuente con su cuerpo como con sus palabras”. El instrumento del actor es su cuerpo y este

debe estar a disposición de la creación. La autora enfatiza en que la danza, el mimo, la comedia del arte, el circo, la lucha escénica y la acrobacia son técnicas artísticas de gran importancia que han constituido las bases de la formación física del actor.

En el libro de Anne Dennis (2014) *el cuerpo elocuente* se expresa que “el actor está buscando el gestus más claro, la presencia física y la acción, que permita al público tener claro el objetivo del momento dramático” el gesto es un movimiento que explica y es una actitud física que, como un poema, capta el momento. Por lo tanto, el gesto no debe ser impuesto, este es la respuesta a algo, por ende, debe ser acogido con naturalidad para que tenga una comunicación efectiva con los espectadores a través de una evidencia fundamental: el dominio de las técnicas antes aludidas, lo que le permite al actor desplegarlas, con el control de su cuerpo, en el escenario.

En el texto *Semiología del gesto* del autor Perucho Mejía (2012) habla acerca del teatro como el espacio de la total acción y de la contemplación con cuyo elemento principal de toda representación es el cuerpo del actor, y con él, todos sus movimientos y gestualidades que se vuelven significativos en todo momento desde que se está en el escenario. Como Mejía afirma en su texto “El valor del gesto no depende solo de su carácter informacional, sino también de su intensidad emocional” (p.17). Con lo anterior se puede obtener información acerca de los movimientos corporales que ejecuta el actor y junto con ello la emocionalidad que conlleva el sujeto en el instante. Este referente abre las puertas al estudio del gesto que se ejecuta en la acción, y que este da como resultado signos.

En la Entrevista a Juan Carlos Agudelo (2017) “Nuestra dramaturgia está escrita para ser hecha y no dicha”, se expone acerca del teatro físico y el gran impacto que da en los escenarios

en comparación al teatro del texto, que trabaja más la palabra. De igual manera, se habla acerca del teatro físico como un territorio de universalidad que por otro lado con el teatro del texto no se encuentra. “Donde lo pongas, el espectador se toca porque el teatro físico toca temas humanos” (Agudelo, 2017), esta información permite que el actor creador e intérprete pueda encontrar el camino de creación y adaptación para la puesta en escena involucrando su cuerpo, su voz en conjunto con el espacio.

Cabe resaltar que ha sido necesario la identificación y reconocimiento de los aspectos de un monólogo, ya que existen distintas formas de plantear uno, por ello, en el texto “Monólogo análisis dramaturgico”³ hecho por Alberto Romero Sánchez del año 2011 se exponen diferentes maneras de realizar un monólogo: la clasificación de cada intervención y las características que deben de tener para llegar a funcionar en el escenario. Los términos y sus funciones permiten que el actor que va en camino a realizar cualquier tipo de monólogo se sienta más orientado e informado a la hora de exponer su ejercicio.

Sentimos cuando podemos percibir sensiblemente algo por medio de los sentidos y en relación con una experiencia personal del mundo, y también sentimos cuando podemos generar procesos significativos que nos permiten comprender o intuir cómo se constituye nuestra experiencia. (Pineda, 2014, p. 185)

Sentir y dar sentido en este trabajo de grado es un punto radical ya que se busca generar a partir de la actriz esas incomodidades que sienten todas las mujeres al salir a las calles y ser acosadas por diversos hombres diariamente. Por ende, se pretende dar sentido a cada movimiento, a cada experiencia y a cada momento para lograr esos detalles y sentidos que experimentan las mujeres día a día debido al acoso sexual.

³ Disponible: [Monologo analisis dramaturgico \(slideshare.net\)](https://www.slideshare.net/AlbertoRomeroSanchez/monologo-analisis-dramaturgico) Consulta realizada el 5 de septiembre de 2021.

1.4.2 Investigaciones de mujeres sobre el acoso callejero

En el artículo “Tu ‘piropo’ me violenta” (Arancibia, Billi y Guerrero, 2017) se define el acoso sexual callejero como forma de violencia de género. Lo anterior con el fin de establecer un concepto claro que permita la toma de medidas que ayuden a frenar esta práctica, tales como el promover políticas públicas e intervenciones que prevengan esta problemática social.

Por su parte, hay que hacer mención del trabajo de Johanna Andrea Gutiérrez Cubides (2020) titulado *Donde Nacen Las Flores. Propuesta de visibilización del impacto del acoso callejero en la vida de las jóvenes caleñas*. Aquí la imagen es transversal para mostrar la magnitud de los daños que produce en las mujeres esta modalidad de violencia basada en género. A través de encuestas realizadas a una muestra representativa de mujeres, la investigadora conformó una propuesta de diseño basada en contenidos digitales que conformaron todo un mapa de lugares, prácticas y efectos de despliegue del acoso en estas mujeres. Llama la atención el cuestionamiento que se hace de la asignación *Las caleñas son como las flores*, traída de una famosa canción y que ha ido permeando en ciertos imaginarios masculinos y masculinizados para legitimar dinámicas de acoso callejero.

Asimismo, se cuenta con el trabajo de grado titulado *Texto dramático creado a partir de relatos sobre violencias contra la mujer*, de Elizabeth Méndez Tamayo (2020), quien a partir de unas narrativas de mujeres víctimas de violencias basadas en género (incluyendo el acoso callejero), a encontrando que estas prácticas sistemáticamente elevan su recurrencia en la ciudad de Cali, e interviene en un ejercicio de escritura para continuar en la tarea de su visibilización, analizando patrones de comportamiento de los agresores, el lenguaje, sus estrategias de manipulación, entre otras cosas. El análisis involucró estructuras tonales, giro del lenguaje,

estudio de verbos, entre otras cosas, identificando además tendencias y frecuencias de los lugares de Cali donde las mujeres más se sintieron violentadas. Así, la investigadora escribe textos hilados que muestran los miedos, inseguridades y, en cierto modo, la impunidad que impera en estos casos frente a los agresores.

María Cristina Más Bator (2017), en su trabajo de grado, llamado *Tan bonita y tan solita. Acoso sexual callejero*, discute diversos puntos, principalmente cómo el acoso sexual callejero ha afectado la tranquilidad y libertad de las mujeres cuando salen solas a las calles, cómo este se ha normalizado durante toda la historia, y por último, cómo este problema social se puede evitar con la presencia de otro ente masculino; todo lo anterior se aterriza en manifestaciones realizadas en diversos países como Estados Unidos, Uruguay y Chile pues no es una problemática que se observe únicamente en una región sino a nivel global.

En México, Patricia Gaytán en el año 2009, realiza una investigación llamada *Del piropo al desencanto. Un estudio sociológico* en el cual comparte que, en la cotidianidad de las mujeres, ellas son acosadas sexualmente por diversos hombres en el transcurso de su día a día; aun así, a pesar de la reincidencia esta práctica es dejada como un acto invisible debido a que su duración es corta, pasajera y no deja rastros físicos. Gaytán, expresa que en la mayoría de los casos los espacios donde más se evidencia el acoso son principalmente en los transportes públicos, resaltando que, en la mayoría de las veces el acoso sexual termina invisibilizado pues la mujer no enfrenta al acosador para detener la acción debido a que teme ser agredida verbal o físicamente por este.

Elizabeth Vallejo y María Paula Rivarola (2013) exponen en su investigación *La violencia invisible: acoso sexual en la ciudad de Lima metropolitana*, acerca de la desigualdad que viven las mujeres en los espacios públicos por parte de los hombres. Las autoras comparten

que en la actualidad es más común encontrar a las mujeres en diversos entornos sociales, tales como el mercado laboral, centros de estudios, entre otros. Las mujeres al ser víctimas del acoso callejero deben buscar estrategias para sentirse seguras al transitar las calles, lo que conlleva a que sea vea afectado el derecho a la libertad⁴ y en un ámbito psicológico la tranquilidad al transitar por la calle. La autora resalta las cifras provenientes de una encuesta realizada a mujeres de 18 a 29 años en la ciudad de Lima-Callao, compartiendo que el 79.2% de las mujeres recibió silbidos, el 66.2% recibieron miradas mal intencionadas, el 57.1% recibieron ruidos de besos, el 36.4% han sido víctimas de roces incómodos y frotamientos, el 36.4% les hicieron gestos vulgares y el 32.5% recibieron insinuaciones.

1.5. Marcos de referencias

1.5.1 Marco contextual

Como se ha pretendido dejar claro hasta el momento, la artista investigadora ha sido víctima de acoso sexual callejero: sabe qué se siente, desde repugnancia hasta miedo. La inseguridad personal y pública que se experimenta muchas veces nubla el pensamiento. Regresar a casa después de esto, desestabilizada emocionalmente, es un golpe que, en el caso particular, se repite en la vida de la investigadora. Esa incomodidad se irriga por mente y cuerpo, y no es apresurado decir que, en muchos casos, se convierte en una segunda piel. La investigadora considera que, en su propia cotidianidad, las situaciones de acoso sexual callejero que ha vivido la llenaron de desconfianza hacia otras personas y otros hombres. También que, en términos

⁴ Para Colombia, en su artículo 13 de la constitución política de Colombia declara que: Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica.

generales, cambia la relación de una mujer con el espacio público, con la ciudad, con el lenguaje, entre otras cosas.

A partir de esa desagradable sensación la artista investigadora se ha reconocido en tantas mujeres que también lo padecieron en la ciudad de Cali. Los comunes denominadores son evidentes: el “piropo”, la lascivia, el toqueteo, las miradas e incluso la persecución hacen parte del compendio sufrido por las mujeres, haciendo que la investigadora sepa muy bien qué viven ellas, se identifique, se solidarice y apropie estas cosas para su material creativo, pues esta violencia ha ocasionado que las mujeres eviten diversos espacios que hacen parte de su normalidad tales como: parques con grupos de hombres, transportes públicos con pocas personas, calles solas, ir a discotecas sin un acompañante hombre y muchas situaciones más que, a través del cuerpo y en escena se expresan. Cabe resaltar que el transporte público es un medio de transporte que utilizan la mayoría de las mujeres diariamente y varias veces al día, en donde son víctimas de toques, roces, miradas, comentarios y más durante todo el camino que la víctima y el victimario deben transitar; por lo tanto, la mujer es vulnerable a ser acosada todos los días a través de este, sin ser respaldada por un usuario o ente que haga velar por la tranquilidad de ellas mismas.

A nivel académico, cuando la investigadora cursaba séptimo semestre vio una clase llamada lenguajes no verbales con la docente Doris Sarria, la cual le permitió involucrarse más en el mundo de la gestualidad y la corporalidad, conociendo y aprendiendo ahí mismo sobre la kinesis. Esto le abrió una mirada hacia el estudio de los movimientos y la gestualidad lo que la motivó a realizar su trabajo de grado, entendiendo que, así como las mujeres ven sus mentes y sus cuerpos vulnerados por el acoso, así mismo, con las herramientas del teatro físico se asumió

que se cuentan con los insumos técnicos, humanos y profesionales para crear un monólogo que contribuya a visibilizar la problemática.

Por otro lado, durante toda la carrera de licenciatura en Artes escénicas, Daniela ha tenido muchos inconvenientes con el manejo de su propio cuerpo, mal equilibrio, poca conciencia en la respiración, mal manejo del centro y su mala coordinación han hecho que su proceso sea más lento a comparación de sus compañeros. Es por ello que vio a través del teatro físico un reto mayor personal lo cual le permite trabajar con todas esas falencias, ya que esta herramienta le asiente una mayor conciencia corporal, un mejor manejo de su cuerpo y una presencia escénica. Esta técnica toma el cuerpo como principal medio de expresión y al actor/actriz como punto de partida para la creación, con el objetivo de como afirma Dennis (2014) “hacer visible lo invisible”, permitiéndole así mostrar el pensamiento a través del movimiento.

Así mismo, Anne Dennis, habla sobre la claridad del detalle que le permite al actor desechar con inteligencia y sensibilidad: “El actor, con el control, tiene elección” por ende, cada movimiento en el escenario hecho por el actor tiene gran relevancia con lo que busca transmitir, ya que por muy mínimo que sea ese movimiento es lo que conlleva un valor dramático. “la máxima claridad viene del mínimo movimiento” (Dennis, 2014).

1.5.2 Marco Conceptual

Este apartado tiene como propósito revisar los conceptos transversales para el desarrollo de esta investigación como el Teatro Físico, fundamentalmente dos elementos contenidos en éste: el gesto y el movimiento. De allí haremos una mirada a las incidencias del Monólogo en el Teatro, de la performatividad como un lenguaje particular que el cuerpo puede recrear, lo que lleva a

considerar que el cuerpo, como mensajero, emisor de un discurso en el cual no sólo se apoya, sino que se complementa el monólogo, debe ser abordado.

1.5.2.1 Teatro físico

El concepto o técnica que da sustento a este trabajo es el Teatro Físico. En primer lugar, se tiene la consigna del cuerpo como herramienta del arte escénico, pero con un manejo desplegado en la historia que se cuenta, su carga dramática y todo aquello que se desea transmitir. Para esto hace uso de una serie de técnicas para crear personajes con sus propias historias, validadas por los espectadores. En el teatro físico, entonces, recurrir al cuerpo es concomitante con el movimiento. Es allí cuando Lecoq (1997) propone que estos movimientos se asumen desde aquellos que se hacen en la vida cotidiana, lo que lleva a reproducir movimientos de la naturaleza, especialmente el de la ondulación.

La *ondulación* es el primer movimiento del ser humano, el de todas las locomociones. En el agua, el pez ondula para avanzar. En la hierba, la serpiente ondula igualmente. El niño que gatea también ondula y el hombre en pie continúa ondulando. Si se observa con una cámara a la gente saliendo del metro, al analizar sus movimientos se comprueba que suben y bajan: siguen una línea de ondulación. Toda ondulación parte de un punto de apoyo para llegar a un punto de aplicación. La ondulación toma apoyo sobre el suelo y transmite progresivamente el esfuerzo a todas las partes del cuerpo hasta el punto de aplicación (p. 113)

Por su parte, la descripción del concepto teatro físico se toma principalmente de la tesis de maestría de Juan Fernando Vanegas (2019), *“Hacia un teatro físico” Plástica corporal para el teatro físico fundamentada en el diálogo práctico entre principios Étienne Decroux Y Vsevolod E Meyerhold*. Esta tesis ha permitido encontrar la definición de teatro físico, la cual es un estilo teatral donde la herramienta poética privilegiada es el cuerpo del actor y su potencial expresivo. La situación escénica deja de orientarse solo en la palabra y su enfoque se dirige hacia la acción física en el marco de un comportamiento extra cotidiano.

Decroux y Meyerhold, comparten que la actuación se debe fundamentar primeramente en el estudio del movimiento y luego permitir que la emoción se instale en el material bien estudiado. Como lo afirma Decroux, citado por Lizarraga (2014) en su tesis doctoral: “La emoción no tiene que superar al actor ni poseerlo: Esto se consigue en el mimo corporal porque el actor se expresa siguiendo líneas de geometría escrupulosamente” (p. 54). El teatro físico pretende que el actor trabaje con su cuerpo y manifieste el acontecimiento teatral a través de la técnica y los recursos que le permitan configurar la puesta en escena.

De igual forma en la tesis de maestría de Vanegas (2019) *hacia un teatro físico* comparte que Meyerhold expone que no siempre es el texto verbal el elemento incidente en el acontecimiento escénico, ya que da énfasis en que es el cuerpo el que se muestra así mismo a través de su fuerza, ritmo e intensidad.

Por su parte, para Grotowski (1992) la potencia del actor es su propio cuerpo, transformándolo y dándole énfasis como lo más importante de la escena. Este se destaca por haber aportado al teatro físico una herramienta que despojó del escenario todo lo materialmente innecesario, llamado: Teatro pobre. Este fue considerado como un teatro sin recursos, con poca escenografía, vestuarios sencillos y poco maquillaje. Resaltando que el teatro es pobre en sentido material, ya que su enfoque es la esencia teatral del actor. “El pobre cuerpo del actor es la expresión máxima y definida de este teatro. Pero es también pobre porque es ascético, porque busca una nueva moralidad, un nuevo código del artista” (Glantz, 1992, p.1)

En la tesis de grado de María Celeste Abancini (2018) *El movimiento del teatro físico como creador de concepto en la escena contemporánea* se comparte que el teatro físico es un teatro de choque porque este compuesto por las oposiciones y los contrastes, ya que encuentra en ellos los elementos fundamentales que quiere transmitir el arte, lo cual es la emoción. Dichos

choques proponen un significado abierto, lo cual solo se completa con la interpretación que le da el espectador, quien es el único apoderado de cerrar el círculo escénico a partir de su propia imaginación.

El teatro físico es una rama que no se encierra en un solo concepto y por ello, este indaga más sobre las formas que por el contenido, con el fin de que este surja como consecuencia de la construcción de dichas formas y que este tipo de aparición sea verídico no solo para el espectador sino para el actor mismo. Ya que este pretende generar emociones al que está observando, como al que lo está haciendo, pero no evocando recuerdos pasados íntimos personales con el fin de reproducir en el escenario una representación de algún recuerdo, sino partiendo desde lo sincero del intérprete. De esta manera, el instrumento del actor se vuelve artístico y real, gracias al movimiento.

En este punto también hay que hacer referencia a una dimensión transversal en el teatro físico: la biomecánica. Pavis (1998) acude a Meyerhold para establecer esta acción como un proceso de economía corporal, aprovechando sus movimientos de acuerdo a las tareas asignadas por el director en función del espacio, del manejo escénico. Esto apunta a un discurso concreto del cuerpo, una modelación de los movimientos para que el cuerpo exprese cada mensaje de forma coordinada y asertiva. La biomecánica provee de criterios de racionalidad a dichos movimientos, anulando la posibilidad de la extralimitación.

Se trata de un reconocimiento de las potencialidades del cuerpo, en un apropiamiento de esa dimensión física que disponen al actor o al creador para otorgar al cuerpo un universo variado de recursos expresivos y escénicos. Grotowski (1992) observa que el actor debe ligar su experiencia vital a la creación de contenidos:

Más explícitamente, el actor debe tratar al personaje como una especie de desafío en el que su respuesta ha de comprometer toda su capacidad. Debe llevar a cabo un acto total dentro del:

marco de su oficio, es decir, un acto que comprometa todo su ser más allá de aquellos límites que normalmente haya conocido [...] Como resultado el actor no interpreta a su personaje, sino que va a llevar a cabo un acto con todo su ser, un acto que es una respuesta, un acto que es una respuesta general al desafío planteado por la obra, por el personaje y por su propia vida y experiencia (pp. 224 – 225).

1.5.2.2 Ondulación

Se trata de llevar el cuerpo hasta sus propios medios de expresión, válidos en la elaboración discursiva y creadora del actor o actriz, por ejemplo, la ondulación (Lecoq, 1997), un movimiento natural que le permite al actor expresarse y moverse libremente en un espacio de avance en sus propias exploraciones. Es decir, que la ondulación puede ser un apalancamiento básico, pero fundamental para situarse en el espacio escénico y tomar decisiones en torno al equilibrio cuerpo – espacio. Asimismo, es necesario insistir en que la comunicación con el público ha de ser asertiva, transversal en el sentido de una comparecencia efectiva de los espectadores, es decir, de su participación.

Esto permite que el actor creador pueda desenvolverse en la escena utilizando toda su columna vertebral, la cual la permite utilizar todo su cuerpo de forma armónica, ya que la ondulación es un movimiento que no tiene fin, por lo tanto, obliga al actor a involucrar todo su cuerpo y a pasar de un movimiento a otro respetando el momento de cada uno.

1.5.2.3. Monólogo en el teatro

Lo primero que exige este apartado es otorgar la definición de este concepto que otorga Pavis (1998) en su Diccionario del Teatro. Este será el espacio inicial para las siguientes referencias, pues se asume y que las encierra.

Monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo. También encontramos el término *soliloquio*, discurso a un interlocutor que permanece mudo. El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la longitud mayor de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y pedagógico (p. 297)

Ya que el presente trabajo de grado es compuesto por una sola persona, es pertinente identificar las clases, modalidades, tipos de discursos y demás que surgen de este término. Por ejemplo, para Pavis (1974), el monólogo es un discurso escénico en donde el personaje se dirige a sí mismo. Comparte que el monólogo se distingue del dialogo por la desaparición del intercambio verbal. De igual manera, comparte las palabras de Benveniste, el cual expresa que el monólogo es un dialogo interiorizado formulado en un lenguaje interior, entre un yo locutor y un yo auditor “a veces el yo locutor es el único que habla, sin embargo, el yo auditor está presente; su presencia es necesaria y suficiente para que la enunciación del yo locutor sea significativa” (pp. 85-86)

Gracias a la estructura del monólogo este no espera una respuesta de un interlocutor, por lo tanto, establece una relación directa entre el mismo y de su propio mundo del cual habla. En otras palabras, el monologo como discurso escénico se dirige directamente al espectador, interpeándolo como cómplice, mostrándose como

[...] toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión y de la identidad de su destinatario, y es justamente este último factor el que determina la amplia gama de sus modalidades textuales (Sanchís, 2004, pp. 162 -163).

Los monólogos tienen 3 modalidades

1. El locutor se interpela a sí mismo: Este método es frecuentado por la dramaturgia clásica. Es el familiar del soliloquio (discurso que mantiene una persona consigo misma en voz alta) Resulta hoy dramáticamente débil y se percibe como convención anticuada.

2. El locutor interpela a otro sujeto: En este caso, es el personaje y único actor el que crea imaginariamente otro personaje el cual, se nota su presencia gracias a los que plantea desde el principio el personaje original
3. El locutor interpela al público: En este punto, se rompe la cuarta pared, dicha estructura imaginaria que distancia al actor del público. Cuando esta se rompe, el actor se involucra con el espectador, habla con él, reacciona con él y actúa referente a cómo este reacciona. Comunica al público real sus interioridades.

1.5.3 Gesto

Para Decroux, citado en Lizarraga (2014), el gesto es condensar una idea en un espacio tiempo. Los impulsos, las circunstancias o las motivaciones son impulsos para el movimiento escénico que se concentra en un gesto que establece comunicación con el receptor a través de lo sensorial.

Asimismo, el gesto deja ver eso que allí se desenvuelve como acontecimiento, que puede ser físico en sí mismo como en relación con otros. El gesto se considera como una actitud física la cual el público identifica del personaje en el momento dramático (Dennis, 2014).

Según Castaños, Garay y Rosseti (2015) a través del gesto se componen distintas construcciones de imágenes que generan historias las cuales se complementan y con ello se vuelven autónomas de la palabra. Por lo tanto, el gesto, se constituye como pieza principal de la comunicación entre personas. Los espectadores a través del gesto logran interpretar la abstracción del lenguaje danzado.

El gesto permite interpretar el recorrido del cuerpo a través de la danza, las peticiones sociales y culturales que lo acompañaron y que se retornan pertinentes en cada artista interprete.

El gesto en la escena transmite y proyecta más de lo que cualquier persona puede decir de él. Este surge para ser observado detalladamente como algo en específico de una creación artística. Son estos los protagonistas que desarrollan la historia personal, lo más espontáneo que tiene un cuerpo para ofrecer. Son los gestos los que condensan la historia personal, lo más genuino que tiene un cuerpo para ofrecer y que aprovechamos como material para la escena.

1.5.4 Movimiento

El gesto en el teatro es definido por Pavis (1998) como el movimiento corporal consciente del actor, un movimiento que expresa estados anímicos. Pavis habla del gesto como expresión y como un concepto que cambia con la época, por lo tanto, abarca desde la forma de actuar hasta el carácter que toma la puesta en escena teatral, pero lo que realmente interesa de su estudio del gesto, recae en su idea del gesto como “un medio de expresión externa de lo interior” (1990, p. 240) es decir, como un comunicador de sentimientos, emociones, acciones, reacciones, ideas y pensamientos. Un gesto tiene la capacidad de trascender su tiempo y de convertirse en una imagen icónica, nos remite a imágenes, puede controlar o permitir. En este proyecto el gesto es pensado como un movimiento cargado de significado o expresión; es uno de los elementos más importantes por su carga simbólica y expresiva, su característica dentro del Teatro recae en su estilización y en su carácter abstracto. No se emplea el gesto como un movimiento que imita o recrea una situación, es un movimiento no convencional y está libre de interpretaciones que recaen en lo literal.

Según Martha Schinca (2008), el gesto tiene el poder de comunicar realidades ocultas a través de lo sensorial y de la imagen metafórica; las experiencias se transmiten a través de lo físico. Ella da al gesto un poder evocador, y esto se logra a través de los impulsos, del ritmo interno de cada gesto.

En esta investigación nos encontramos con el pequeño gesto, el gesto cotidiano. Desde ahí se realiza todo un trabajo de artesanía donde, a través del ritmo y el tiempo, se transforma un hecho cotidiano en un evento extra cotidiano. No interesa la vida en su cotidianidad, sino lo que hay detrás de todo lo que sucede en el día a día, y cómo esto se convierte en un suceso teatral.

1.5.5 Acoso callejero

El Acoso callejero como acción social, es una de las conductas que tienen los hombres machistas en una sociedad que busca establecer un dominio hacia la mujer a través de acciones mal intencionadas, las cuales van desde el “coqueteo” con comentarios no deseados y miradas acosadoras hasta el “toqueteo” que son acciones realizadas con las manos e incluso con los genitales ocasionando insinuaciones sexuales las cuales pueden ser verbales o mostrando partes del cuerpo. En este punto hay que decir que las mujeres que han hecho parte del grupo de informantes han sido víctimas de todo el espectro del acoso callejero, materializado muchas veces en el flagelo del acoso sexual callejero, esto es, afirmándolo como una experiencia tanto perjudicial y traumática, por el grado de violencia.

Este tipo de conductas suceden en cualquier hora, lugar o entorno en el que transita una mujer en su diario vivir, por ende, las mujeres son propensas a vivenciar esto todos los días. Lo peor de todo este asunto es que una mujer a la hora de denunciar o alertar este tipo de situaciones, las autoridades en muchas ocasiones no actúan de forma activa, ignorando y minimizando estos contextos, lo que conlleva a que se va convirtiendo una sociedad indiferente frente a estos casos, dejando así a la víctima sola y vulnerable ante esto.

Marta Lamas (2018), antropóloga mexicana especializada en estudios de género, hizo un análisis sobre este fenómeno en el ámbito universitario y también en el espacio público. No exento de polémica, su trabajo también marca un sendero interesante para reafirmar que

culturalmente el acoso sexual, en la actualidad, tiene un alto componente político –o se ha politizado-, aunque eso no lo hace menos perjudicial y agresivo. Lamas, en ese proceso de politización sobre el acoso sexual, entiende que se debe intervenir desde posturas y labores interdisciplinarias para enfrentarlo, incluyendo una perspectiva ética.

Indudablemente existe una urgencia ética para enfrentar el acoso sexual, en cualquiera de sus formas, pero junto a dicha urgencia existe la imperiosa necesidad de comprender sus causas y también de interpretar correctamente lo que el discurso hegemónico está manifestando y produciendo. (Lamas, 2018, p. 18)

Cuando habla de discurso hegemónico, se refiere a aquel que se ha instalado designando indistintamente todos los intercambios de hombres a mujeres como acoso. Lamas encuentra que en ese ejercicio poco riguroso la acepción misma del acoso se difumina, haciendo que las víctimas reales de acoso, en el campo social y de sororidad y apoyo, no encuentren lazos ni espacios suficientes para materializar sus denuncias y encontrar justicia.

Por su parte, Marco Billi (2015) habla sobre que hay una forma de acoso callejero dependiendo de la intencionalidad de quien agrada, así mismo, como las emociones de las víctimas que sufren de ello. Marco lo define de esta manera: “Por lo tanto, se denomina acoso callejero no solo a las prácticas explícitas por parte de los hombres hacia las mujeres, sino también a aquellas que no lo son, ya que el simple hecho de que una persona hable sobre el cuerpo de otra se toma como una forma de acoso, pues esa acción genera incomodidad a la mujer, así como la coartación de libertad a la hora de circular libremente.”

Esta problemática social llamada acoso callejero, suele surgir de personas desconocidas, generalmente en lugares públicos. En cambio, el solo acoso se presenta en lugares privados donde el acosador no es anónimo. En las vías públicas el acosador tiende a tener las mismas características las cuales son el anonimato y la fugacidad.

El acoso sexual callejero sería una práctica asociada al machismo (Porrás, 2021), y se puede considerar que la mayoría de los hombres sienten una presión por acosar a una mujer cuando se encuentran en grupo, bien sea para dar aires de superioridad o dar una muestra de su masculinidad. De igual manera, se cree de gran contribución la definición que nos aporta la Red Uruguaya de Violencia de Género, la cual define a la violencia de la siguiente manera;

(...) es un acto intencional de poder, ejercido por acción o por omisión, con el objetivo de someter, dominar y controlar, imponer la voluntad de quien la ejerce por sobre la voluntad de la parte que la recibe, transgrediendo derechos y produciendo daño (...) requiere que las partes estén en posiciones diferentes y asimétricas de poder, si ambas partes tienen un poder equivalente el acto queda en intento fallido”. (Red Uruguaya contra la Violencia Doméstica y Sexual, Citada en Más, 2017, p. 21)

1.5.6 Performatividad

En este punto es necesario referirse a la performatividad como un acto o ejercicio donde un recurso dado (el habla o el cuerpo, por ejemplo) genera dispositivos de realidad. El teatro físico acude a esta posibilidad teniendo en cuenta los diversos recursos que el cuerpo, como discurso y como transmisor de mensajes, posee. Desde luego, es en el teatro performativo donde se expresan adecuadamente estos elementos, pero en este apartado podemos dar unas consideraciones generales para entender cómo la performatividad contribuye a apropiarse y comunicar variedad de sensaciones y propósitos pues, para efectos del presente trabajo, donde - entre otras cosas - se hace una labor de denuncia de un fenómeno molesto para las mujeres, enmarcado en una práctica normalizada por los hombres en particular y por la sociedad en general. Allí, en primer lugar, se instala el aporte de lo performativo en el arte:

Detrás de la redefinición del concepto de performance y su inclusión en el vasto campo de la cultura, hay que reconocer antes que nada la voluntad de rehabilitar el arte en los terrenos de lo político y de la vida cotidiana (es decir, de lo ordinario) y demoler la brecha radical que separaba la cultura de élite de la cultura popular, la alta cultura de la

cultura de masas. Esta voluntad ha estado fuertemente arraigada en la ideología estadounidense desde los años ochenta. (Féral, 2016, p. 28)

Como se puede notar, hay una expansión de las posibilidades del acto performativo en el arte. Se trata, sobre todo, de explorar qué tanto se puede apropiarse, en el teatro físico, algunos medios que provee la performatividad para cuajar un acto creativo fuerte, para expresar con la mayor pertinencia todo aquello que el cuerpo como vehículo de emociones puede dar. Se podría discutir si la performatividad en el teatro fortalece el proceso racional de construcción del mensaje que un cuerpo puede transmitir, pero lo cierto es que esa capacidad ya queda mejor dotada de una poética del cuerpo que lo “baña” de la carga dramática, trágica, festiva o incluso ritual que se le quiera dar. Entonces, visto de esa manera, la performatividad ha generado impactos positivos en la creación teatral: “Si bien es cierto que el performance ha venido a redefinir los parámetros para pensar el arte de hoy, también lo es que la práctica del performance ha incidido de manera radical en el conjunto de la práctica teatral.” (Féral, 2016, p. 29). Aprovechar esa circunstancia para fortalecer el manejo del cuerpo se presenta, más que una consigna, como una convicción de los artistas.

Ahora bien, se ha de tener mucha atención para abarcar, de alguna manera a los espectadores y los sentidos que ellos puedan dar a la obra. No es un descubrimiento decir que el rol del público es transversal, como receptor y en otras funciones posteriores a la obra, para lograr los objetivos de todos quienes intervienen en ella. Finalmente, como toda arte, el teatro es comunicación, y los espectadores son quienes le asignan un sentido a lo que reciben. Por lo tanto, la creación de una obra debe buscar la integralidad –no necesariamente la totalidad- del espacio, el tiempo y el contexto. En ese orden de ideas también se reconoce el aporte de la performatividad:

Al denominar una obra escénica o acción corporal con el término performance, se alude a las disposiciones formales del arte de la acción, arte vivencial que anhela tomar distancia del carácter representacional con los argumentos de la obra. Esta última característica no sólo se hace efectiva en las ideas del artista cuando crea una obra, sino también en los significados que el público receptor le puede dar. Aquí son importantes los dispositivos contextuales apreciados en dos sentidos, el primero referente a las relaciones espaciotemporales y topográficas en que se desarrolla la puesta en escena, y el segundo referente a los campos del pensamiento a los que alude la obra. (Villalobos, 2017, p. 53)

El autor de la reflexión precedente sistematiza las tres dimensiones reseñadas en categorías: formal, conceptual y contextual (p. 59) y en todas estas el cuerpo debe reconocerse como un espacio múltiple de comunicación artística y social. Se hace necesario un abordaje a las significaciones sociales del cuerpo, pero esta vez, enfocado hacia el cuerpo de las mujeres, receptoras y víctimas del acoso sexual en el espacio público.

1.5.7 Cuerpo

Durante mucho tiempo, especialmente con el fortalecimiento de medios de comunicación, publicidad, las artes visuales, entre otras expresiones sociales, el cuerpo de las mujeres no sólo estuvo asociado con modelos o constituciones anatómicas agradables a la vista masculina, sino incluso como un “deber ser” al cual se le puede dictar cómo vestirse y cómo comportarse. En otras palabras, el cuerpo de las mujeres fue materializado y objetualizado, sobre el cual ni siquiera ellas mismas tenían derecho a decidir. Muchas de estas representaciones sociales respecto al cuerpo femenino y a las propias mujeres sobreviven aún, prueba de ello es la supuesta autoridad que muchos hombres creen tener cuando acosan sexualmente a una mujer, un acto a todas luces invasivo y que denigra cuerpo y mente femeninos, los menosprecia, evidenciando relaciones de poder completamente asimétricas que instalan a los hombres en el rol de “creadores” de las mujeres, pudiendo disponer de ellas y de sus cuerpos:

Toda una carga histórica la llevan las mujeres en la mente y en el cuerpo. El poder a inoculado un deber ser y lo ha institucionalizado como conducta en las mujeres. Y la circulación del poder androcéntrico ha determinado en gran medida la manera en que las mujeres asumen y también legitiman sus roles. La mirada del hombre exige la disposición del cuerpo de la mujer, como unidad sexuada. Entonces, la mujer es cuerpo y el cuerpo se debe exhibir. Pero, ante todo, es un cuerpo construido y creado por un hombre, que deviene todos los hombres en su omnipotencia. (Campo, 2017, p. 60)

Si la mirada del hombre es la que identifica el cuerpo de las mujeres como objeto de placer, esto apunta a que hay una especie de educación de la mirada, como lo sostiene el teórico inglés John Berger, que se vuelve dominante y que asume a las mujeres como materia. Cuando se habla de educación de la mirada, se alude a ese proceso de conformación de un tipo de relación medida, en este caso, por lo visual y que, a fuerza de repetición y de legitimación, prácticamente se vuelve la única o, al menos, la más dominante. Desde luego, esto se ha venido replanteando desde hace años, las mujeres han luchado por sus derechos desde hace por lo menos dos siglos. Esto ha dado sus frutos, lo cual es innegable, puesto que las mujeres ya no callan ni con sus voces ni con la performatividad de sus cuerpos y en todos los ámbitos, incluyendo el arte, también, como plataforma de transformación y de lucha por la reivindicación de su derecho a vivir y a habitar en el espacio público y en el privado, porque eso les ha permitido asumir su cuerpo como territorio de luchas y de empoderamiento, ya que ellas, para sí mismas, han ganado el derecho al placer.

Las mujeres que hablan, que hacen frente a formas posicionadas del arte revelan otras maneras de apropiarse de discursos que ya las representan e involucran. Se invisten de su propia autoridad, también la legitiman porque han abierto los espacios de posicionamiento político. A las palabras las acompaña la imagen. Quizá con más contundencia, porque el impacto visual es certero. Ni censura ni autocensura: el respaldo es el nuevo mensaje de agenciamiento. [...] El cuerpo, aquí sí, se explora y se conoce a través del placer como transgresión. El cuerpo como acto político, uno de los primeros territorios conquistados por las mujeres. (Campo, 2017, p. 73)

Los cuerpos de las mujeres se rebelan, pero la carga tradicional sigue vigente y es muy pesada. Porque se toma diversas atribuciones, gran parte de las cuales generan violencia, sobre la integridad de ellas. Parte de esa lucha por el reconocimiento político y cultural de las mujeres como sujetas históricas, con voz, voto y poder de participación, por sus garantías de respeto, es lo que atraviesa este trabajo. El arte dramático se inscribe como ese recurso valioso para fortalecer la voz, la mirada, el pensamiento y el cuerpo de las mujeres y, en ese sentido, lograr visibilizar la injusticia y la atrocidad que se comete contra ellas con el acoso sexual callejero.

1.5.7 Metáfora

Tal y como lo entendía Buenaventura (1988) en referencia a la metáfora: cuando los espectadores se encuentran inmersos en la experiencia teatral de tal manera que el trabajo del actor se proyecte al público como un acontecimiento. Se habla de metáfora a esa conversión que se realiza a una idea o imagen teatral, en este caso, con el objetivo de no ejecutar o crear en la escena algo cotidiano, ya que el teatro físico busca que en el escenario se desarrollen cuerpos con movimientos extra cotidianos, por lo tanto la metáfora permite que el actor asocie cada idea en mente con algo distinto y así mismo brindar y compartir cosas nuevas al espectador para que de igual modo, el espectador pueda imaginar a través de sus ideales y pensamientos cosas nuevas.

Entonces, la metáfora puede ser la materialización de lo que Buenaventura (1988) concebía como el *acontecimiento*, es decir, la definición del teatro como la experiencia comunicativa entre el colectivo de creación y el público. La metáfora ejerce aquí como el lenguaje establecido entre el universo teatral y sus receptores (el público), que en ese orden de ideas hace parte del acto creativo total, proceso incluyente en campos como el social, el cultural, el político. Lo cual conduce a orientar un trabajo como el que aquí se propone desde la

perspectiva de la mirada de la autora, quien pretende no sólo integrar, sino concienciar al público sobre la magnitud y el peligro que representa el acoso en general.

Para Buenaventura (1988) la participación del espectador también incorpora la convocatoria del actor o actriz, por ejemplo, en sus momentos de improvisación, de su producción, es decir, de sus recursos epistémicos por fortalecer ese lazo de identidad con el público en función de afirmar la metáfora.

1.6 Marco Metodológico

Este proyecto de trabajo de grado desarrolla una investigación cualitativa puesto que busca sistematizar la experiencia de un ejercicio escénico (monólogo) sobre el acoso callejero a partir de la exploración con el teatro físico. Además, la investigación cualitativa permite acercarse con mayor enfoque a las relaciones que se establecen entre las personas, el contexto y los hechos sociales que las determinan. Estas relaciones están impregnadas de sentidos y significados que las propias personas les otorgan. Valga decir, además, que la investigación cualitativa no excluye el enfoque cuantitativo. Es más, se puede considerar que se retroalimentan y se complementan.

La investigación cualitativa puede ser vista como el intento de obtener una comprensión profunda de los significados y definiciones de la situación tal como nos las presentan las personas, más que la producción de una medida cuantitativa de sus características o conducta. (Salgado, 2007, p. 71)

De igual manera, hay que subrayar que esta propuesta se enmarca en los Estudios Teatrales cuyo objeto es investigar el teatro desde la especificidad de lo teatral, en ese sentido se

inscribe en la línea de investigación de la Facultad de Artes Escénicas, creación escénica. Es desarrollado en la modalidad de investigación escénica. De acuerdo con lo anterior, tiene un enfoque descriptivo y con práctica en artes, por cuanto: “Este se concentra en el presente e intenta hacer su propio levantamiento de informaciones alrededor de un elemento o situación particular de las artes, ya que no usa documentación escrita o gráfica como fuente principal de evidencia” (González, 2013, p. 49). La investigación se realiza en el Instituto Departamental de Bellas Artes Cali, con una actriz investigadora participante Daniela Duque Romo.

Al comienzo de la exploración a la investigadora y única actriz del monólogo se le hizo complejo la selección del tema principal de dicha puesta en escena, ya que debía ser algo que la impactara realmente, algo que ella conociera y algo con lo cual más personas se sintieran identificadas. Para ello tenía dos problemáticas sociales y una problemática ambiental, la primera: violencia hacia la mujer, la segunda: el acoso sexual callejero hacia la mujer y la tercera: el calentamiento global y, como se verá más adelante, una serie de razones la llevaron a escoger este último con todo el proceso de levantar información.

Es impactante para la investigadora que en Colombia aún exista tanto machismo y desigualdad con las mujeres. Una mujer en este país cuando sale a las calles no se siente segura, tranquila y mucho menos libre. En el caso de ella, odia andar en transportes públicos, incluyendo taxis, Uber, piratas, etc. No sale al parque sola ni con amigas a hacer ejercicio para evitar miradas y comentarios no deseados. Cuando ve grupos de hombres pasa muy rápido sintiendo miedo e inseguridad o trata de vestirse con la ropa más ancha posible cuando pasea a su mascota para pasar desapercibida y en muchas ocasiones no lo consigue.

Esto viven a diario miles de mujeres en Colombia y como esta acción no es vista como un delito mayor, es ignorada por la sociedad, dándole la espalda a la mujer y a su integridad. Por

lo tanto, la investigadora vio este tema relevante para su trabajo de grado con el fin de saber más a fondo todo lo que conlleva dicho acoso y asimismo compartir al otro su experiencia personal transformándola en arte que es su principal método de expresión, comunicación e investigación.

Para la puesta en escena la investigadora seleccionó las 3 etapas de la vida de la mujer, las cuales son: infancia, adolescencia y adultez, haciendo énfasis en que la mujer vive el acoso callejero desde muy temprana edad hasta su madurez. De igual manera en su monólogo comparte 3 historias que fueron escogidas entre muchas, las cuales abarcan el lugar donde más se vive el acoso, la infancia de la mujer y el manoseo. La mayoría de las historias contadas por las víctimas tenían similitudes, entre ellas el transporte público, la vestimenta de la víctima y que desde la niñez las mujeres comienzan a ser acosadas.

Por otro lado, se ve pertinente que en el monólogo estén las frases más dichas por los hombres hacia las mujeres cuando estas son acosadas. En este caso Daniela recolectó las frases que ella misma ha recibido durante toda su infancia y adolescencia, para así mismo compartirlas en el monólogo.

De igual manera se recogieron las frases más dichas por las mujeres cuando están en la etapa de adolescencia en donde su cuerpo se está desarrollando y por cuenta del acoso sufren de amor propio y bajo autoestima. Y se añade al monólogo ladridos de muchos perros con la metáfora de que son los piropos de los hombres.

La metáfora fue pertinente para la realización del monólogo ya que la investigadora no quería caer en la literalidad, en lo cotidiano y en el cliché, por lo tanto, a través del laboratorio de creación la actriz relacionaba los distintos acontecimientos del acoso callejero con sonidos y momentos extra cotidianos que han vivido hasta otros seres, pretendiendo involucrar al público

en la conciencia del flagelo. Esto permite también que el espectador entienda a través de su imaginación distintas cosas que el teatro le propone y le comparte.

Para la recolección de historias sobre las mujeres acosadas sexualmente se crearon unas encuestas a través de Instagram, Facebook y WhatsApp para la opinión abierta, discreta y segura de las mujeres, ya que muchas no se sienten cómodas compartiendo sus experiencias. Luego de ello se seleccionaron las historias más impactantes que se viven en los espacios más concurridos de la ciudad. A partir de ahí surgen imágenes que acompañan el trabajo, por ello se divide el ejercicio en 4 momentos, los cuales permiten a la actriz desarrollar cada historia de acoso minuciosamente.

1.6.1 Unidades de Análisis

- Episodios: Son sucesos dramáticos y sobresalientes, eventos traumáticos para las personas, cómo las víctimas de los casos de acoso sexual, los efectos que causaron en estas mujeres. Para analizar estos datos, el tipo de unidad de análisis que se utiliza es hermenéutico puesto que la investigadora usa los relatos escritos para crear un monólogo escénico con el fin de visibilizar el acoso callejero que vulnera principalmente la tranquilidad y libertad de las mujeres.
- Práctica: La investigadora y única actriz de la puesta en escena, está en constante exploración a través de un laboratorio que le permite un encuentro con ella misma, con la escena, con el problema social propuesto y con el escenario.

1.6.2 Técnicas y herramientas de recolección de datos

Para recoger la información se recurre a las siguientes herramientas de recolección de datos, bitácora, entrevista y video. Lo anterior, responde a las técnicas de recolección de datos

que se utilizan en esta investigación, las cuales son: Estructural, hermenéutico y semiótico teatral.

1.6.2.2 Bitácora

Durante todo el proceso de exploración y creación del ejercicio escénico, la bitácora es una herramienta fundamental para registrar de manera escrita y gráfica los hallazgos de cada sesión de trabajo, como, por ejemplo, reflexiones, sensaciones, preguntas, aprendizajes, fortalezas, debilidades, ideas etc. Cada apunte de la bitácora está focalizado en la creación del ejercicio.

1.6.2.3 Vídeo

Los videos se realizan durante todo el proceso de creación con el fin de observar detalladamente cómo se moviliza el cuerpo en el escenario. De igual manera se utiliza esta herramienta con el objetivo de memorizar más rápido el proceso de montaje.

1.6.2.4 Encuesta

En este punto del trabajo de grado se busca escoger las historias de las mujeres más afectadas por el acoso callejero, con el fin de poder desarrollar cada momento de dichas historias y con ello seleccionar movimientos y gestos que se han generado de estas experiencias para así mismo involucrarlos en el monólogo. Esto se logra a través de distintas entrevistas hechas en redes sociales como Instagram, Facebook y WhatsApp en donde cada mujer tuvo la libertad de compartir su anécdota con confianza. Las preguntas utilizadas en la encuesta fueron:

1. ¿Alguna vez has recibido comentarios no deseados por hombres desconocidos en las calles?
2. ¿alguna vez has cambiado de camino para evitar el contacto con hombres desconocidos?

3. ¿te han tocado con mala intención en el transporte público?
4. ¿algún hombre extraño se ha masturbado delante de ti sin tu consentimiento?
5. ¿cuántas veces al día eres víctima de acoso callejero?
6. ¿Desde qué edad empezaste a sufrir acoso callejero?
7. ¿Crees que la vestimenta influye a la hora de sufrir acoso callejero?
8. ¿Has sentido asco, rabia, inseguridad o culpa por sufrir acoso callejero?

1.7. Tres fases de investigación

a. Recolección de datos: Se hace una investigación teórica acerca del acoso callejero y el estudio del teatro físico, de igual manera, se recogen y seleccionan historias más significativas para la investigadora sobre el acoso sexual callejero. En esta fase, se utiliza los episodios como unidad de análisis, lo que quiere decir, que para este primer punto de partida se usa la bitácora y la entrevista. La bitácora como herramienta de recolección de datos y la entrevista que es utilizada por medio de las redes sociales, a través de documentos, videos, audios o escritos. Esta fase se realiza en cinco meses

b. Exploración escénica a través de un laboratorio presencial: Para la creación del monólogo se parte de un laboratorio personal en donde la investigadora está en constante exploración con ella misma en relación con las historias contadas por sus amistades cercanas acerca del acoso callejero.

c. Estudio reflexivo del rol actriz, dramaturga e investigadora: Elaboración del reporte final de investigación. En esta fase se recoge todo lo que se ha investigado y practicado durante todo el proceso de investigación y creación, se anexan los hallazgos, los aprendizajes, las experiencias, los cambios y todo lo nuevo que se vaya obteniendo en el proceso. Sin embargo, se

hace énfasis en el rol de la investigadora, una reflexión y un análisis de todo lo que vivió, aprendió y mejoró durante el proceso.

1.8 Contexto

Según el informe de *Safer Cities for Girls*, las estadísticas nos dicen que el acoso callejero es una forma de violencia tan frecuente, que una de cada cinco jóvenes que lo sufren lo han normalizado y, además, la sociedad asiste impasible cuando ocurre: el 90% de las jóvenes que han sido acosadas en la calle aseguran que no recibieron ningún tipo de ayuda de quienes estaban presentes. En un estudio realizado en 2016 por el movimiento de mujeres de la patria de América Latina, el 100% de la mujeres de la ciudad de Buenos Aires han sido víctimas de acoso callejero; en 2014, en Chile la Organización Contra el Acoso Callejero (OCAC) encontró que casi el 40% de las mujeres chilenas son acosadas a diario mientras que el 90% afirman haber sido acosadas una vez en la vida; Ecuador con una cifra de 68% para mujeres que experimentaron alguna forma de acoso sexual; en un estudio de ONU Mujeres Colombia del 2018, se destaca que frente a este tipo de delito, el 85,4% de las víctimas fueron mujeres; y el 16% de los casos ocurrieron en espacios públicos.

Para Cali se tienen cifras más recientes, otorgadas por la Alcaldía de Cali (2020) através de la Secretaría de Seguridad y Justicia: al 26 de julio, 42 homicidios contra mujeres, el 15% de éstos tipificados como feminicidios. Por su parte, Méndez (2020), replica cifras aún más alarmantes:

En el reporte de Informe de Gestión del Equipo de Atención Día de la Subsecretaría de Equidad de Género se notifica que de las denuncias realizadas 226 mujeres manifiestan habersido víctimas de violencia psicológica, por violencia física 108 mujeres, violencia verbal 155, violencia económica 91, violencia sexual 25, violencia patrimonial 24. (p. 12)

Lo último puede llegar a ser lo más preocupante de la situación, pues en este caso el acoso sería una práctica asociada al machismo (Porras, 2021). La mayoría de los hombres sienten una presión por acosar a una mujer cuando se encuentran en grupo, bien sea para dar aires de superioridad o dar una muestra de su masculinidad, de este modo ¿Las mujeres deben pagar el precio con su seguridad para reforzar un ideal vacío? ¿Es solo un comentario inofensivo? En algunos casos las mujeres son agredidas verbalmente por parte de hombres en las calles o perpetradas de manera física con manoseos e incluso puede terminar en un acto carnal no consensuado; es entonces que al llegar a estos extremos se sobrepasan no solo los derechos de la mujer sino derechos fundamentales.⁵

Las víctimas que deberían ser protegidas por parte de las instituciones como la policía o la fiscalía con un adecuado procedimiento para la captura de sus perpetradores son ignoradas y es así como resulta una cifra desalentadora donde solo el 10% de las mujeres que son atacadas sexualmente denuncia⁶

De este modo, no es solo un comentario que puede escalar hasta acciones inconcebibles, sino también una falta de atención a la víctima ;no es que sea solo una palabra debido a que cuando las mujeres son mancilladas en las calles, ultrajadas, tocadas y en los peores casos víctimas de una violación tampoco se da inicio a un proceso adecuado para la penalización de estos violadores de la ley, la víctima pasa a ser un victimario, “porque se vestía así”, “porque me sonrió”, “porque ella lo buscaba”, “porque es mujer” y el victimario una pobre víctima que tuvo la desgracia de ser expuesto ante tal tentación pues si estuviesen en su lugar ¿Quién no lo haría?

⁵ Código Nacional de Policía. Artículo 31. Del derecho a la tranquilidad y a las relaciones respetuosas. El derecho a la tranquilidad y a unas relaciones respetuosas es de la esencia de la convivencia. Por ello, es fundamental prevenir la realización de comportamientos que afecten la tranquilidad y la privacidad de las personas.

⁶ Acabar con la explotación, el abuso y el acoso sexual. Disponible en: <https://www.acnur.org/nuestra-lucha-contrala-explotacion-el-abuso-y-el-acoso-sexual.html> Consulta realizada el 22 de septiembre de 2021.

Capítulo 2. Levantamiento de información: la encuesta

Este capítulo es referido exclusivamente a la presentación de la encuesta como herramienta privilegiada con la cual se recogieron los datos que, en su sistematización, se convirtieron en indicadores para trabajar dentro del ejercicio creativo, es decir, que la interpretación cualitativa (y humana) de lo que se encontró aquí, ha servido como clave de: gestos, sensaciones, movimientos, manejo del espacio, entre otras cosas, que luego se materializaron en los ensayos y en la puesta en escena. La encuesta se realizó a 50 mujeres residentes en la ciudad de Cali con un rango de edad entre los 15 a 38 años de edad mediante la red social Instagram.

Ficha técnica

Fecha de aplicación: octubre 20 2020

Técnica de producción: Cuestionario cerrado por redes sociales

Técnica de análisis: Estadístico selectivo

Cobertura etaria: Mujeres de 15 a 38 años de edad

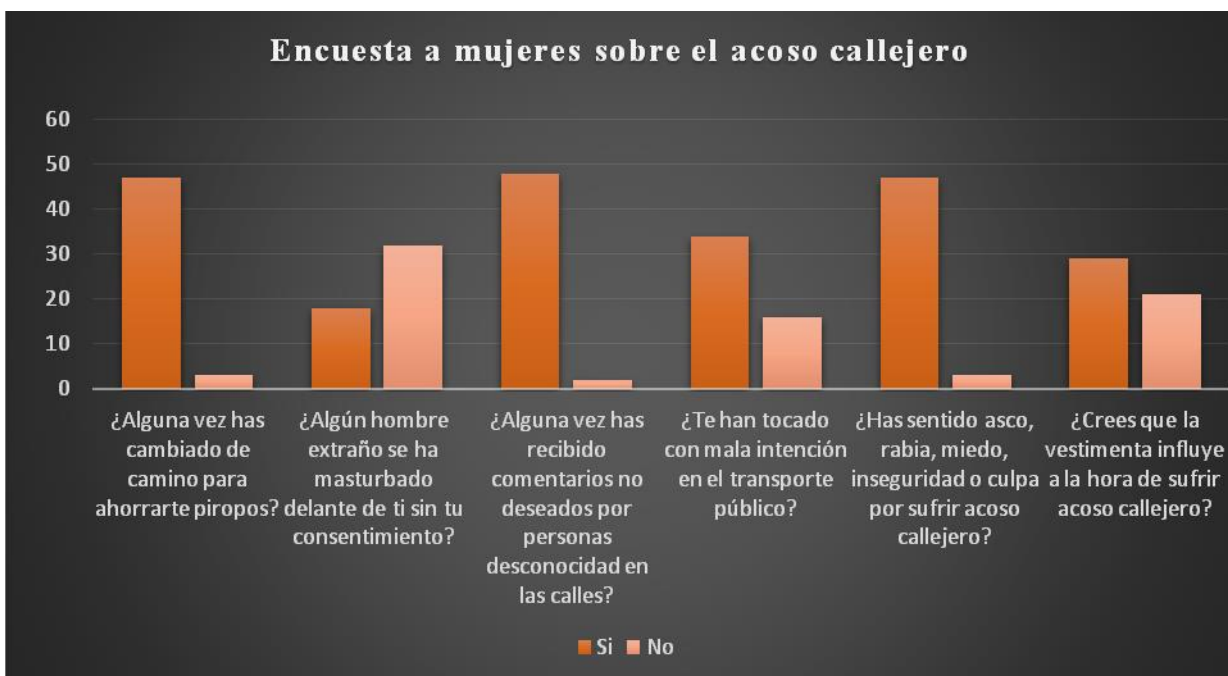
Cobertura geográfica: Ciudad de Cali- Colombia

Muestra: 50 mujeres, de respuesta voluntaria

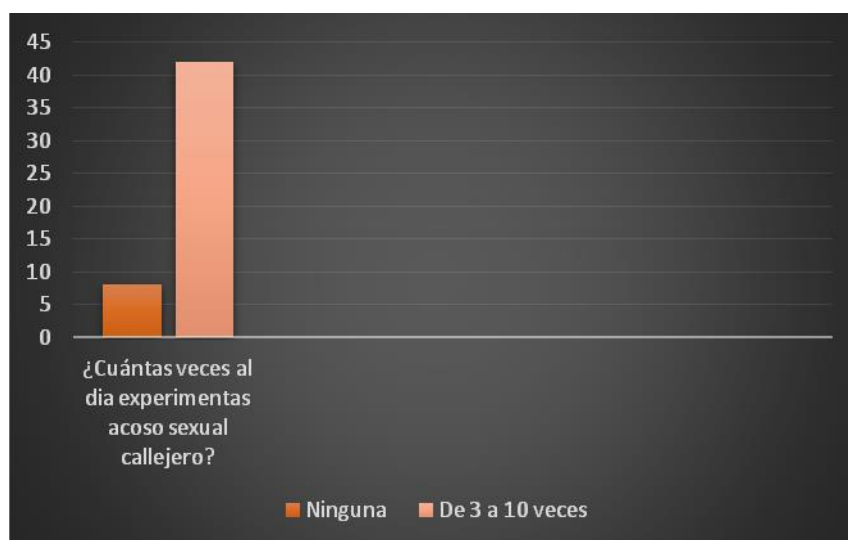
Tabla 1

Pregunta	Si	No
¿Alguna vez has cambiado de camino para ahorrarte piropos?	47	3
¿Algún hombre extraño se ha masturbado delante de ti sin tu consentimiento?	18	32
¿Alguna vez has recibido comentarios no deseados por personas desconocidas en las calles?	48	2
¿Te han tocado con mala intención en el transporte público?	34	16
¿Has sentido asco, rabia, miedo, inseguridad o culpa por sufrir acoso callejero?	47	3
¿Crees que la vestimenta influye a la hora de sufrir acoso callejero?	29	21

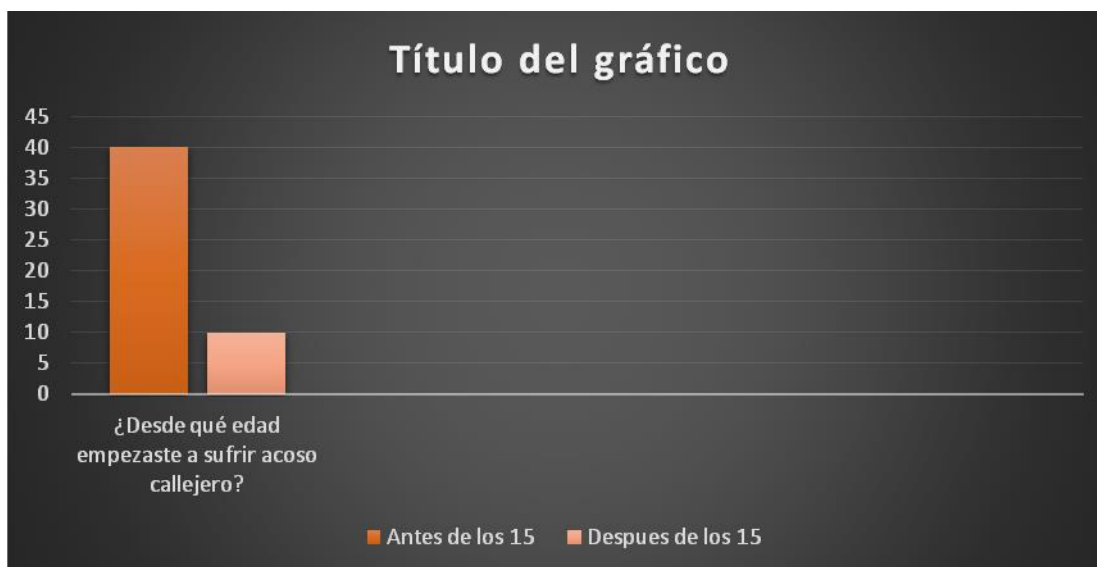
Fuente: Elaboración propia.



Pregunta	Ninguna	De 3 A 10 Veces
¿Cuántas veces al día experimentas acoso sexual callejero?	8	42



Pregunta	Antes De Los 15	Después De Los 15
¿Desde qué edad empezaste a sufrir acoso callejero?	40	10



2.1 Caracterización de los encuestados

La encuesta de Acoso Callejero fue realizada en el año 2020 por la investigadora Daniela Duque a través de su red social Instagram. En total 50 mujeres contestaron las preguntas, con rango de edad entre los 15 y 38 años. Con alta presencia en jóvenes de 18 a 30 años. La localidad de las mujeres encuestadas es en la ciudad de Cali Colombia y son familiares, amigas y conocidas de la investigadora.

La primera pregunta que abarca la investigación es ¿Alguna vez has recibido comentarios no deseados por personas desconocidas en las calles? 48 de 50 mujeres respondieron que si, corroborando que el acoso callejero lo viven la mayoría de las mujeres caleñas, haciendo énfasis en que dichos comentarios no lo desean las víctimas, por lo tanto, se convierte en un acto incómodo y molesto para ellas.

¿Alguna vez has cambiado de camino para ahorrarte piropos? A lo que la investigación arroja que el 94% de las mujeres cambian ciertos caminos con el fin de evitar miradas obscenas, comentarios mal intencionados y un rato desagradable. La cifra es alarmante ya que 47 mujeres de 50 actúan de esa manera viéndose afectada su tranquilidad a la hora de transitar en las calles.

Otra pregunta es ¿Algún hombre extraño se ha masturbado delante de ti sin tu consentimiento? De 50 mujeres, el 35% respondieron que sí siendo 18 mujeres las que confirman que dicho acto ocurre con más frecuencia de lo que parece.

Otro punto importante es el acoso que viven las mujeres a la hora de transitar en el transporte público, por ello se realizó la siguiente pregunta en la encuesta ¿Te han tocado con mala intención en el transporte público? Dando como respuesta que el 67% de las mujeres expresaron que sí. El caso es delicado porque dicho transporte es utilizado diariamente por la sociedad varias veces al día y las mujeres que lo transitan no se sienten cómodas ni seguras por dichos actos.

El acoso callejero que viven las mujeres no ocurre una vez al mes o a la semana, este se vive en repetidas ocasiones diariamente. Como se evidencia en la pregunta número 5 de la encuesta donde el 84% de las mujeres son víctimas del acoso más de 3 veces al día.

Gracias a otra de las preguntas, en la encuesta se puede evidenciar que las mujeres no se sienten conformes, ni alagadas, ni más lindas cuando se les dicen los piropos en la calle. Ya que sienten rabia, asco, miedo, inseguridad y culpa cuando son víctimas de esto. Se comprueba con el 93% de las mujeres que se sienten así por culpa del acoso.

También es pertinente hablar sobre qué piensan las mujeres respecto a que si el acoso influye o no de acuerdo a como estén vestidas las víctimas. En la encuesta los resultados se vieron casi parejos con 29 votos al Si y 21 votos al No. Ya que en este punto las encuestadas pudieron compartir a través de mensajes su opinión. Muchas de ellas opinan que “el acoso se ve más cuando la mujer muestra más” sin contar que con esa perspectiva el rol de la mujer viene a ser juzgado y culpabilizado por sufrir el acoso. Por otro lado, hubo mujeres que expresaron que

no importa como vista la mujer, está siempre es tiro al blanco para ser acosada, pues nunca pasa de ser desapercibida.

El acoso sexual callejero lo viven las mujeres desde muy temprana edad, cuando en la pubertad poco a poco se van desarrollando sus partes íntimas, como los senos, las caderas y piernas. Esto afecta también su autoestima y amor propio, ya que sienten culpa con ellas mismas a la hora de sufrir acoso callejero. De las 50 mujeres entrevistadas, el 79% empezaron a sufrir acoso callejero desde antes de los 15 años como se puede evidenciar en la encuesta.

Capítulo 3. Creación del ejercicio escénico ¿y si el perro no ladra?

3.1 Trabajo de mesa

En el proceso de selección del tema, Daniela tuvo un inconveniente con un adulto mayor en las calles afuera de la universidad, como se explica detalladamente en el marco contextual y fue desde ese instante que la investigadora escogió el tema del acoso sexual callejero. Ya que es una problemática social que no solo vive ella sino 9 de cada 10 mujeres que viven en Latinoamérica. También se escoge ese tema ya que es algo que a ella la hace sentir insegura e intimidada siempre que sale a las calles de la ciudad. Por lo tanto, la investigadora vio esa inconformidad como una coyuntura de poder plasmar en el escenario todo lo relacionado con el acoso callejero a través del teatro físico.

La historia del acoso callejero vivido por la investigadora se remonta años atrás: siendo una niña muy delgada y poco llamativa no pasaba desapercibida de miles de hombres con miradas mal intencionadas. Y el caso empezó a empeorar cuando ella iba creciendo, ya que su cuerpo cada vez cambiaba y se volvía más “atractivo”.

El transporte público, los parques, las calles solas, las discotecas, los restaurantes y cualquier lugar público de la ciudad son punto blanco para que las mujeres sean vistas por hombres con mala intención.

Es tan invasivo el tema, que hasta en la universidad la investigadora fue acosada por dos hombres que estaban haciendo mantenimiento a los ascensores. Los hombres, en lugar de trabajar, se encargaban de mirar y decir cosas a cada mujer que pasaba por allí, violando así mismo la tranquilidad de cada mujer en su espacio universitario. Esta problemática social ha hecho que con el pasar de los años la investigadora cada vez se sienta más cohibida, impaciente e inconforme con la ciudad en donde radica.

Por otro lado, el teatro físico es su técnica de mayor interés ya que durante la carrera la actriz pudo participar de distintas clases en donde el cuerpo era el principal mecanismo de expresión, sin embargo, dichas clases no se enfocaban totalmente en dicha técnica; por lo tanto, se vio en la necesidad de hacer énfasis en esta, con el fin de que la actriz pueda trabajar conscientemente con su cuerpo, apropiándose de cada movimiento y ejecución siempre y cuando cada una de estas tenga su respectivo objetivo.

La investigadora desde el comienzo vio su trabajo de grado como una oportunidad para poder trabajar en sí misma, es decir, su identidad y la posibilidad de trabajar y transmitir con el cuerpo todas las sensaciones alrededor de los nefastos efectos del acoso. Estaba dispuesta a asumir y reconocer sus errores, sus capacidades y sus potencias. Por ello, optó por trabajar sola y así mismo ver esta experiencia como un reto, ya que durante toda la carrera no tuvo ese momento íntimo de realizar algo en el escenario sin compañía. Investigar, crear, dirigir y montar fueron los retos que le permitieron a la actriz enfrentarse a ella misma y superarse para enriquecer su proceso cada día más.

En este punto se hace necesario hacer una sistematización previa de las historias puesto que son el insumo principal del laboratorio de creación que se mostrará en el siguiente punto. Cuando se hizo análisis de las encuestas, se mostró un trabajo cualitativo – interpretativo que reveló los efectos perjudiciales del acoso sexual callejero en las víctimas, más una evidencia cuantitativa de tales hechos. Sin embargo, en este momento se indican los elementos que, desde la experiencia de las mujeres, sus relatos y sus sensaciones. No se pretende desligar el contexto de las sensaciones, sino una línea de conformación del ejercicio escénico.

Así, podemos decir que el común denominador espacial es la calle, equivalente a lo público, es decir, un gran escenario de circulación – movimientos en donde se encuentran varias

personas en distintas situaciones. Pero lo más importante aquí son dos cosas que comparten las víctimas y que se tienen en cuenta para el monólogo: la primera es que la calle es un lugar de tránsito, muy grande, que les pertenece a todos los habitantes, por lo tanto, tienen derechos y deberes. Dentro de esos derechos, está el de la libre circulación y movilización. Entonces, cuando se siente que esa libertad está vulnerada por un acontecimiento tan desagradable, el espacio público pierde su valor social positivo y se vuelve un sitio peligroso para las mujeres, donde se vuelven más vulnerables, donde se las objetualiza física y psicológicamente: Entonces, simbólicamente, es un espacio que han perdido.

Lo segundo, es que al tiempo de sentir perder su espacio de circulación, las víctimas de acoso sexual callejero pierden seguridad en sí mismas. El reto no estaba en reproducir estos miedos, sino en ponerlos en un lenguaje dramático y teatral, específicamente el monólogo. De tal manera que se mostraban ante la investigadora otros elementos de trabajo como son las diferentes situaciones o lugares en que fueron acosadas las informantes. Desde luego, fueron violentadas por acoso, pero en diversas circunstancias, por lo que sus relatos tienen algunos elementos diferenciales.

Lo anterior contribuye, por ejemplo, a moldear los gestos que acompañan el ejercicio escénico, intentando asumir las particularidades de cada historia, con lo que se va nutriendo poco a poco el mensaje que desde el cuerpo y la performatividad se van construyendo. Las palabras que escribieron las víctimas del acoso, que toman forma en la lectura, la interpretación y la propia identificación de la actriz/ investigadora, revelan los estragos del acoso, pero también el proceso de resiliencia que marca una pauta en la creación / realización del ejercicio, emergiendo como un código escénico y que se podrá ver en el discurso que emite el cuerpo, que si bien evidenciará los impactos negativos, las inseguridades, también la conversión hacia un estado de

confrontación, de denuncia y de empoderamiento. Tanto el monólogo como el despliegue corporal, con sus dispositivos en escena, va generando una textualidad e incluso una metatextualidad.

Cada una de las historias posee claves que, al estudiarlas, surge el mapa de lo que se quiere transmitir, una especie de configuración del código escénico con que la artista se comunica con el público. En otras palabras, que cada narrativa vinculada a esa ruptura de las mujeres con el espacio público, es decir, con el exterior, tiene su correlato con una ruptura contundente con su exterior, con parte de su identidad y su ser vulnerados para luego reconstruirse, sin que por eso las secuelas hayan abandonado completamente sus mentes ni dejar de reconocer que este flagelo que las sexualiza y objetualiza se reproduce de forma alarmante contra las mujeres. Esta reflexión apunta a la comprensión, por parte de lectores y público, de que el punto de partida no son solamente los estragos del acoso sexual, sino la necesidad, inscrita en cada una de las historias que se presentarán más adelante, de de interpelar esa práctica, revelarla a la luz pública y, de alguna manera, hacer unánime el proceso de erradicarla. Con todas las herramientas narrativas apropiadas, los instrumentos del teatro físico se encuentran a disposición para el Laboratorio de Creación.

3.2 Laboratorio de Creación

La investigación comenzó en el salón Pérez, ubicado en el instituto departamental de Bellas Artes, con la presencia del asesor Hernán Eduardo Castañeda y la única actriz e investigadora Daniela Duque. Sin embargo, se realizaron muchos encuentros en la casa del asesor, en el Teatro La Concha y en el Teatro La Máscara ya que, por cuestiones de la pandemia, no podíamos utilizar los salones de la institución muchas veces a la semana. La consigna era que el espacio de realización del ejercicio fuera un lugar acondicionado no sólo para desarrollar el

ejercicio sino para interactuar con la actriz / investigadora, pensados todos sus recursos de luz, iluminación, distribución de los objetos dentro del espacio, incluso el vestuario de la artista, dimensiones, entre otras cosas. Todo aquello debía corresponder con el tratamiento de los materiales recreados y usados en relación con las herramientas del teatro físico.

Para llegar a la creación, se realizaban ejercicios de acondicionamiento del cuerpo y la mente, esto con el fin de preparar a la actriz en la escena. Como, por ejemplo, el ejercicio de las oposiciones y ejercicios de repetición de movimientos, para el trabajo de la memoria corporal. También se tuvo la oportunidad de ver clases de danza, ballet, yoga y juego escénico en el teatro de lo concha, con profesores graduados de Bellas Artes. Gracias a ello, la actriz pudo obtener distintas herramientas con las cuales trabajar en pro de la investigación, ganando en dominio del escenario, comunicación con el cuerpo a través de una adecuada respiración, que se fue poniendo en práctica sistemáticamente. En otras palabras, los cinco sentidos deben estar en permanente trabajo, la reproducción del lenguaje corporal debe alcanzar todos los rincones del escenario transmitiendo las principales sensaciones que como artista / investigadora / mujer siente. No es un desdoblamiento del cuerpo, necesariamente, sino un manejo discursivo y performativo de éste para canalizar el dolor de las víctimas de acoso sexual y el dolor propio, así como la resiliencia, para sacarlos a flote en el escenario.

Para la recolección de historias sobre mujeres acosadas sexualmente en las calles, se utilizó las redes sociales, como Facebook, Instagram y WhatsApp Medios en los cuales las mujeres tenían la libertad de poder expresar libremente sus anécdotas sobre esta violación, sin sentirse señaladas o juzgadas, ya que sus identidades siempre fueron ocultas. Ahí mismo se realizaron distintas encuestas sobre el acoso, en donde se corroboraban que miles de mujeres han pasado por esto. Las entrevistas, sobre todo cuando las mujeres enviaban mensajes de voz, no

carecían de cierto dramatismo. La investigadora sentía que ellas se quebraban con esos recuerdos dolorosos, sabiendo que su rol académico y artístico exigía, en buena medida, tomar distancia para levantar y procesar luego los datos. Tramitar esas energías, siendo que la propia artista también sufrió acoso sexual callejero, fue un proceso lento que encontró cauce gracias al apoyo y acompañamiento de otras mujeres y de la motivación por sacar adelante este proyecto.

Para la creación e investigación del monólogo se partió de distintas historias sobre el acoso callejero contadas por mujeres cercanas a la estudiante Daniela Duque, estas fueron descritas detalladamente en un formato en Word, con el fin de poder lograr recatar e identificar distintas imágenes que conllevan cada historia, cada mujer, cada lugar y cada momento.

3.3 Historia 1

Mujer 1, 24 años. Residente en Cali.

Redacta su historia a través de un audio enviado por WhatsApp.

“Una vez yo venía en bicicleta saliendo del gym e iba en camino a visitar a mi mamá, eran como las dos de la tarde, en este caso, no usaba ni chores ni top, ni nada corto, usaba una licra larga hasta los tobillos totalmente negra y una camiseta ancha normal. Estaba en un semáforo y cuando este cambia a verde, yo arranco en mi bici con mis audífonos todo normal, cuando de repente siento que alguien me agarra la nalga izquierda con todas las ganas del mundo, fue un apretón horrible. De inmediato, yo me detengo, me quito los audífonos y volteo a mirar e iba un man, un señor en una bici más pequeña, pero iba más rápido que yo, el sigue como si lo que hubiera hecho fuese normal, así que cuando me quito los audífonos comencé a gritarle groserías y muchas cosas más, (del porque era tan atrevido y del porque hacia eso) así que ahí mismo me paro en los pedales de la bici y sigo a el man súper rápido, sin embargo, no lo pude alcanzar. Cuando llegue a mi casa no paraba de llorar, lloraba y lloraba hasta que mi mamá se

acercó y me preguntó que me había pasado, o que, si me habían robado, yo de una le conteste que un man me había tocado la nalga, ella enfurecida me continúa preguntando si me hicieron algo más. Luego de eso me metí a bañar y lo único que hacía era limpiarme ese pedazo de piel que me toco un desconocido sin mi consentimiento, como si fuera una huella que estuviera impregnada en mi piel. Fue muy maluco, el resto del día estuve muy indispuesta. Lo que más me aterra es que nadie hizo nada, las personas vieron la situación y simplemente no hicieron absolutamente nada. Igual no había mucho que hacer, en el sentido pues de que yo iba en una carretera principal conduciendo una bici. Si yo hubiera alcanzado a ese tipo te lo juro que lo hubiera golpeado o le hubiera tirado la bici, pero no, no pude hacer eso, él simplemente huyó”

3.3.1 Ejercicio número 1: La mano invisible

Se inicia con una situación, partiendo del testimonio anterior, una mujer que fue manoseada cuando transitaba en su bicicleta para su casa. El ejercicio consiste en que la actriz a partir de lo que conoce y sabe, debe involucrarse en el cuerpo de una mujer que acaba de ser violentada sexualmente por un hombre y con ello, debe imaginar que se está bañando de distintas formas, con el objetivo principal: quitarse de su cuerpo todo lo que la lleva a recordar ese hombre. Este ejercicio nace de la necesidad de poder expresar con el cuerpo lo que han sentido miles de mujeres cuando son violentadas sexualmente por hombre, con el fin de relacionar a dicha mujer con las sensaciones que sientes miles de ellas cuando sufren de acoso callejero, que es denominado como otra clase de abuso sexual.

Una de las dificultades para acopiar los elementos de la creación y materializarla fue concebir los límites del acto de limpiar: ¿un nuevo nacimiento? ¿Borrarlo todo? ¿Eliminar la suciedad de las palabras, tratando de conjurar para siempre la posibilidad de repetición? Las decisiones que se tomaron alrededor de estas preguntas se relacionan con la interpretación del

público y los materiales usados en el ejercicio escénico que consiste en que la mujer llega a su casa después de haber sido manoseada, acosada o hasta violada por un hombre, por ello de inmediato entra al baño a ducharse.

Situación: La mujer se baña con mucho desespero limpiándose repetitivamente todo su cuerpo.

Premisas:

Tiene un jabón muy pequeñito

No hay agua

Es aquí que, con esas premisas, la actriz busca la manera de lograr limpiar todo su cuerpo, primeramente, con un jabón muy pequeño y luego sin agua. Así que opta por limpiarse con lo que haya en el baño, y en este caso era el papel higiénico. Con esos momentos encontrados se parte de crear 4 acciones en el baño:

Limpiarse las uñas de las manos

Olerse y limpiarse los brazos

Quitarse con mucho cuidado la ropa

Quitarse las ramas y resto de basura que trae su cabello.

En la primera acción, se busca que la actriz quite de sus uñas toda la mugre y la “piel” que desgarró de ese hombre que abusó de ella. A ese momento se le agrega movimientos en las piernas sobre incomodidad e inseguridad que le transmite ese hombre. Y a través de su voz dice en voz baja todo lo que ese hombre le dijo antes de cometer ese atroz delito con ella.

Es aquí donde en la escena se trabaja con lo llamado “dinamo-ritmos”, “elementos técnicos del actor, que busca determinar y comprender como el uso sin táctico de estos

transforma una acción cotidiana en una acción representativa con múltiples sentidos semánticos” como se describe en la revista (Hernández, 2012)

Es por ello que la acción de limpiarse las uñas es caracterizada con el término “sacadeo” ya que son movimientos intensivos y cortantes y que, por su parte, implicaba asumir la perspectiva de Lecoq (1997) en torno al concepto de ondulación, puesto que se exigía bastante precisión en los límites del “sacadeo”. La segunda acción parte de la primera, ya que la actriz se huele sus uñas para corroborar que ya no esté el olor de ese hombre, por ello, comienza a olerse y limpiarse los brazos, con estos movimientos se desencadena la “antena de caracol”, la cual consiste en movimientos de tensión, empuje y rapidez. En este momento ella no continúa con el susurro. La tercera acción llega cuando la actriz de tanto limpiarse los brazos se desmorona hasta llegar al nivel bajo, para esto, se utiliza el término “campanazo” el cual consiste en movimientos contundentes, fuertes y súbitos, recordando a Grotowsky (1992), cuando aludía a las potencialidades del cuerpo como recurso de transformación; es ahí donde ella decide quitarse la ropa, con la premisa de sentir mucho dolor en todo su cuerpo, con el término “resonancia” el cual se refiere a realizar los movimientos de forma, sostenida y constante. Y la cuarta acción comienza cuando ella ya está desnuda y decide quitarse poco a poco cada ramita que tiene en el cabello con el término de sacadeo.

3.3.2 Resultado del ejercicio

Acción 1: Limpiarse las uñas de las manos.

Situación: Llega de la calle a su casa en busca de un baño

Característica del movimiento: Súbito cortante

Acción 2: Olerse y limpiarse los brazos

Situación: Busca quitarse el olor de ese hombre

Característica del movimiento: Repetitivo, súbito

Acción 3: Quitarse la ropa con mucho cuidado

Situación: se desviste para poder bañarse

Característica del movimiento: sostenido, despacio, flotante.

Acción 4: Quitarse las ramas y resto de basura que trae su cabello.

Situación: Eliminar todo lo que le recuerda a ese hombre

Característica del movimiento: empujar.

3. 4 Historia 2: Mi cuerpo no es territorio de incertidumbre.

Mujer 2, 23 años. Residente en Cali

“Aquel día, estaba vestida normal, con una licra negra, camisa grande, mi maletín y unos tenis e iba saliendo de la universidad. Eran las 7:30 de la noche e iba sola. Aborde el mío, iba de pie, pues el bus estaba muy lleno, así que había muchas personas cerca de mí, pero en especial, un man atrás mío. El chico cada vez se iba acercando más a mí, siendo específica: cada vez se acercaba a mi cola. Yo de una lo volteé a mirar y pues vi que no pasaba nada raro así que continúe como si nada.

A los minutos sentí algo en la cola, así que de una me quedé quieta, en ese momento me preguntaba qué era eso que me tocaba la cola, me dije a mí misma “imposible que sea su pene” y pues cada vez lo sentía más pegado a mí, así que me giré y de una lo miré a los ojos y le pregunté muy seria y cortante. ¿Por qué haces eso? El man, de una se congeló, se quedó callado por varios segundos, empezó a sudar frío, el man quedó literalmente helado, a lo que me respondió: “discúlpame yo no quería”. De inmediato yo le respondí ¿Por qué lo estás haciendo? ¿Por qué no me respetas? (con un tono fuerte y muy enojada) a lo que él me responde “tranquila, tranquila” y

se fue alejando poco a poco, sin yo despejarle la mirada de encima, o sea mi mirada era contra la de él.

Cuando luego llegué a mi casa, no paraba de pensar y preguntarme ¿por qué yo no hice nada, porque no lo golpee o insulte? ¿Por qué no lo deje en ridículo? En ese momento sentía muchísima rabia, pero también miedo, simplemente esa acción me dejó en shock, no podía creer que un hombre me tocara con su pene erecto en un bus sin mi consentimiento. Algo que también me dejó muy aterrada, fue el hecho de que varias personas escucharon y vieron la situación y simplemente no hicieron nada.

Desde que pasó eso, ya no viajo tranquila, siempre estoy pendiente de quien está atrás mío, si veo a algún hombre sospechoso me alejo de él. Quedé tan traumada que ahora miro muy bien la cara de los hombres para ver si vuelvo y me encuentro con ese man. Para poder decirle todo lo que sentí”

3.4.1 Un silencio entre dos llantos

La sorpresa que se llevó la mujer 2 al sentir su cuerpo violentado, junto con la rabia e impotencia que la llevaron a interpelar con furia al agresor, es lo que en primera instancia se buscó materializar en el ejercicio escénico por una razón primordial. Entre paréntesis, la informante soslayó que hubo llanto mientras narraba esta horrible experiencia, en tanto que la investigadora también lo hizo mientras leía, entonces emergió esta sensación como insumo de trabajo, ya que el lugar del llanto, dentro del producto creativo, podía ser apropiado desde el monólogo, no como sustituto, sino como analogía. Así, el monólogo cumpliría esa función de separar la acción real del contexto específico y desplegarla, en este caso, en el proceso creativo (Parvis, 1998) hasta cuajar este eventual acto de habla con el resto de los mensajes transmitidos por el cuerpo. El segundo hecho o experiencia es ese estado de miedo, paranoia, angustia, o

como quiera que se sienta en cada momento donde se busca el rostro del agresor en cada rostro, en cada lugar: un estado de intranquilidad que se toma como gesto transversal en el ejercicio creativo y que, como se ha venido sosteniendo, es una de las tantas secuelas psicológicas que deja el acoso sexual callejero.

3.4.2 Ejercicio número 2: Mil manos sobre mí

Con las imágenes recolectadas a través de la historia de la mujer entrevistada anteriormente surgen distintas situaciones: la incomodidad de no poder moverse en el bus, la acción constante de evitar tocar otros cuerpos o que esos cuerpos toquen el tuyo y no mirar fijamente a los ojos de un mismo hombre por mucho tiempo. A partir de eso surgieron estas premisas estando el personaje en un bus. Con cada premisa la actriz debía buscar una manera distinta de reaccionar a cada momento.

alguien me toca y yo lo rechazo

alguien me respira en la nuca

alguien me roza la pierna

alguien se acerca a mi espalda

alguien me pisa los pies

alguien me sonrío a la distancia

alguien acaricia mis manos

alguien me olfatea

En cada momento se trabaja con la respiración como acondicionamiento del cuerpo, con la velocidad para generar distintos matices, con la mirada para encontrar conexión con el público y con personajes internos invisibles.

3.5 Historia número 3. El silencio es cobarde

Mujer 3, 25 años. Residente en Cali.

“Redacta su historia a través de un audio enviado por WhatsApp.

Cuando tenía 14 años, iba en camino sola a la heladería a comprar una ensalada de frutas, eran las 4 de la tarde, un domingo e iba por todo el andén que recorre la cuadra de mi casa, iba vestida con una blusa que me tapaba toda mi parte superior y con un short ancho. En el camino paso un borracho al lado mío y me manoseó los senos. (era una niña de 14 años, no me habían crecido nada los senos) Sentí tanto miedo que las ganas de comerme una ensalada de frutas desaparecieron de inmediato, sentí muchísimo miedo, salí corriendo de una para mi casa.”

3.5.1 Ejercicio número 3: No toques mi paleta de hielo

Luego de ello se encuentra la imagen de una niña pequeña chupando una paleta de hielo y con esa imagen se acondiciona todo lo anterior. Gracias a ello, se encuentran distintas situaciones y se le agregan otros matices como, por ejemplo:

Las emociones o sentimientos que se generan cuando una niña está siendo acosada. Para ello se agrega el gesto como herramienta de expresión.

Los niveles de altura permiten que el actor/ intérprete explore distintos movimientos con todas las partes de su cuerpo.

Continuar con el movimiento ayuda a que la acción se relacione y se incremente con la siguiente.

Desarrollar cada movimiento explorándolo al máximo ayuda al intérprete a desenvolverse con mayor exactitud en cada momento.

Se continúa explorando los movimientos del primer cuadro, en este caso fue el cuadro de la niña chupando una paleta de hielo. Se busca desarrollar cada movimiento para así mismo

ir nutriendo ese cuadro. Ya que cuando se encuentran los sentidos de cada momento es cuando hay más maneras de expresar eso que se quiere dar a entender al espectador y es por ello que empiezan a surgir más características en cada movimiento. Siempre se trabaja con el tempo ritmo, las velocidades, con los niveles, la agilidad y la precisión del cuerpo, con la memoria corporal, con las repeticiones y el aprender a jugar y danzar con cada movimiento para que se vuelva real y consecutivo con el siguiente.

El gesto: Este término permite que se dilate y se de vida a los movimientos desarrollados en este cuadro. El gesto ayuda al actor a que pueda expresar lo que está sintiendo o pensando en ese momento no solo a través de su cara sino también a través de su cuerpo, como, por ejemplo, se utiliza el gesto para desarrollar la idea de una niña siendo acosada por un extraño en el parque, con su mirada y movimientos de su rostro permiten transmitir esa incomodidad de dicha niña sin utilizar la palabra. “La captación del gesto a través de la imagen del cuerpo y del esquema corporal, está en función de la representación que el actor o el bailarín se hace del espacio en que se mueve” (Pavis, 1998).

El asunto es que a través del gesto se pueden recrear esas sensaciones de repugnancia de una mujer como Maria Alejandra al ser objeto de violación de su autonomía. Como se podrá ver en el ejercicio escénico, se intentó dar un tratamiento dramático al panorama gestual que recorre la historia de la informante, y que pasa del asco a la incertidumbre, aplicando –como iniciativa de la investigadora- un principio de reafirmación de seguridad en sí misma a través de lo expresado en el monólogo, lo cual es un principio de fortalecimiento hacia unos gestos de resiliencia, de mayor convicción en la fuerza de las mujeres frente a la impunidad reinante y a favor de los victimarios. La transición en escena de un gesto a otro, lejos de desordenar el ejercicio o confundir a los espectadores, bien llevada permitirá lo que afirma Dennis (2014) en

torno a la necesidad de que el público identifique al personaje en escena: quién es, qué hace, qué desea, qué comunica, entre otras cosas.

Se hace énfasis en el término ya que es punto clave a la hora de colocarlo en cada momento y movimiento del monólogo. Cuando se utiliza el gesto como mecanismo de expresión ayuda al actor interprete a ser más versátil en lo que está realizando. No es más que aclarar, que no se busca únicamente ese medio de expresión para poder transmitir al espectador lo que el actor está sintiendo, sin embargo, el gesto logra imágenes que conectan y guían al espectador para que entienda lo que el personaje está sintiendo. Por ello se requiere que el gesto esté en todo momento, en cada espacio, cada movimiento para que se vea más contingente.

3.5.2 Ejercicio número 4: La rata busca despegarse del suelo

Para este ejercicio se inició con una premisa clara “la actriz debe buscar la manera de llegar al vestido que está en la escena y colocárselo” esto con el objetivo de poder mostrar que las mujeres en muchas ocasiones son esclavizadas a cierto tipo de vestuario con el fin de tapar su cuerpo para no “provocar” a los hombres. Ya que, para muchos hombres, las mujeres son piropeadas y acosadas por culpa de ellas mismas.

La actriz de acuerdo con la premisa, propone que el vestido la absorbe, ella, por el contrario, trata de evadirlo, sin embargo, la fuerza de ese vestido hace que ella se introduzca en él. A partir de ahí se busca que la actriz realice esa misma acción, pero acostada en el suelo boca abajo, lo que hace que se transforme la imagen y ya no se vea como una mujer evitando el vestido, sino como una mujer pegada en el suelo tratando de huir de ahí. Para lo anterior se busca como referente las ratas cuando son atrapadas en trampas con pegamento. Ahí se empieza un trabajo de tensión con todo el cuerpo, la mirada cambia, la respiración se altera, cada movimiento para la

actriz es distinto y ella como intérprete debe saber manejar cada momento para no volver la escena en un mismo tiempo.

Este ejercicio le permite a la actriz, ahondar mucho más a fondo con cada movimiento que ejecuta en la escena, ya que como se nombró en el párrafo anterior, el objetivo de la premisa es despegarse del suelo, por lo tanto, el personaje pasa por distintas sensaciones, reacciones e impulsos que le permiten enriquecer la escena. Como, por ejemplo, el desespero, la ira, el cansancio y demás.

3.6. Cuadros

Para la creación del monólogo partimos de esas historias de amigas cercanas a la investigadora que han sufrido acoso callejero por parte de los hombres. Luego se seleccionaron las 4 historias más impactantes y normalizadas por la sociedad. Y a partir de ellas se dividió el monólogo en 4 momentos llamados cuadros. El orden de los cuadros a continuación no están en el mismo orden que en el monólogo, ya que durante el proceso de creación constantemente se han visto modificados.

3.6.1 Primer cuadro. La niña y su paleta

Para la creación de este cuadro asumimos algunos estragos emocionales, psíquicos y físicos en una mujer cuando es agredida. Su cuerpo explota y luego intenta calmarse, recibe el impacto de algo inesperado y se llena de sensaciones de desagradables. Podemos asumir esas marcas contundentes como un estado de indefensión ante un ataque repentino, como los que pueden sucederle a una mujer en el asfalto de la ciudad.

Los movimientos hechos en este cuadro son diseñados con el tema principal que es el acoso callejero y basados en una historia contada por una compañera que cuando era niña fue

víctima de dicha violación en el momento que ella iba caminando para la tienda sin sostén y un hombre sin su consentimiento le tocó los senos y continuó su rumbo como si nada. Con toda esa información acumulada, se necesitaba el apoyo de los correspondientes referentes para completarla y darle forma final al cuadro. Por ejemplo, la danza de las oposiciones de Eugenio Brava, que permite entender un espectro de posibilidades en el movimiento, lo que implica que se puedan variar repertorios de acciones y producciones corporales del discurso y mensajes, imprimiendo más elementos de asombro, sobresalto, si se quiere contundencia para atraer a los espectadores a través de mecanismos que no se han explorado a profundidad con anterioridad. Una de estas posibilidades es apelar a la constitución de un cuerpo deforme, por ejemplo.

La actriz / investigadora asumió lo anterior y generó movimientos de división de su cuerpo en dos de tal manera que pudiera mover su cuerpo en distintas direcciones. Gracias a ello se pudo explorar en el monólogo la acción de un hombre tocando a una niña, y cómo ella reacciona frente a esto en relación con el ejercicio anterior.

3.6.2 Segundo cuadro: la influencia de un vestido

Para la construcción de este cuadro, la actriz se planteó la siguiente pregunta: ¿cómo se mueve un cuerpo que ha sido sometido a un manoseo sin consentimiento? Este fragmento es elegido por la historia que comparte Tatiana, también compañera de la universidad al sentirse manoseada y tocada por un hombre cuando ella se transportaba en su cicla por la ciudad de Cali. Este acto violatorio, que dejó a la chica indefensa, la despojó de un momento de libertad como el que cada uno de los transeúntes debe gozar cuando van por las calles. La libertad, aunque imperceptible, es un bien preciado, un derecho, con el que desplegamos nuestras identidades. Nos vestimos con libertad.

La anterior analogía es útil para proponer el vestido como el objeto principal en este cuadro, ya que a partir de ahí surgen distintos momentos y movimientos desbocados con el tema del manoseo sin consentimiento. Para ello también se trabaja la gestualidad y corporalidad de cada movimiento sin la necesidad de ilustrar absolutamente nada, sino por el contrario, se buscan imágenes que se relacionen con la situación para así mismo, desarrollar cada movimiento sin ser literales.

Como se habla en el libro *el cuerpo elocuente* de Dennis (2014), “Es importante no pensar en ilustrar una idea, sino en fiscalizar las contradicciones y los conflictos que constituyen el momento dramático. Buscamos claridad sin explicación.” Esto ha permitido que la actriz busque cuáles son esos referentes que le permiten nutrir cada movimiento para así volverlo versátil y eficaz. De ahí surgen las preguntas: ¿Quién es ella? ¿Qué función tiene el vestido? ¿Ella de dónde viene? ¿Para dónde va?

3.6.3 Tercer cuadro: derecha se ve más bonita

Para la creación de este cuadro se hace énfasis en las frases dichas por muchas madres y padres de familia que influyen en el crecimiento y desarrollo tanto del cuerpo como de las emociones y pensamientos de las adolescentes mujeres: Siéntese bien, no se coma las uñas, no abra las piernas, vístase bonito, permanezca limpia, no puedes usar eso tan corto, entre miles de frases más. Esto con el fin de compartir al espectador la presión social que conllevan las mujeres toda su vida, ya que si no actúa de forma “correcta” se convierte en una mujer incompetente para la vida de un hombre.

Lo anterior también se expone ya que la sociedad culpabiliza a la mujer de sufrir acoso callejero por su vestimenta. “Ella se viste así para provocar”, “A ella le gusta que la miren” “A ella le encanta llamar la atención de los hombres por eso muestra su cuerpo” y en casos extremos

“a ella la violaron porque ella se lo buscó”. Comentarios machistas como los anteriores hacen que la investigadora haga hincapié en dicha situación y busque que el espectador abra la mirada hacia el acosador y no a la víctima.

Este cuadro está conformado por la creación de 5 gestos cotidianos que realiza la actriz y a partir de ahí se desarrollan dichos gestos con los dinamos ritmos que expone el actor creador Juan Carlos Agudelo. También se añaden 2 movimientos concretos y cotidianos de la investigadora, los cuales son chuparse el dedo con las piernas abiertas y comerse las uñas jorobadas, esto desde distintas velocidades, niveles y sentada en una silla.

3.6.4. Cuarto cuadro: la rata

Este cuadro surgió de una idea propuesta por la actriz, para el inicio del monólogo, la cual consistía en que el vestido que está en el escenario “absorba” de manera metafórica al personaje, con el fin de plasmar un mensaje al espectador, el cual es que las mujeres son culpabilizadas por sufrir acoso o cualquier tipo de violación por su vestimenta.

Durante la creación, la imagen se fue modificando poco a poco; la actriz ya no estaba de pie sino en el suelo, y ella debía despegarse del piso con base en un referente el cual era “una rata tratando de huir de una trampa hecha de pegante”; esto con la intención de transformar el cuerpo de la actriz en otro nivel, en otra tonalidad y para poner en práctica la conciencia tanto corporal como espacial, ya que la investigadora desde cualquier ángulo, posición y nivel debe seguir comunicando con su cuerpo el mensaje al espectador.

La imagen de la rata también abarca a muchas mujeres cuando son víctimas del acoso callejero. Por ejemplo, cuando una mujer vive dicha situación, en su cabeza trata de ignorar y pasar desapercibida de esos momentos, sin embargo, las emociones como ira, desespero, miedo y demás se acumulan en su ser, convirtiéndose en una mujer parca, seria y cortante cuando sale a

las calles de la ciudad. La rata es un ejemplo de dicha situación, ya que el personaje es una muestra de cómo se sienten las mujeres al sufrir esto: despreciadas o en una trampa.

3.6.5 Quinto cuadro: limpieza

Tatiana, mujer joven residente en Cali, un día al llegar a su casa lo único que buscaba era entrar a la ducha y lavarse muy bien todo su cuerpo, ya que minutos antes cuando transitaba en bicicleta un hombre desconocido que viajaba en moto tocó su cola sin su consentimiento. Esta situación no la ha vivido solamente ella, sino miles de mujeres diariamente, es por ello que en el monólogo se agrega esta historia de manera detallada.

Los movimientos que se realizan en este cuadro son basados en esa limpieza con que la víctima hace frente a esa situación. Se trabaja con distintas velocidades siendo 1 la más lenta y 5 la más rápida, de igual manera se exploran distintas formas de bañarse suponiendo que no hay agua o que no hay jabón, con el fin de que la actriz indague muchas formas de limpiarse el cuerpo sin ser tan literal.

Para la creación del cuadro y a partir de la exploración anterior, se seleccionan 3 acciones: la primera consiste en limpiarse los brazos de manera súbita y constante, la segunda es lavarse el cabello de forma sostenida y la tercera es frotarse constantemente la parte que fue manoseada por el victimario. Por último, se selecciona la acción de limpiarse las uñas de las manos mientras se dice comentarios comunes que dicen los hombres a las mujeres en las calles como, por ejemplo, flaca mamacita, cosita rica, mami rica, entre otros.

Capítulo 4. autoanálisis sobre el proceso como directora, dramaturga y actriz

4.1 ¿De qué quiero hablar?

Para la selección del tema del monólogo la actriz buscó algo que sea de su mayor interés y fuera de su conocimiento, como una experiencia. Claro está, que como dicho tema es parte de su investigación debe ser algo significativo. Daniela, única actriz e investigadora, examina que a través de su trabajo de grado y del teatro puede comunicar algo que como persona y mujer no puede expresar, por miedo a ser callada, humillada o hasta golpeada por otro ser. Esto la lleva a autoanalizarse, escucharse y comunicarse con sí misma, para poder socializar muy bien lo que quiere compartir sin ella afectarse negativamente. Así que elige el tema del acoso hacia las mujeres, ya que desde muy temprana edad ella lo ha vivido como también sus amigas, primas y conocidas cercanas, por lo tanto, identifica que dicho tema no solo la incomoda a ella sino también a muchas más mujeres.

Durante la investigación se ha ido reduciendo el tema ya que era muy amplio, y el enfoque de la actriz hacia el acoso callejero en específico se perdía. Así que se fue centrando más el acoso en las calles del mundo, luego de Colombia y por último en la ciudad de Cali, ciudad donde vive actualmente la investigadora. Sin embargo, durante el proceso de selección de historias sobre mujeres acosadas sexualmente por hombres en las calles, se pudo evidenciar que este tipo de violación se presenta a muy temprana edad, por lo tanto, las niñas también son protagonistas de esto. Por ello, el tema va dirigido a todo tipo de mujer, tanto niña, como joven y adulta.

4.2 ¿Cómo plasmo mis ideas?

El trabajo de grado es un reto total para la investigadora, ya que desde un principio ella ha buscado trabajar sola en él, como única actriz, investigadora, dramaturga y directora. Daniela durante la carrera ha tenido la oportunidad de interpretar distintos personajes en compañía de otros actores, por ende, es la primera vez que realiza algo totalmente sola en el escenario. Vio este proceso como algo difícil pero también como una oportunidad de crecimiento tanto personal como actoral, retándose a ella misma en todas sus facetas, pues la dirección nunca ha sido de su interés y el dirigirse a ella misma tampoco.

En la mentalidad de la investigadora surgen distintas ideas, pero al plasmarlas en la escena no salen como ella lo espera. Los movimientos no tienen la duración o la forma que ella busca, por ello estaba el proceso de ensayo y error todo el tiempo. Uno de los detalles más difíciles de asimilar es la literalidad, ya que la actriz quiere plasmar en su ejercicio escénico distintas situaciones de mujeres acosadas sexualmente por hombres en las calles, pero sin ser literal. Ella no pretende dar en la escena todo el mensaje explícito, sino darle la oportunidad al espectador de interpretar con libertad.

Por otro lado, cuando se está pensando en el tema en específico, inmediatamente el cuerpo y la mente del actor actúan con referencia a ello y, por ende, no funcionan. El actor debe encontrar imágenes que acompañen y nutran esa iniciativa sin dirigirse a lo literal. Un ejemplo, puede ser en el momento que se estaba creando el cuadro de la rata: inicialmente se trataba de una persona que era succionada por un vestido, esa persona estaba parada en sus dos apoyos dando la espalda a dicho objeto haciendo tensión en su cuerpo y sobrepeso en su pie delantero derecho; la imagen como tal se veía muy cómoda y fácil, por ello no era interesante; así que esa misma postura se realizó con ella acostada boca abajo en el suelo y con el objetivo de despegarse

del piso como si fuera una rata en una trampa. Con ello cambió totalmente la corporalidad de la actriz, su voz, su tempo ritmo y su nivel, sin la necesidad de tener como referente una mujer succionada, sino una rata tratando de salvar su vida.

A partir de lo anterior, la actriz comienza a buscar referentes metafóricos que le permitieran desarrollar sus ideas de manera extra cotidiana, esto la lleva a recordar su primer semestre de la carrera de licenciatura en artes escénicas con la docente Aura María Sánchez, quien, en sus clases de laboratorio del actor hacia énfasis en explorar todos los movimientos cotidianos del ser humano, pero de manera extra cotidiana, con el fin de descubrir diferentes maneras de moverse en el escenario.

Un ejemplo puede ser el de una persona tratando de borrarse manchas de marcador permanente en su cuerpo, haciendo referencia a una mujer bañándose repetidamente todo su cuerpo después de haber sido manoseada por un desconocido sin su consentimiento. Por supuesto, hay una columna con la cual se sostiene el monólogo escénico, que es el acoso callejero y de ahí se han seleccionado puntos importantes para que aparezcan en el ejercicio; uno de ellos son las frases que dicen las mujeres a causa de ser víctimas de esta violación, “Me gustaría ser menos caderona” “ojalá no me crezcan tanto los senos” “si yo fuera más delgada, los hombres no me mirarían tanto” “odio que mis glúteos sean tan grandes”. Por consiguiente, se ve la necesidad de compartir dichas frases al espectador, ya que, la autoestima, libertad y el amor propio de las mujeres son vulnerados por el acoso callejero.

De igual manera se ve pertinente utilizar la voz para decir las frases más dichas por los hombres a la hora de acosar a las mujeres, ya que en muchas ocasiones debemos ver a otro haciendo lo mismo que nosotros para darnos cuenta de lo mal que actuamos. Reconocemos en nosotros mismos el error cuando lo percibimos en otra persona. Por ello se crea el personaje

solamente utilizando la parte superior del cuerpo de la actriz, haciendo referencia a un hombre intimidante con mirada obscena y palabras sucias repitiendo varias veces dichos piropos, mientras la parte inferior de la actriz se mueve con sentido miedo, incómoda y asquenta, compartiendo esas dos caras del acoso callejero en cuanto a la víctima y al victimario.

Cabe resaltar que durante todo el proceso de creación se utiliza la bitácora como mecanismo de recolección de datos, por lo tanto, a través de ésta se plasman todas las ideas en orden, como un paso a paso, para que la actriz tenga una planeación y no olvide lo que busca añadir al monólogo.

4.3 Vídeo como memoria

Uno de los hechos más emblemáticos durante todo el proceso de creación ha sido guardar en la memoria todo lo que se ha ido creando poco a poco en el escenario. Esto ocurre, ya que a la actriz se le presentan problemas en el momento de repetir lo que recién ha creado. Para ello, estudia la opción de grabarse consecutivamente para a sí misma, memorizar y a la vez verse a cómo está moviendo su cuerpo y si realmente sus ideas se ven en el cuerpo como en su mente.

En el momento que la investigadora ve lo que recién ha creado y grabado, puede evidenciar si su cuerpo está torcido, jorobado, su mirada perdida, sus manos sueltas, su postura rígida, etc. Este mecanismo le ayuda mucho con la posición de sus pies, ya que cotidianamente la actriz camina poniendo todo su peso en la planta de adentro de los pies, lo que la vuelve inestable e insegura en el escenario, por lo tanto, al verse pudo ser más consciente de ello y poco a poco caminar distribuyendo bien todo el peso de su cuerpo, para verse más segura y estable en el escenario.

4.4 Distracciones

Desde mucho antes y durante toda la carrera de la licenciatura en artes escénicas, Daniela ha sido una mujer caracterizada por realizar muchas cosas en su día a día, entre estas: estudiar, trabajar, tener su propio emprendiendo, ser mamá de un perrito, hija, novia, amiga y mucho más, por ende, todas las cosas que ella realiza le han impedido terminar su tesis pronto. Cabe resaltar que no son cosas que ella realice por obligación, sin embargo, son actividades necesarias para ella y para sus proyectos a futuro.

De igual manera, las redes sociales han sido una espada de doble filo para ella y su investigación, ya que como se puede evidenciar en el segundo capítulo, es gracias a las redes sociales que la investigadora recolectó las historias sobre mujeres acosadas sexualmente por hombres en las calles, y estas también son de gran ayuda para la comunicación entre ella y las víctimas.

Sin embargo, cuando esta herramienta es utilizada, la actriz se distrae muy fácil con la búsqueda restante que se encuentra ahí, como videos, memes, e información innecesaria para la investigación. Por ende, para que ello no ocurra más, la actriz aparta su celular usando el modo avión durante 10 a 15 minutos, estableciendo límites ella misma.

Otro aspecto importante es el silencio; ella espera a la noche para poder estar en completo silencio, sin ruidos y sin interrupciones. Para ella, la música no es algo que la beneficia, trata con muchas canciones de relajación, tranquilidad y sin embargo prefiere trabajar sin ningún ruido producido por su computadora, celular o equipo de sonido.

4.5 ¿Cómo fue la selección de la música?

Desde lo más técnico hasta lo más reflexivo hay de qué hablar. Todo el proceso de creación, actuación y dramaturgia ha sido nuevo y un poco difícil para la actriz como se ha explicado, y en ello también se incluye la selección de la escenografía, el vestuario, luces y música. Daniela, al inicio de la creación, no sabía cómo acondicionar su ejercicio escénico, sin embargo, tenía claro que debía haber música en él y ese acompañamiento musical debía ser algo con lo que ella se pudiera sentir cómoda, segura y relacionada con su tema.

Su primera propuesta fue con la canción *Goodbye- Dark* de Apparat, ésta se acercaba mucho a lo que buscaba la creadora, no obstante, ella no sabía que dicha canción era muy comercial gracias a la serie destacada llamada Dark; por ende, siguió con la búsqueda de más canciones. Luego, en el trascurso del énfasis en actuación IV con el maestro Juan Carlos Agudelo, la actriz pudo trabajar con distintas sonoridades que él compartía en cada clase, y fue ahí cuando la actriz pudo seleccionar tres canciones para desarrollar su monólogo, pues encontró en ellas los matices, las intenciones y tonalidades correctas.

4.6 ¿Cómo se seleccionó el vestuario?

Otro aspecto importante en el monólogo es la selección del vestuario de la actriz. Un referente muy pertinente es la bailarina Pina Bausch, pues en sus presentaciones comúnmente utilizaba vestidos largos, colores tierra y sencillos, lo que le permitía moverse sin problema y al mismo tiempo dar una imagen de mujer fuerte, sutil y cómoda. Esto permite que la actriz se direcciona a los vestidos y comenzó a indagar con vestidos rectos, sueltos, largos y con la tonalidad de colores tierra.

De igual manera, se seleccionó el estilo del vestido para trabajar con las frases machistas más comunes dichas por la sociedad, las cuales son: “Ella se viste así para provocar” o

“A ella le gusta que la miren”, esto con el fin de transmitir al espectador que la mujer puede vestirse como guste y esta no debe ser acosada por ninguna persona. Haciendo énfasis en que la mujer, aunque esté totalmente cubierta de igual forma, recibe miradas obscenas y comentarios mal intencionados.

Se escogieron 3 vestidos, para hacer énfasis en las 3 principales historias seleccionadas. Cada vestido es diferente, sin embargo, tienen características similares, son sueltos, dos de ellos largos hasta debajo de la rodilla y uno más corto. Son de color negro, beige y rosa. El vestido negro es escogido para la historia de la mujer manoseada mientras transitaba en su ciclo por la ciudad, ya que el negro simboliza ese lado oscuro y sucio por el cual pasó esa mujer. El vestido beige es escogido para la historia de una mujer manoseada mientras transitaba en un bus; este vestido no es sensual ni provocativo, es muy similar a una vestimenta de una mujer que trabaja en oficina y sin embargo dichas mujeres no se salvan de recibir acoso callejero.

Por último, se escogió un vestido medianamente largo y color rosado, para hacer énfasis en el personaje de una niña y de una compañera mujer que ha sido víctima del acoso callejero desde muy temprana edad, lo que le ocasionó baja autoestima ya que culpaba su propio cuerpo de recibir dicho acoso.

4.7 ¿Por qué se seleccionaron esas tres historias en específico?

La investigadora fundamentó como objetivo que en su monólogo se pudiera compartir 3 aspectos muy relevantes que viven las mujeres cuando son acosadas sexualmente en las calles: el primero, que desde muy temprana edad las niñas son víctimas de este abuso, por lo tanto, en el monólogo debía estar el personaje de una niña que haya vivido dicho abuso. El segundo es compartir al espectador uno de los lugares en donde más se vive el acoso callejero diariamente:

es en el transporte público. Y el tercero y no menos importante se busca compartir el cómo se sienten las mujeres cuando ese acoso callejero se sobrepasa hasta llegar al manoseo, por ende, se añadió la historia de una compañera que fue manoseada cuando transitaba en bicicleta por la ciudad.

Al recolectar las historias muchas de ellas eran similares. La mayoría de las mujeres sufren este tipo de violencia cuando están solas o en compañía de otras mujeres, pero cuando hay presencia de un hombre, el acoso disminuye con notoriedad. En el transporte público es donde este tipo de violencia más sobresale, ya que los hombres ven la oportunidad de aprovechar esa situación.

Capítulo 5. Conclusiones

Basada en la pregunta problema de la investigación ¿Cómo crear un monólogo sobre el acoso sexual callejero, basado en las herramientas que brinda el teatro físico? Se desbordan varias conclusiones. Durante la planeación del trabajo se determinaron tres objetivos que nos llevan al objetivo general que es la creación de un monólogo sobre el acoso callejero, basado en las herramientas que brinda el teatro físico.

Trabajar con testimonios reales de mujeres cercanas a la investigadora permite un mayor acercamiento al contexto de las víctimas que se relacionan en gran proporción a lo que la misma investigadora ha vivido. En este proceso también se pudo evidenciar que las mujeres buscan medios para expresarse y crear lasos de apoyo entre otras víctimas, por ello, el monólogo nace de historias reales y problemas sociales acerca del acoso callejero que sufren las mujeres desde muy temprana edad, con el fin de poder expresar esas inconformidades que muchas mujeres callan y se guardan para ellas mismas día a día.

Las redes sociales fueron una herramienta esencial para el proceso de recolectar las historias sobre el acoso callejero en las mujeres, ya que, siendo estos casos algo íntimos e incómodos de contar, las redes sociales abren una ventana protectora para que las personas a través de su intimidad puedan compartir todo a la luz sin descifrar quien es cada persona. Con esta plataforma las usuarias demuestran que para ellas estos espacios son la oportunidad para expresarse y hasta poder denunciar las problemáticas de acoso que viven las mujeres día a día en una cultura patriarcal. Por consiguiente, gracias a las herramientas que brinda la red social Instagram, como las encuestas, entrevistas, preguntas abiertas, entre otras, permitió un fácil manejo en la recolección de datos tanto para las víctimas como para la investigadora.

De todas las anécdotas recolectadas durante todo el proceso se escogieron 3, las cuales hacen énfasis en 3 aspectos importantes en la vida de la mujer, que son, su etapa de crecimiento, sus lugares más trascurridos en su día a día y su vestimenta. Por ello, se escogió una historia de una niña acosada desde sus 9 años, otra acosada en el transporte público y otra acosada por su vestimenta, que, en su caso, no era nada “vulgar”.

Siguiendo con el proceso, al desarrollar el laboratorio de creación del monólogo con las herramientas del teatro físico fue pertinente asistir a clases personalizadas con el docente, actor y bailarín Eduardo Cifuentes, para interiorizar y aprender mucho más acerca del teatro físico. También, se pudo ser partícipe de un énfasis dirigido por Juan Carlos Agudelo en el segundo semestre del año 2021.

La idea concreta de cuestionar la violencia basada en género desde la modalidad del acoso sexual callejero se presentó como una oportunidad para materializar, en un acto creativo, un discurso del cuerpo con un claro mensaje de denuncia social. Sin embargo, vale decir que la trayectoria de la investigación fue requiriendo cada vez más de una introspección profunda de la investigadora como dramaturga, directora, actriz y mujer. Aún más, saber y reconocer que hay tantas mujeres en esta situación le dio bases para identificarse con esos dolores y comprender que hay un entramado de poder detrás de esas expresiones. De alguna manera, el acosador también usa su cuerpo, modula su voz para ejercer su poder expresado en el acoso: se acoraza en su performatividad de género para actuar sobre una mujer, imponiéndose, afirmando el “yo soy” prácticamente sobre el objeto del que él se siente dueño para invadirlo de tal manera.

Entendiendo eso, la investigadora resolvió no sólo que una intervención individual con el recurso del monólogo se justaría a los propósitos del proceso creativo, sino que en esa

comunicación que se entabla, con cargas negativas para las víctimas, entre acosadores y acosadas, existe un camino por explorar que, como se vio, el teatro físico lo puede transitar.

Este trabajo de rastreo por antecedentes, adscribiendo a diversos referentes teóricos en torno al teatro físico, la creación, la dramaturgia y el acoso sexual, permitió indicar el nivel de apropiación de los contenidos impartidos en la carrera, por parte de la actriz / investigadora, refrendando el hecho de que las artes, independientemente del debate acerca del reflejo o no de la realidad, sí está vinculada a ésta y, por lo tanto, se manifiesta en torno a los fenómenos que acontecen en la cotidianidad.

El teatro físico brindó distintas herramientas de gran relevancia para la creación del ejercicio escénico, tales como, las marchas, los dinamo ritmos, las oposiciones, el gesto, la mirada, la presencia escénica, la respiración, el equilibrio, la fuerza, la intención y la repetición. Todo lo anterior fue base para el desarrollo del ejercicio, lo cual permitió que la actriz encontrara distintas maneras para desenvolverse en la escena involucrando todo su cuerpo en conjunto con el espacio. Este también le permitió a la investigadora solucionar todo sola en la escena optando 3 roles, los cuales fueron, actriz, investigadora y dramaturga. Convirtiéndose así el teatro físico en un reto personal que le ayudo a la actriz, a superarse a sí misma, a trabajar autónomamente, a ser exigente y muy disciplinada.

Los referentes aquí reseñados contribuyeron a otra dimensión de la toma de decisiones: aquella que comportaba una interpretación del punto de partida en el ejercicio escénico, es decir, que la revisión del estado del arte situó a la actriz / investigadora en el marcaje inicial de aquello que podría comunicar desde la novedad, haciendo el cruce con el trabajo de los referentes como Lamas (2018) no sólo aclarando las características del acoso sino aquello que –desde su perspectiva- no lo es. Allí hubo un llamado de alarma para la dramaturga, ya que como víctima

de acoso se generó más preguntas que la llevaron a precisar, por poner un ejemplo, el manejo del monólogo y el tratamiento de las metáforas visuales, decidiendo en todo caso, que la denuncia implícita y explícita que moviliza el acto creativo está en consonancia con la discusión teórica, con el estado de la cuestión y, sobre todo, con una realidad contundente que enmarca el flagelo de la violencia física y simbólica del acoso sexual.

Tener la posibilidad de rubricar esta plenitud y esta agencia a través del teatro físico cierra temporalmente el círculo de este trabajo, pero aspira a abrir más puertas de debate, condena y erradicación del acoso sexual callejero.

Bibliografía

- Abancini, M.C. (2018) El movimiento del teatro físico como creador de concepto en la escena contemporánea. Tesis de Grado Dirección Teatral. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Agudelo, J.C. (20 de agosto de 2017) Nuestra dramaturgia está escrita para ser hecha y no dicha. Disponible en: <https://www.el-teatro.com/juan-carlos-agudelo-dramaturgia-hecha/#:~:text=Claro%3A%20nuestra%20dramaturgia%20est%C3%A1%20escrita,un%20abordaje%20similar%2C%20pero%20diferente.>
- Alcaldía de Bogotá (2019) Acoso sexual – callejero en Kennedy. Mujeres en Cifras. Línea de Base. Boletín informativo de la Secretaría Distrital de la Mujer. Número 17. Bogotá DC.
- Arancibia, J., Billi, M. y Guerrero, M. J. (2017). “¡Tu 'piropo' me violenta! Hacia una definición de acoso sexual callejero como forma de violencia de género”. En: *Revista Punto de Género*. N° 7. (112-137). Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Buenaventura, E. (1988). Notas sobre dramaturgia (Tema, mitema y contexto). *Dramaturgia del actor. Metáfora y puesta en escena. El enunciado verbal y puesta en escena*. Buenos Aires – Cali: Asociación Argentina de Actores – Teatro Experimental de Cali
- Campo, N. (2017). *Con ojos de mujer: Representaciones de Género en la Fotografía Feminista Latinoamericana*. Tesis de Doctorado Humanidades. Cali: Universidad del Valle.
- Castaños, L., Gary, V. y Rossetti, L.V. (2015) “El gesto social y el cuerpo extra-cotidiano. Un acercamiento a la construcción escénica”. En: *Revista Sendas*. (2)(1). (12-13). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Féral, J. (2016) “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. En: *Revista Investigación Teatral*. (6-7) (10-11) (15-50). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gaytán, P. (2007). “El acoso sexual en lugares públicos: un estudio desde la Grounded Theory”. En: *Revista El Cotidiano* (22) (143) (5-17). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco
- Gaytán, P. (2009). *Del piropo al desencanto. Un estudio sociológico*. México: UAM.

- Glantz, M. (1992). Nota a la traducción española. Grotowski, J. (1992). Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI Editores.
- González, J.D. (2013). “Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo”. En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. (8) (1) (41-58) Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Grotowski, J. (1992). Hacia un teatro pobre. Bogotá: Siglo XXI Editores.
- Gutiérrez, J. A. (2020). Donde nacen las flores. Propuesta de visibilización del impacto del acoso callejero en la vida de las jóvenes caleñas. Tesis de grado. Diseño Gráfico. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Hernández, M. (2012). “Hacia una semiótica del teatro gestual” En: Revista (pensamiento), (palabra) ...Y obra. N° 7. (70-81) Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Lamas, M. (2018). Acoso. ¿Denuncia legítima o victimización? México: Fondo de Cultura Económica.
- Lecoq, J. (1997). El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral. Barcelona: Alba Editorial.
- Lizarraga, I. (2014) Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban. Tesis de doctoral Filología catalana. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ley 1257 del 4 de diciembre de 2008. Por la cual se dictan normas de sensibilización, prevención y sanción de formas de violencia y discriminación contra las mujeres, se reforman los códigos penal, de procedimiento penal, la ley 294 de 1996 y se dictan otras disposiciones. Bogotá: Congreso de la República de Colombia.
- Ley 1801 del 29 de julio de 2016. Código Nacional de Policía y Convivencia. Bogotá: Congreso de la República de Colombia.
- Magaña, L.M. (2016) “Adiós a la mujer como objeto de consumo: utilización del cuerpo para reivindicar el alma; el difícil camino a la libertad”. En: Revista El Artista. N° 13 (40-48) Pamplona: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Maroto, S. (2017) ‘La cultura de la normalización’ o cómo menospreciar la violencia sexual. Disponible en: <https://ethic.es/2017/10/normalizacion-violencia-sexual-mujeres/>

- Más, M. C. (2017) Tan bonita y tan solita. Acoso sexual callejero. Una mirada sociológica en la ciudad de Montevideo. Tesis de grado Sociología. Montevideo: Universidad de La República.
- Mejía, P. (2012). “Semiología del gesto”. En *Revista Papel Escena*. N°2 (16/17) Cali: Bellas Artes institución universitaria.
- Méndez, E. (2020). Texto dramático creado a partir de relatos sobre violencias contra la mujer. Tesis de grado. Licenciatura en Artes escénicas. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Pavis, P. (1998). Diccionario de teatro. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Pineda, A. (2014). Del cuerpo al sentido. En: Sanabria C.E. y Ávila, A.C. (Eds.) *Pensar con la danza*. (185 – 195). Bogotá: Micultura – Colciencias – Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Porras, J.M. (2021) El Acoso Callejero a las Mujeres en Colombia: ¿Más Penas o Más Educación? Disponible en: <https://www.revistalevel.com.co/contenido/el-acoso-callejero-a-las-mujeres-en-colombia-mas-penas-o-mas-educacion>
- Red Observatorio Subsecretaría de Equidad de Mujeres (2020). *Violencias Contra las Mujeres: Notas para el seguimiento a una problemática en la Agenda Pública*. Cali: Alcaldía Municipal de Santiago de Cali.
- Romero Sánchez, A. (2011). Monólogo análisis dramaturgico. Disponible en: [Monologo analisis dramaturgico \(slideshare.net\)](https://www.slideshare.net/romerosanchez/monologo-analisis-dramaturgico)
- Salgado, A.C. (2007) “Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos”. En: *Revista Liberabit*. N° 13 (71-78) Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Sanchís, J. (2004). “El arte del monólogo”. En: *Revista Teatro* N° 36. (163-170) Buenos Aires: CELCIT.
- Schinca, M. (2008). *Expresión corporal: Técnicas y expresión del movimiento*. Barcelona: Wolters Kluwer Educación.
- Unión Europea (2021). *Safer Cities for Girls. Un análisis del acoso callejero en las ciudades de Barcelona, Madrid y Sevilla*. Madrid: Plan Internacional España.
- Vallejo, E. y Rivarola, M.P. (2013) “La violencia invisible: acoso sexual callejero en Lima Metropolitana y Callao”. En: *Serie Cuadernos de Investigación IOP*. N° 4. (1-19) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

UNHCR – ANUR (2017). Acabar con la explotación, el abuso y el acoso sexual. Disponible en:
<https://www.acnur.org/nuestra-lucha-contra-la-explotacion-el-abuso-y-el-acoso-sexual.html>

Vanegas, J.F. (2019) “Hacia un teatro físico” Plástica corporal para el teatro físico fundamentada en el diálogo práctico entre principios Étienne Decroux Y Vsevolod E. Meyerhold. Tesis de magíster Dramaturgia y Dirección. Medellín: Universidad de Antioquia.

Villalobos, A. (2017) “Teatro y performance. (Des) encuentros. “: En: Revista Investigación Teatral (6-7) (10-11) (51-68). Xalapa: Universidad Veracruzana.

Anexos

Anexo 1. Encuesta Mediante Instagram

Para la selección y recolecta de historias sobre mujeres acosadas sexualmente por hombres en las calles, se inició con una encuesta realizada mediante historias en la red social llamada Instagram, en donde participaron 50 mujeres y dos hombres, ya que dicha encuesta fue hecha para todo público. Para ello, se compartieron unas imágenes introductorias las cuales contextualizaban al espectador del porque y para que se estaba recolectando dicha información.

Imagen #1 Información de la investigadora



Fuente: Creación propia

Imagen 3: Indicaciones

Imagen #2 Contextualización



Fuente: Creación propia

Imagen 4 : Convocatoria



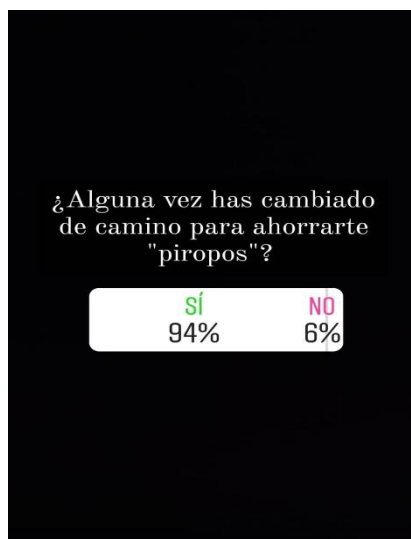
Fuente: Creación propia



Fuente: Creación propia

Con lo anterior se le abre paso a la encuesta compuesta por 5 preguntas que se responden con un SI o un NO la cual estaba conformada de la siguiente manera:

Pregunta #1

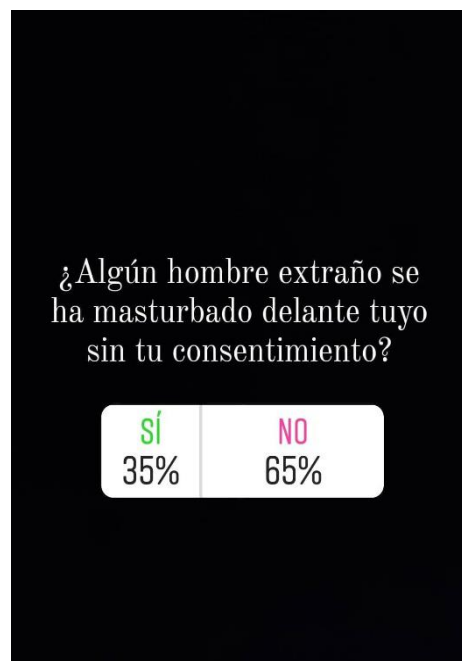


47: si

3: No

Fuente: Elaboración propia

Pregunta #2

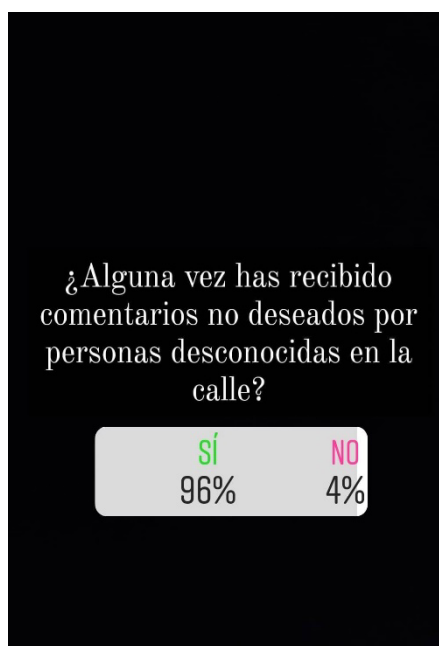


Si: 18

No: 32

Fuente: Elaboración propia

Pregunta # 3



Si: 48

No: 2

Fuente: Elaboración propia

Pregunta #4

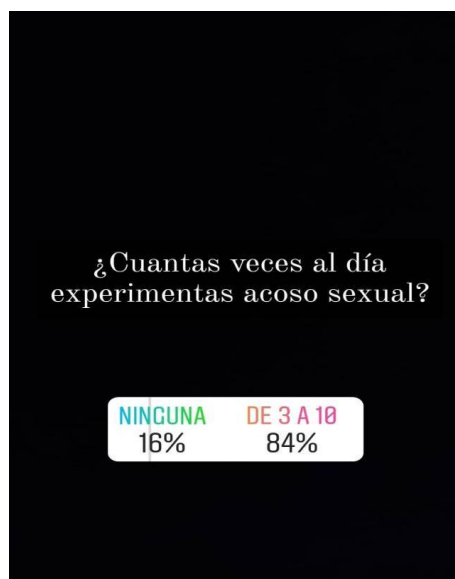


Si: 34

No: 16

Fuente: Elaboración propia

Pregunta # 5

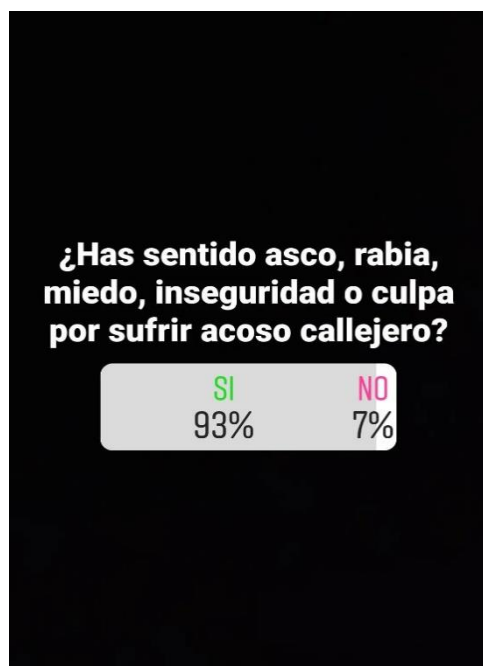


De 3 a 10 veces al día: 42

Ninguna: 8

Fuente: Elaboración propia

Pregunta # 6



Si: 47

No: 3

Fuente: Elaboración propia

Pregunta # 7



Si: 29

No: 21

Fuente: Elaboración propia

Pregunta # 8



Antes de los 15: 40
Después de los 15: 10
Fuente: Elaboración propia

Anexo 2. Monólogo ¿y si el perro no ladra?

Suenan muchas voces al mismo tiempo en un espacio público. En el escenario, se encuentra una persona cubierta toda de negro, moviéndose sutilmente por la pared, poco a poco se va acercando a un vestido.

Entra la voz de un ser que ordena a la persona a que se ponga el vestido.

-Vístete

Para ello, la persona se quita la ropa negra y obedece.

Suena la canción Prima Donna de René Aubry, para acondicionar el momento.

Primer cuadro: El vestido

Una mujer fue manoseada mientras conducía en bicicleta para su casa.

La mujer: Iba hacia la tienda, cuando de repente un extraño me empieza a decir: Uy, flaca, mamacita, por qué tan sola, ¿quiere que la acompañe? Mi reacción inmediata fue ignorarlo, que era una manera de negar el insulto, y seguí mi camino como es de costumbre. Pero al tipo le molestó eso, probablemente en su torpe imaginación pensó que yo debería regalarle una sonrisa y le dijera gracias. Así el cínico regresa y me dirige la palabra. Con una sonrisa fingida, horrorosa, que se extendía a su mirada lasciva y en la que se veía u masculinidad fracturada, me dijo: “Mirá esta perra tan mal agradecida”. Fue como si me astillaran los ojos y reaccioné. Saqué mi gas pimienta y se lo esparcí en la cara, para que tapara su grosería, y cuando lo ví en el suelo ahogándose, braceando como un mal boxeador, cogí una piedra y le asesté un golpe en la cabeza, una sola vez. Está bien... Dos veces, bueno como 10... pero ¿qué importa? Si así reaccionaria cualquier mujer frente a esta situación.

La mujer al finalizar su discurso, se golpea constantemente y continúa quitándose su vestido.

Segundo cuadro: Derechita se ve más bonita

Suena la canción: Deferlante de René Aubry

La mujer realiza movimientos esquivos evitando toques en su cuerpo. Ondulaciones y movimientos directos, vaivenes como una ola que se retira de la playa, así el cuerpo de la mujer se comporta como el agua entre los dedos: elusivo, huidizo de las palabras y de las manos: un cuerpo incómodo pero poderoso y que, aunque vulnerable, capaz de manifestar su autoridad y dignidad.

Suena un audio referente a una estación de transporte.

Realiza movimientos en una silla recordando frases que le decían sus padres cuando era niña.

- Siéntese bien
- No se coma las uñas
- No chupe dedo

Son movimientos que palpitan una rebeldía, pero sobre todo un deseo de contravención ante los roles tradicionales impuestos a las mujeres.

Tercer cuadro: La niña y su paleta

Suena un audio de un carrito de paletas de helado

La niña se acerca a alguien y recibe un helado

Suena la canción: La grande Cascade de René Aubry

La mujer realiza movimientos de niña alegre e inocente. Su cuerpo parece ser una nube, o estar hecho de viento: es un cuerpo sin barreras, que en su movimiento parece estar sonriendo.

Suena el audio de hombres diciendo piropos: Qué limones tan bonitos

La niña realiza los mismos movimientos anteriores, pero en una velocidad mucho más lenta. El cuerpo se ralentiza hasta casi petrificarse. Ha sido tocado por la desdicha, invadido por palabras atroces y, por lo mismo, violentado.

Aparece un hombre a su lateral colocando su brazo en el hombro de la niña y los piropos paran.

Cuarto cuadro: Limpieza

Suena el audio de madres culpabilizando a las mujeres de sufrir acoso:

- A ella le gusta que la miren.
- A ella le encanta provocar a los hombres.
- Eso le pasa por vestirse así.
- Quien la mandó a salir sola a la calle.

La mujer se limpia dos partes de su cuerpo

- Se limpia las uñas
- Se huele a sí misma y se limpia los brazos
- Por último, se quita con mucho cuidado toda su ropa.

Hay una incomodidad en la mujer, semejante a la que silenciosamente evidencian los gatos cuando son acosados con la aparente ternura de sus dueños. Se siente un cuerpo remilgado y sometido a voluntades ajenas.

Quinto cuadro: La rata

Suena la canción de Rosalía llamada: Bulerías

La mujer esta acostada. “pegada” boca abajo en el suelo y busca salir de ahí, parece desear desprenderse de unos brazos que la aprisionan hasta asfixiarla; ella dice:

- ¿y si fuera más delgada?

- ¿Y si tuviera el cabello corto?
- ¿y si fuera más bajita?
- ¿y si yo no fuera yo?
- ¿y si el perro no ladra?



Instituto departamental de Bellas Artes

TRABAJO DE GRADO: ¿Y SI EL PERRO NO LADRA?

Programa académico: Licenciatura en Artes

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por **DANIELA DUQUE ROMO**, del **Instituto departamental de Bellas Artes**. El objetivo principal de este estudio es: **Crear un monólogo sobre el acoso sexual callejero, basado en las herramientas que brinda el teatro físico.**

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista por medio de las redes sociales, en este caso de Instagram sobre el acoso callejero hacia las mujeres. Esto tomará aproximadamente 5 minutos de su tiempo. De igual manera se tendrá un espacio en donde las participantes puedan exponer sus casos con más detalle y a profundidad. Las historias seleccionadas serán compartidas a través del monólogo, sin dar ninguna información acerca de las víctimas.

La participación en este estudio es **estrictamente voluntaria**. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación académica, llevada a cabo con la mayor responsabilidad ética. Las respuestas a la entrevista serán anónimas y expuestas en unas gráficas para calcular los casos de las víctimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber a la investigadora de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Daniela Duque Romo. He sido informado (a) sobre el objetivo del estudio.

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista a virtual a través de Instagram, lo cual tomará aproximadamente **5 minutos**.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a la investigadora al teléfono 3045205370.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a la investigadora a los teléfonos antes mencionados.

Nombre del Participante
(en letras de imprenta)

Firma del Participante

Fecha