

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



Crear desde el feminismo: el rol de la actriz-creadora en el teatro documental. Caso: DELTA

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que presenta:

*Norma Antonella Venegas Flores*

Asesora:

*Paloma Carpio Valdeavellano*


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Paloma Maria Carpio Valdeavellano**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Crear desde el feminismo: el rol de la actriz-creadora en el teatro documental. Caso DELTA*, de la autora **Norma Antonella Venegas Flores** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **21%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21-mar-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 28 de agosto de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Paloma Maria Carpio Valdeavellano	
DNI: 41165329	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-7788-6802">https://orcid.org/0000-0002-7788-6802</a>	

## Resumen

La presente tesis analiza el rol de la actriz-creadora en el proceso de investigación, creación y representación de la obra de teatro documental *DELTA*, la cual aborda la problemática de la trata de niñas y adolescentes con fines de explotación sexual en Perú.

La investigación se centra en entender cómo la perspectiva feminista de la actriz-creadora, quien también es la autora de la tesis, determina el enfoque y las decisiones tomadas en la construcción de *DELTA*. Para ello, se plantean objetivos específicos que incluyen analizar y documentar el proceso de investigación y creación, evaluar las decisiones éticas y artísticas tomadas durante dicho proceso, y examinar cómo estas elecciones han contribuido a la visibilización de los crímenes corporativos de la trata.

La autora destaca la importancia del teatro documental como un campo de denuncia, reflexión y acción, donde los y las artistas involucradas no solo investigan, crean e interpretan, sino que se convierten en creadoras comprometidas con los discursos planteados e historias visibilizadas.

La metodología de la investigación se sustenta en el feminismo como una herramienta complementaria para comprender los procesos de creación artística sobre temas de urgencia política y social. Además, se reconoce la importancia de las emociones que atraviesan las artistas feministas al abordar estos temas.

La presente tesis busca no solo analizar el arte como una representación de la realidad, sino también como un agente de cambio que se posiciona en contra de la impunidad y la violencia de género.

## Agradecimientos

A Lucy y Rubert, mi mamá y mi papá, por su motivación incondicional.

A Antonio, mi hermano y colega. Tu compañía es mi tesoro más preciado.

A Luzbinda Ibáñez Cruzado, mi abuela, a quien llevo hasta la raíz. ¡Lo he logrado, Tita!

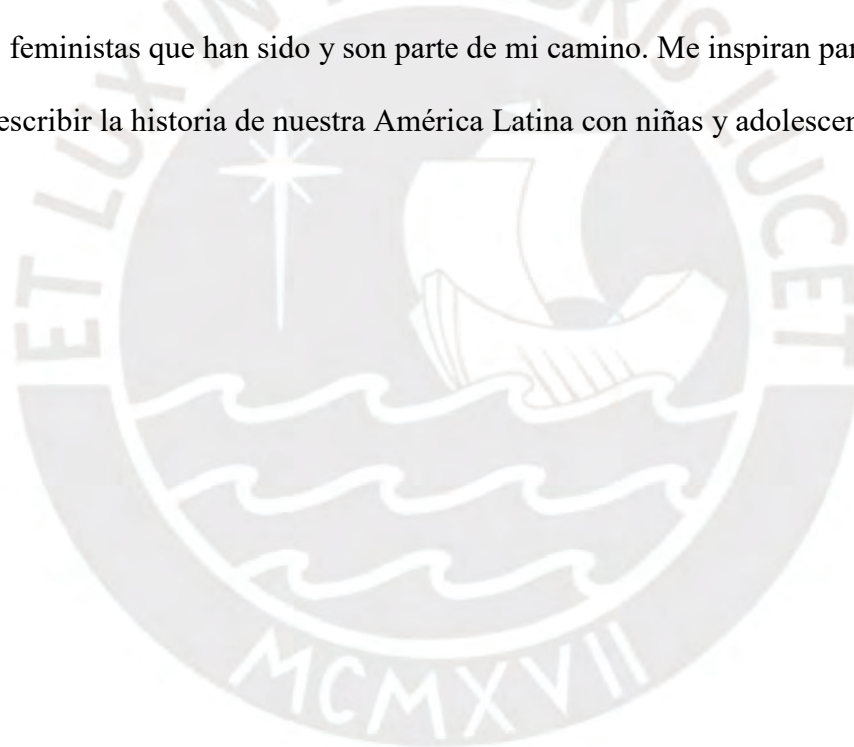
A mis tías, primas y sobrinas, por comprender y abrazar a la oveja feminista de la familia.

A Armando, mi hermano, por su amor infinito. A ti y a nuestra Nena, gracias por cuidarme.

A Paloma, mi asesora. Tu ternura, tu guía paciente y sensible han sido luz en este proceso.

A Carmen Barrantes, Elizabeth Salazar y a todas las aliadas de la obra, por confiar en mis intuiciones y decisiones artísticas en Proyecto *DELTA* desde que tenía 20 años hasta hoy.

A todas las feministas que han sido y son parte de mi camino. Me inspiran para crear, luchar y reescribir la historia de nuestra América Latina con niñas y adolescentes libres de violencia.



## Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	iv
Índice de tablas	vi
Índice de figuras	vii
Introducción	1
Capítulo 1. Estado del arte y marco conceptual	5
1.1. Estado del arte	5
1.2. Marco conceptual	10
1.2.1. Teatro documental	10
1.2.2. Violencia de género y trata con fines de explotación sexual en Perú	14
1.2.3. Feminismos	16
Capítulo 2. Metodología	19
2.1. Herramientas de recojo de información	20
Capítulo 3. Autoetnografía de la actriz creadora	21
3.1. Ser mujer chimbotana residente en Lima	21
3.2. Ser profesional de las artes escénicas	26
3.3. Ser y enunciarse feminista	29
Capítulo 4. Proceso de investigación de <i>DELTA</i>	41
Capítulo 5. Proceso creativo de la actriz-creadora	49
5.1. Acumulación sensible	49
5.1.1. Prendas de mujeres	50
5.1.2. Uniforme escolar	53
5.1.3. Máscara parlante	56

5.1.4. Botellas de cerveza	58
5.1.5. Tela roja	59
5.1.6. Cajas de cerveza	61
5.1.6. Maniqués	64
5.2. Decisiones éticas y artísticas	66
5.2.1. Las niñas y las adolescentes no se tocan, no se violan, no se matan	68
5.2.2. Sobre la responsabilidad de los clientes	69
5.2.3. ¡No es no!	70
5.2.4. Capital - Vida	70
5.2.5. La trata y la explotación sexual no son delitos heterocéntricos	81
5.2.6. Sobre la ideología de la iglesia católica	73
5.2.7. ¡Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir!	74
5.2.8. La culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía	76
Capítulo 6. El aporte de <i>DELTA</i> en distintos agentes sociales	81
6.1. Las aliadas del proyecto	82
6.2. El público	85
Conclusiones	93
Referencias bibliográficas	96
Anexos	101

## Índice de tablas

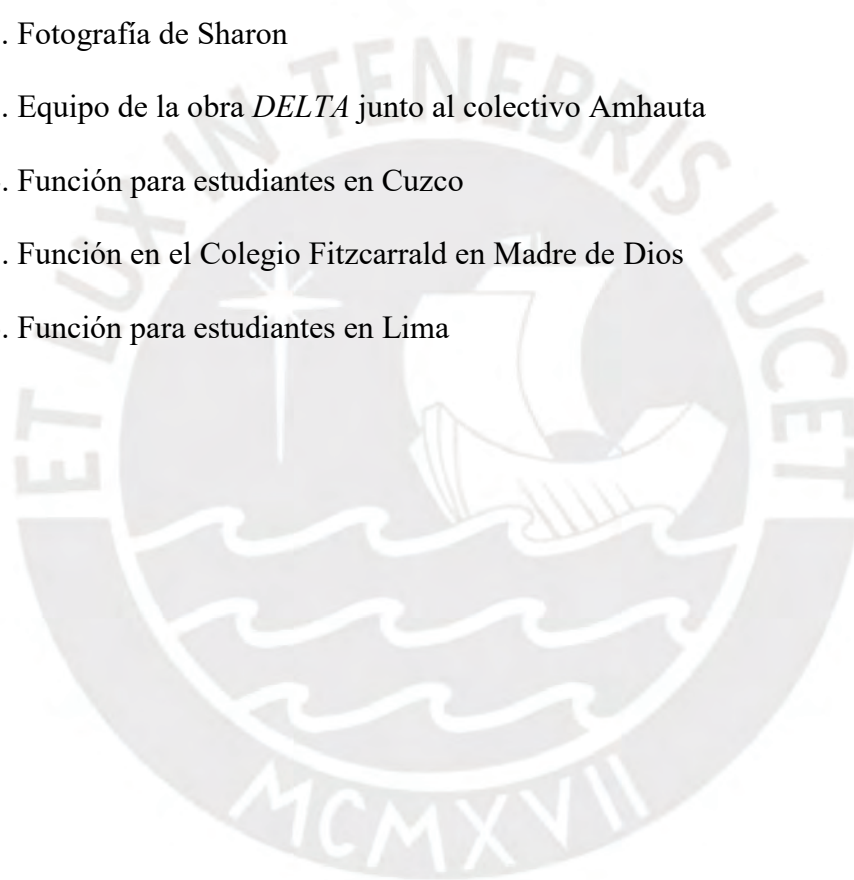
Tabla 1. Preguntas detonantes para la creación de la estructura	47
Tabla 2. Estructura de la obra <i>DELTA</i>	47



## Índice de figuras

Figura 1. Montaje <i>Ofelia o la madre muerta</i>	27
Figura 2. Acción escénica <i>Defensoras no están solas</i>	28
Figura 3. Videoclip de la canción <i>Tenemos razón</i>	30
Figura 4. Performance realizada en Chimbote	32
Figura 5. Acción Marea Roja	34
Figura 6. Acción por el Día de la eliminación de al violencia contra la mujer	35
Figura 7. Fotografía del montaje <i>Paradero Invisible</i>	36
Figura 8. Fotografía del montaje <i>Paradero Invisible</i>	38
Figura 9. Fotografía de Performance: Cuerpos políticos en acción	38
Figura 10. Fotografía de la marcha por el 28 de septiembre	40
Figura 11. Montaje <i>Discurso de Promoción</i> del Grupo Cultural Yuyachkani	43
Figura 12. Exposición Explotación Humana	44
Figura 13. Mapa con estadísticas sobre la trata de personas	45
Figura 14. Primera estructura de la obra <i>DELTA</i>	48
Figura 15. Ensayo de la obra <i>DELTA</i>	50
Figura 16. Ropa de un bar ubicado en Madre de Dios	51
Figura 17. Ropa sobre el escenario en <i>DELTA</i>	52
Figura 18. Actriz accionando con las prendas de ropa	52
Figura 19. Actriz con vesturio de uniforme	54
Figura 20. Performance por despenalización y legalización del aborto	54
Figura 21. Cambio de vestuario en <i>DELTA</i>	55
Figura 22. Presencia en <i>DELTA</i>	56
Figura 23. Personaje en <i>DELTA</i>	56
Figura 24. Actriz accionando con la botella de cerveza en <i>DELTA</i>	58

Figura 25. Actriz en el proceso de exploración con la soga	59
Figura 26. Actriz en el proceso de exploración con la tela	60
Figura 27. Proyección de cuadernos de cerveza	62
Figura 28. Cruz realizada con cajas de cerveza	62
Figura 29. Actriz accionando con una caja de cerveza	63
Figura 30. Actriz accionando con el látigo	64
Figura 31. Actriz accioanndo con un maniquí	64
Figura 32. Fotografía de Sharon	73
Figura 33. Equipo de la obra <i>DELTA</i> junto al colectivo Amhauta	81
Figura 34. Función para estudiantes en Cuzco	86
Figura 35. Función en el Colegio Fitzcarrald en Madre de Dios	86
Figura 36. Función para estudiantes en Lima	87



## Introducción

En las propuestas del teatro documental convergen las voces, cuerpos y memorias de la realidad social. En este ámbito, el arte escénico puede ser un campo de denuncia, reflexión y acción, donde los y las artistas involucradas no solo investigan, crean e interpretan, sino que se convierten en creadoras comprometidas con los discursos planteados e historias visibilizadas.

*DELTA* es una obra de teatro documental que expone la red de agentes involucrados en la trata de niñas y adolescentes con fines de explotación sexual en Perú. El proyecto lleva ese nombre como referencia a Delta 1: un centro poblado que se ubica en la provincia del Manu en Madre de Dios. Aquí la trata de personas y la minería ilegal son problemas latentes que vulneran a los habitantes de Delta 1 y que, a pesar del pedido de cuidado y justicia hecho por los pobladores, son desatendidos por las autoridades policiales, estatales y judiciales.

En la obra, soy la única actriz en escena. Mi cuerpo fue el vehículo para transitar estas historias y durante el proceso fui acompañada por Antonio, mi hermano y director de *DELTA*. Se aborda desde la escena: la responsabilidad del Estado, la empresa privada, el sistema policial y judicial. Esta creación escénica, se generó a partir de la recopilación de archivos, videos, documentos y testimonios. Para llevar a cabo esta investigación, generamos una alianza con el medio digital Ojo Público, la ONG Tierra de Hombres y el colectivo Nawanchis.

En el año 2019, se realizaron presentaciones en Chimbote, Trujillo, Arequipa, Lima, Cusco y Madre Dios. Posteriormente, en el año 2021 la obra se presentó en Colombia, España y Lima. A partir de esta experiencia decidí realizar mi tesis de licenciatura sobre Proyecto *DELTA*.

La presente tesis titulada *Crear desde el feminismo: El rol de la actriz-creadora en el teatro documental. Caso: DELTA* se centra en analizar y documentar el proceso de investigación y creación que desarrollé como actriz-creadora del proyecto. El enfoque se nutre de un marco teórico que entrelaza las dimensiones artísticas, sociales y políticas desde una perspectiva feminista.

Para el desarrollo de esta investigación, planteo la siguiente pregunta: ¿De qué manera la perspectiva feminista de la actriz-creadora determina el enfoque y la toma de decisiones en la construcción de Proyecto *DELTA*, obra de teatro documental sobre la trata con fines de explotación sexual de niñas y adolescentes en Perú?

A partir de esa pregunta, me propuse los siguientes objetivos: analizar y documentar el proceso de investigación y creación desarrollado por la actriz-creadora en Proyecto *DELTA*, evaluar las decisiones éticas y artísticas tomadas durante el proceso de investigación y creación, y examinar cómo esas elecciones han contribuido a la visibilización de los crímenes corporativos de la trata de niñas y adolescentes en Perú. Finalmente, me propongo analizar y contextualizar la perspectiva feminista propuesta por la actriz-creadora en relación con las representaciones de género y poder en la obra.

El núcleo de esta investigación está en el análisis de mi rol como actriz-creadora en *DELTA*, mi responsabilidad con la enunciación, representación y la construcción de narrativas que desafían los límites impuestos por el patriarcado y la impunidad. Busco demostrar cómo el trabajo de las artistas puede trascender las salas teatrales para desafiar las estructuras de poder que perpetúan la vulnerabilidad de niñas y adolescentes frente a la trata con fines de explotación sexual en Perú.

El tejido que articula este trabajo, desarrollado en el primer capítulo, se construye entre las bases teóricas y prácticas del teatro documental, la performance, el feminismo y el análisis de la violencia de género, los crímenes corporativos y la impunidad. A través

de la mirada crítica de teóricos como Erwin Piscator, Peter Weiss, y voces de autoras contemporáneas como Rita Segato, Julia Antivilo y Adriana Guzmán, se delinearán las bases para comprender el teatro documental como un espacio de resistencia, memoria y transformación social.

La metodología de esta investigación desde mi lugar como actriz-creadora de la obra se sostiene en el feminismo como una herramienta que permite complementar los saberes de las teóricas feministas, y la valoración de las emociones que atraviesan las artistas feministas al abordar procesos de creación sobre temas de urgencia política y social. En el segundo capítulo, comparto cuál será la ruta para recoger y analizar el proceso creativo y de investigación como actriz-creadora, el montaje y los comentarios de las y los espectadores que nos acompañaron en las presentaciones de la obra.

En el tercer capítulo, he redactado mi autoetnografía para comprender cómo mi experiencia personal me permite sensibilizarme ante la experiencia colectiva de ser mujer en Perú, un país donde estamos expuestas a la violencia y la revictimización constante. Parte del recojo sobre mi experiencia personal incluye información sobre mi proceso de formación escolar, universitaria y mi trabajo artístico como feminista. De esta manera, he registrado mis vivencias, emociones y pensamientos personales antes, durante y después de la realización de Proyecto *DELTA*.

Durante el desarrollo del cuarto capítulo, analizaré el proceso de investigación que llevé a cabo para la obra: el punto de partida, primer acercamiento al tema y la recopilación de testimonios. Posteriormente, en el quinto capítulo, profundizaré en el proceso creativo que inició con mi acumulación sensible y que fue necesaria para la toma de decisiones éticas y artísticas, las cuales se vieron reflejadas en la propuesta de los dos roles que asumí en la obra: presencia y personaje.

En el sexto capítulo compartiré lo que considero el aporte de Proyecto *DELTA* en distintos agentes sociales tales como las aliadas del proyecto, el público y el impacto que ha tenido el proyecto en el campo de las Artes Escénicas para así finalmente, desglosar las conclusiones.

Desde mi investigación pretendo no solo analizar el arte como una vitrina de la realidad, sino también como un agente que se posiciona en contra del silencio cómplice y la violencia de género.

En la Historia del Arte, las contribuciones de las mujeres artistas han sido invisibilizadas o minimizadas. Como actriz-creadora decido apostar por la comprensión y registro del impacto del feminismo en la práctica artística. Es por eso también que propongo el enfoque feminista con el objetivo de resaltar el reconocimiento del trabajo de las mujeres artistas, quienes somos agentes de cambio, transformación social y resistencia, a pesar de las barreras y violencias que enfrentamos.



## Capítulo 1. Estado del arte y marco conceptual

### 1.1. Estado del arte

Para Alcázar (2008), “el cuerpo de la artista no puede separarse de su contexto social. Su cuerpo se torna metáfora, texto y lienzo” (p. 348). Las artistas escénicas latinoamericanas, con su cuerpo como principal herramienta, crean desde la urgencia de visibilizar la realidad que viven las mujeres, disidencias y comunidades invisibilizadas de sus territorios. En la misma línea, la artista mexicana Wolffer (2009) sostiene que “la performance permite presentar el cuerpo femenino como un territorio de resistencia en donde se articulen no sólo discusiones de género sino también importantes aspectos políticos y sociales que marcan nuestros tiempos” (p. 147).

En Perú, donde persisten las desigualdades de género y las injusticias sociales, el arte escénico se convierte en una herramienta para promover el diálogo y la reflexión apelando a la sensibilidad de las y los espectadores. Para Castro (2007), el teatro feminista:

Es el que logra escudriñar y develar más el vivir y sentir de las mujeres, las sutilezas de la cotidianidad, generando propuestas de transformación irreverentes. Es un teatro subversivo que transforma, se atreve y se arriesga enfrentado directamente al patriarcado, esto implica visibilizar las relaciones de poder que están detrás del género para posibilitarlo y formarlas, ya que es el patriarcado omnipresente el que asigna espacios en cuanto tiene poder para asignarlos (p. 35).

En el año 2016 en Perú, se realizó la primera marcha feminista “Ni una menos”, la cual se convocó debido a la indignación que provocaron dos sentencias judiciales que dejaron en libertad a dos hombres acusados de agredir a sus parejas. Es a partir de esa

fecha, que el movimiento feminista empieza a tomar las calles y espacios artísticos con mayor presencia.

Sin embargo, años atrás, se presentaron obras que, sin enunciarse como feministas, responden a la definición de teatro feminista propuesta por Castro (2007): el unipersonal *Antígona*, dirigida por Miguel Rubio e interpretada por la actriz Teresa Ralli del Grupo Cultural Yuyachkani. La obra fue escrita por José Watanabe y es una interpretación de *Siles*. Según el Instituto Hemisférico (2000), “esta mujer habla por alrededor de 70,000 hombres, mujeres y niños que desaparecieron en Perú” (párr. 1). La propuesta de los integrantes de Yuyachkani busca visibilizar el periodo de violencia que se vivió en Perú entre los años 1980-2000.

En el año 2003 se realizó la performance *Cásate con la verdad* en la avenida Paseo de la República en dirección al Palacio de Justicia de Lima. Rubio (2010) describe la acción:

Treinta mujeres vestidas de novias llevaban un ramo de rosas rojas y blancas con forma de escarapela, tomaron una tiza y escribieron en el piso fragmentos de testimonios dados por mujeres ante la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Todos los textos finalizaban con la frase “cásate con la verdad” (p. 277).

A través del uso de objetos que hacen referencia a los símbolos patrios, este grupo de mujeres toma el espacio público para compartir los testimonios de las mujeres que fueron víctimas de la violencia y, además, Rubio (2010) comparte que “una vez finalizada la acción los transeúntes recogieron los restos de tiza y escribieron en el piso” (p. 278).

En el año 2016 se realiza la performance *Las horas heridas* en varios distritos de Lima. La performance surge de la propuesta de Susana Vásquez Torres, quien investigó

sobre las horas que pasaban entre cada feminicidio. Posterior a esto, decidió trasladar la investigación al lenguaje performativo para llevarlo al espacio público y que coincidió con la marcha nacional “Ni una menos”.

Para Vásquez (2017), “el feminismo empieza con la capacidad de indignarnos y luego de a pocos viene el compromiso”. La performance era ejecutada por dos mujeres que caminaban por la calle y de pronto, una de ellas cae al suelo. Su compañera, pone encima del cuerpo caído una bolsa negra y un cartel que dice: “Cada 71 horas una peruana es víctima de feminicidio”.

Las artistas feministas han construido propuestas en las que plasman sus preocupaciones y sensibilidades sobre lo que significa ser mujer. A través de su arte sensibilizan, denuncian y visibilizan las desigualdades, desapariciones, asesinato y las múltiples manifestaciones de violencia a las que son sometidas las mujeres y disidencias.

En el año 2018, en mi octavo ciclo de formación actoral en la PUCP, me inscribí en el curso de Actuación 7 para aprender sobre la creación colectiva. La docente del curso fue Ana Correa, quien a través de un correo nos compartió la historia que sería el punto de partida para trabajar en la obra:

144 mujeres fueron condecoradas como “Caballeras de la Orden del Sol” el 11 de enero de 1822 por el General Don José de San Martín. Mujeres que trabajaron por la libertad de la patria enterándose de los planes más reservados, descubriendo secretos, seduciendo, intrigando, dando información como espías, llevando ayuda a los campos de batalla, dando alimentos y alojamiento a los patriotas, ayudando con dinero y bienes a la causa y muchas otras que las antecedieron y acompañaron que dieron su vida por ello.

La memoria tuvo un rol indispensable en la creación de la obra debido a que se generó un diálogo entre la memoria personal del elenco y la memoria colectiva del país sobre el rol de las mujeres que lucharon por la libertad del Perú. El proceso de creación colectiva tuvo una duración de cuatro meses, dando como resultado la obra *Visita Guiada: Al patriotismo de las más sensibles*.

Esta obra representa un antes y un después en mi formación y carrera como actriz debido a que fue mi primera experiencia haciendo teatro en donde volcaba mis sensibilidades y preguntas sobre la realidad social y política de mi país. Es a partir de la experiencia en *Visita Guiada* que empecé a involucrarme en espacios feministas. Es aquí donde me rodeé de mujeres que denunciaban los asesinatos o desaparición de nuestras compatriotas, mujeres que luchaban por la despenalización del aborto, mujeres que tomaban las calles y llenaban las salas de arte feminista. Aprendí a canalizar mi indignación a través de las creaciones artísticas. Mi rabia individual se convertía en fuerza colectiva.

Para Correa, la actriz creadora es quien “produce novedad, pero también se compromete y es consecuente con lo que dice y con lo que hace. Todo lo que se hace en escena es responsabilidad de la actriz” (Comunicación personal, 2019). Además, si la actriz-creadora es parte de una creación colectiva, considera que “a partir del tema definido empieza a traer elementos, objetos, música, cantos, danzas, máscaras que llevan consigo una asociación sensible” (Comunicación personal, 2019). Todos estos elementos son puestos a disposición para la creación de una obra. Sin embargo, señala que es importante “la investigación y socio crítica para ayudar a construir la obra”. (Comunicación personal, 2019).

Proyecto *DELTA* es una obra de teatro documental que tuvo su punto de partida en el 2017 para investigar sobre la explotación laboral y la trata con fines de explotación sexual.

Según el Índice Global de Esclavitud (2018), “el Perú es el tercer país con mayor tasa de víctimas de esclavitud moderna en América, antecedido por Colombia y México” (p. 14). La trata de personas con fines de explotación sexual, considerada también esclavitud moderna, somete a las mujeres privándolas de su libertad y vulnerando sus derechos. En el Perú, se han realizado investigaciones sobre este delito desde distintos enfoques y objetivos.

Desde los Estudios de Género, Márquez (2019) analiza la representación de mujeres víctimas de trata de personas en los medios impresos de mayor lectoría de Lima:

Dentro del marco informativo sobre noticias de violencia de género, los medios de comunicación pueden aportar a crear un clima de opinión que impulse el entendimiento de esta problemática social, a prevenir que más casos sigan sucediendo, y hacer seguimiento a las responsabilidades del Estado. O, por lo contrario, su representación mediática, mediante el uso de un modo discursivo sensacionalista o informacionista, puede aportar a que dentro del imaginario social se naturalicen o minimicen los hechos, lo cual puede tener como consecuencia que se interprete este problema social como uno circunscrito exclusivamente al ámbito de lo doméstico (p. 10).

La tesis de Márquez es un referente para mi investigación dado que analiza la representación del delito en los medios impresos considerando que la información puede estar siendo difundida de tal forma que minimizan el delito y no aporta para generar medidas de prevención. A partir de la observación de la información sensacionalista que es difundida por los medios, surge la necesidad de generar en el teatro nuevos enfoques y

narrativas sobre la trata con fines de explotación sexual de niñas y adolescentes en Perú. Además, fue necesario empezar a recopilar información de medios de comunicación alejados de los discursos que minimizan la violencia, medios que estén comprometidos con la búsqueda de justicia para las víctimas.

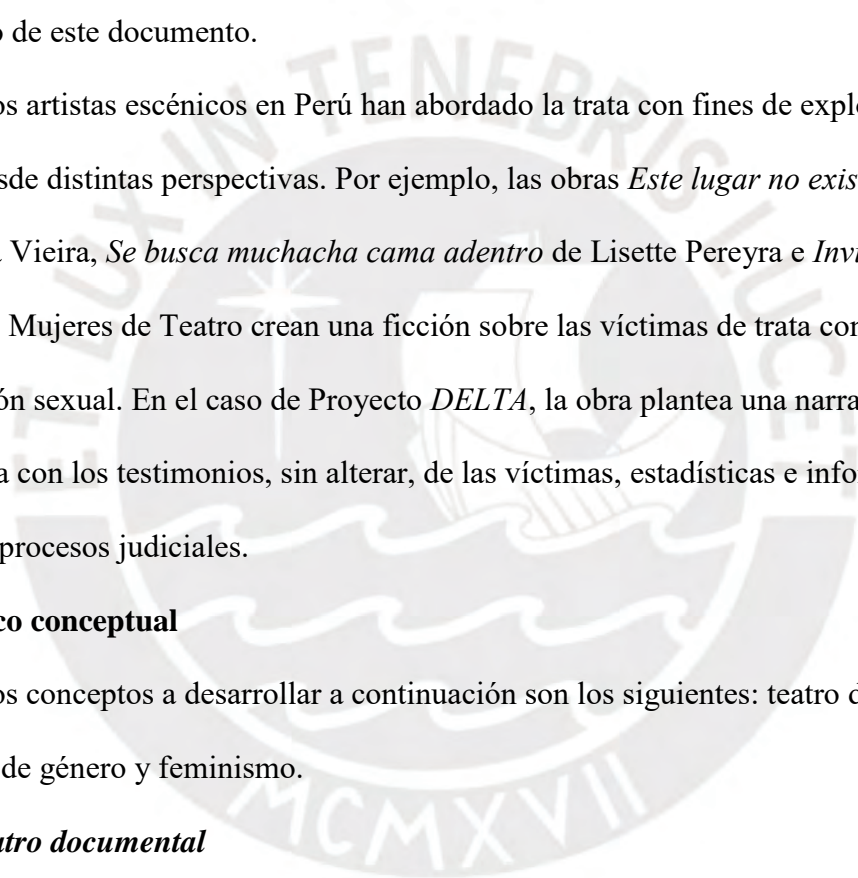
Posterior a la recopilación de los archivos, videos, documentos y testimonios, se inicia el proceso de creación del montaje en el año 2019. Es aquí donde se busca trasladar la información recogida en lenguaje escénico, proceso del cual profundizaré en el desarrollo de este documento.

Los artistas escénicos en Perú han abordado la trata con fines de explotación sexual desde distintas perspectivas. Por ejemplo, las obras *Este lugar no existe* de Alejandra Vieira, *Se busca muchacha cama adentro* de Lisette Pereyra e *Invisible* del Colectivo Mujeres de Teatro crean una ficción sobre las víctimas de trata con fines de explotación sexual. En el caso de Proyecto *DELTA*, la obra plantea una narrativa que es construida con los testimonios, sin alterar, de las víctimas, estadísticas e información sobre los procesos judiciales.

## **1.2. Marco conceptual**

Los conceptos a desarrollar a continuación son los siguientes: teatro documental, violencia de género y feminismo.

### **1.2.1. Teatro documental**

Erwin Piscator, director teatral, propone un tipo de teatro vinculado a la política y el registro del paso del tiempo en las comunidades que impulsaron la revolución. Las propuestas de Piscator buscaron generar nuevas dramaturgias teatrales, aquellas que reunieron un enfoque a  ico de la sociedad. Para Piscator (1973), “el teatro documental es un género cercano al reportaje periodístico, pero con mayor elaboración y

rigor investigativo, que más que presentar simples datos anecdóticos o geográficos, implica una visión panorámica, socioeconómica y política del asunto en cuestión (p. 41).

Por otro lado, Benza (2013) sostiene que el teatro documental:

Busca, por lo tanto, colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real, “verdadero”, cotidiano, procurando desarrollar un tema que pueda tener una repercusión en la sociedad. Este tipo de teatro, por lo tanto, no solo parte de la realidad, sino que busca llevar esa realidad a la escena generando nuevas lecturas de la misma (p. 3).

Peter Weiss (1976) plantea que es necesaria una “crítica de grado diverso” (p. 98) para el trabajo del Teatro Documento: *crítica del encubrimiento, crítica de falseamientos de la realidad y crítica de mentiras*. La crítica de grado diverso busca analizar la agencia de los medios de comunicación y cómo pueden tergiversar o manipular información para minimizar las problemáticas sociales; y así favorecer los intereses de grupos de poder. Además, cuestionar por qué algunos personajes o periodos de la historia de una comunidad son invisibilizados logrando así periodos de desinformación del pasado afectando así el presente y futuro de las sociedades.

Las herramientas que son la base para la creación del teatro documental son las siguientes:

Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación (Weiss, 1976, p. 97).

Debido a los periodos de violencia como resultado de la coyuntura política, los y las artistas peruanas se involucran en proyectos culturales que aborden estas temáticas. Por ejemplo, el Grupo Cultural Yuyachkani en la obra *Sin título - técnica mixta*, actores y actrices hacen uso de imágenes, música, datos históricos de Perú y objetos, los cuales están ubicados en la sala teatral como si esta fuese un museo. El director Miguel Rubio (2004) afirma que “querían invitar al espectador a que se sienta involucrado en su propia historia, a que no sea ajeno a aquellos momentos que hemos vivido y que son tan dolorosos que a veces preferimos guardar” (párr. 3). Entonces, el uso del documento dentro de las propuestas teatrales potencia la cercanía del espectador a la obra, lo que genera la reflexión y también el cuestionamiento sobre su presencia o de lo contrario, su ausencia en los procesos políticos. Además, De Vicente (2016) afirma que el uso del documento “niega la fábula imponiendo a la dramaturgia unas limitaciones en la invención” (p. 39) para que las narrativas sean lo más cercanas posibles a la realidad, siendo así el documento una herramienta clave para la creación de las obras de teatro documental como lo fue en Proyecto *DELTA*.

Además del documento, el testimonio es otra herramienta indispensable para el registro temporal y emocional de los acontecimientos que atravesaron los sujetos involucrados en las historias que se investigan. Según Strejilevich (2006), “se espera del testimonio, como de cualquier producto de nuestra cultura, que tenga un uso práctico. La sociedad quiere que sirva de evidencia...” (p. 10), y es a través de ellos que se construyen otros caminos para validar aquellas historias que no son oficializadas ni difundidas por los grupos de poder. Como parte de su investigación en torno al testimonio, escribió *El arte de no olvidar* (2006), que reúne literatura testimonial de Chile, Argentina y Uruguay.

Ruiz (2014) describe al testimonio como:

Una herramienta fundamental para superar la negación institucional de los crímenes del terrorismo de Estado y su carácter sistemático. Sin embargo, sus alcances superaron la mera denuncia, instalándose como un reto a las estructuras tradicionales no solo del poder político sino también de la academia y sus marcos disciplinares (p. 124).

El documento, los cuadros estadísticos, el testimonio y demás herramientas mencionadas anteriormente, son de la base para el proceso de la investigación en el teatro documental. Posteriormente, estas herramientas necesitan ser transformadas en lenguaje escénico y el camino que permite esa transformación es el uso de la performance.

Fuentes, M. & Taylor, D. (2011) sostienen que “la performance busca ascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones” (p. 13).

Por otro lado, el artista mexicano Gómez-Peña (2005) define la performance como “un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas” (p. 204). Por eso, la performance se caracteriza por ser un espacio que contiene intereses, preguntas y sensibilidades propias de los y las artistas.

El teatro documental es un espacio para la reflexión y el cuestionamiento de la realidad socio-política. Al integrar documentos, testimonios y otras fuentes verídicas en el escenario, se crea una representación que refleja las verdades y la complejidad de la sociedad. A través de la performance, estas obras logran amalgamar las disciplinas y ofrecer un espacio para la expresión política y espiritual de los artistas, invitando al público a reflexionar sobre su propia historia y su rol como agentes sociales frente a las violencias.

### ***1.2.2. Violencia de género y trata con fines de explotación sexual en Perú***

Para profundizar en temas de género me apoyaré en investigaciones realizadas por autoras latinoamericanas. Segato (2021), antropóloga y activista feminista argentina, sostiene que el patriarcado es “un sistema político disfrazado de religión y moralidad, de costumbres, pero en el fondo, por detrás de estos disfraces se trata de un orden político” (párr. 20). Es decir, es el conjunto de ideas y estructuras que ven a la mujer como un objeto destinado a la satisfacción y cumplimiento de las necesidades patriarcales. Además, Segato (2019) propone definir los crímenes cometidos en contra de las mujeres como crímenes corporativos donde “la víctima es una posición de descarte para producir y sedimentar la alianza entre los hombres. No hay odio, hay exigencias del orden corporativo de la masculinidad, un interés político patriarcal” (párr. 8). La propuesta de Rita Segato permite entender y señalar a los agentes involucrados en los crímenes corporativos como los responsables de la perpetuación de las jerarquías existentes del patriarcado sobre la mujer, lo que resulta en la normalización de los crímenes cometidos en contra de ellas.

Según el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (2016), se define a la violencia de género como:

Cualquier acción o conducta, basada en el género y agravada por la discriminación proveniente de la coexistencia de diversas identidades (clase, identidad sexual, edad, pertenencia étnica, entre otras), que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a una persona, tanto en el ámbito público como en el privado. Se trata de aquella violencia que remite a una situación estructural y a un fenómeno social y cultural enraizado en las costumbres y mentalidades de todas las sociedades y que

se apoya en concepciones referentes a la inferioridad y subordinación de las mujeres y la supremacía y poder de los varones (p. 23).

La trata con fines de explotación sexual es considerada una manifestación de la violencia de género. Según la Defensoría del Pueblo (2017), la trata de personas es “una de las formas de esclavitud siglo XXI y constituye un grave delito que vulnera derechos humanos como la vida, la libertad, la salud, la integridad, una vida libre de violencia y, en especial, la dignidad del individuo” (p. 11). En el Perú, son tantas las denuncias por desaparición de mujeres y un alto porcentaje de ellas está relacionado a la trata de personas, por lo que este tema ha generado preocupación en diversos agentes sociales. En Proyecto *DELTA*, el teatro documental, es el espacio que permite una creación libre de estereotipos, prejuicios y narrativas revictimizantes para permitirles a los espectadores desmitificar lo poco o mucho que conocían sobre la trata con fines de explotación sexual: una problemática que, a pesar de tener leyes o medidas de prevención, no bastan para combatirla en el Perú.

González (2017), desde la Gerencia Social, brinda propuestas para una política de protección a las víctimas de trata porque “la mayoría de víctimas de trata de personas en la modalidad de explotación sexual son mujeres jóvenes, las que no solo por desconocimiento sino por la falta de enfoque de género de los operadores de justicia son consideradas como prostitutas que libremente brindaron sus servicios” (p. 10). Esto evidencia los prejuicios interiorizados y normalizados en los operadores de justicia, lo cual impide el rescate y reinserción social de las víctimas.

Los prejuicios patriarcales presentes en los procesos judiciales traen como resultado la impunidad que, según Segato (2013), puede entenderse como la ausencia de investigación consistente de la violación de derechos humanos, trayendo como consecuencia un círculo de repetición sin fin de los crímenes (p. 17). Los crímenes

corporativos se perpetúan como consecuencia de la impunidad, la indiferencia de la sociedad y por la negligencia e inacción por parte de los agentes policiales y judiciales.

Como mujer me resulta difícil procesar, no solo el accionar de los responsables de los crímenes corporativos, sino también la normalización de la sociedad ante estos. Tal parece que la respuesta de algunas personas suelen ser el silencio, la distancia y aparente neutralidad frente a la violencia. ¿Hasta qué punto somos tolerantes al atropello de los derechos humanos? Para esta indiferencia, Segato (2019) propone el concepto de la *pedagogía de la crueldad* como:

Todo aquello que nos habitúa a ver el mundo como cosa. Es una pedagogía de la indiferencia porque nos habitúa a ver el sufrimiento ajeno, a cosificar la vida y a las personas. Esa cosificación hace que convivamos con los seres que sufren con total indiferencia. Se trata de una pedagogía que formatea y moldea personalidades de estructura psicopática.

Personalidades no vinculares y no empáticas (párr. 7).

Las y los artistas podemos crear y utilizar aquellas herramientas que ayuden a combatir la indiferencia. Asumir el teatro como el espacio para crear desde la ternura, la resistencia y la difusión de nuevas narrativas que nos permitan tener un punto de encuentro para el análisis, la reflexión y la transformación de las estructuras sociales ya establecidas.

### **1.2.3. Feminismos**

Mis primeros acercamientos académicos con el feminismo me llevaron a encontrar libros que registraron la vida y los aportes sobre autoras feministas de Europa o Estados Unidos. Si bien esta información me ayudó a comprender los diversos objetivos que persiguieron aquellas mujeres, reconocí que sus realidades eran lejanas a las historias de las mujeres latinoamericanas. Nuestros contextos, memorias y luchas surgían de otra

raíz, por lo cual debían ser atendidas con distintos enfoques que puedan responder a las necesidades de las mujeres que habitamos estos territorios latinoamericanos.

Adriana Guzmán Arroyo es un referente del feminismo comunitario antipatriarcal de Bolivia y resalta la necesidad de llevar la teoría a la práctica, pues sin esto seguiríamos viviendo en utopías que no garanticen un cambio en nuestra realidad. Guzmán (2019) sostiene que:

El feminismo no nació en Francia, nació y nacerá en todo territorio donde enfrentemos el sistema patriarcal de muerte, las palabras no se privatizan, los sentidos se construyen y se disputan, eso también es autonomía, eso es descolonizar nuestros cuerpos y nuestros pensamientos (p. 3).

Según Guzmán (2019), las feministas comunitarias “quieren pensarse las mujeres y hombres con relación a la comunidad, denunciando y luchando contra el machismo y el patriarcado. Una comunidad donde se reconozcan las diferencias y no se disfrace con éstas los privilegios, una comunidad que no parte de los derechos, sino del respeto y responsabilidad con la vida” (p. 31). Es entonces cuando me doy cuenta que las primeras nociones que se me presentaron como feminismo, ya no resuenan con las búsquedas, emociones e intereses que hoy me acompañan. La batalla no es contra los hombres, sino contra el patriarcado que habita en nuestros cuerpos y territorios.

A diario soy testigo de cómo el Estado, jueces y policías fallan a la ciudadanía al incumplir sus deberes como agentes sociales; creando así espacios donde la corrupción es el sistema que se hereda a través de los tiempos. Esta relación distante entre Estado y ciudadanía se incrementa cuando al momento de ejercer el derecho a la protesta, reciben violencia por parte de las fuerzas militares y policiales, provocando heridas graves, desapariciones y hasta la muerte de personas inocentes que se autoconvocan para protestar.

Para hacerle frente a esta realidad, Guzmán (2019) propone “hacer un tejido de rebeldías... con la memoria, los símbolos, las presentaciones y representaciones... haciendo de la creatividad un instrumento de construcción y de lucha” (p. 53). Existe entonces la necesidad de recoger la historia de nuestras ancestras, las luchas que defendieron como también aquellas batallas que perdieron. Honrar la vida de todas las que el patriarcado nos arrebató, hacer caminos para la justicia y reparación, así como exigir espacios que garanticen la vida y dignidad de nuestros cuerpos.



## Capítulo 2. Metodología

Esta investigación tiene como objetivo analizar y documentar el proceso de investigación y creación desarrollado por mí, la actriz-creadora de Proyecto *DELTA*: documental escénico sobre la trata de niñas y adolescentes con fines de explotación sexual en Perú.

Me asumo como una actriz-creadora que investiga esta problemática social, tomando en consideración que mi ser mujer, artista y feminista desempeñan un papel relevante en mi trabajo como artista escénica.

Para sistematizar la información, he realizado un ejercicio reflexivo desde la redacción de mi autoetnografía debido a que el proceso de creación de la obra de teatro documental se ve atravesado también por mi subjetividad. Gracias a las personas e instituciones que confiaron mi corta, pero significativa experiencia como actriz, el proceso de investigación y creación de la obra inició cuando yo tenía 20 años. Hoy, mientras redacto esta tesis con 25 años, apuesto por el recojo de las vivencias que atraviesan las artistas escénicas feministas desde sus inicios en la formación actoral hasta su realización e inserción en el mundo laboral para conocer qué es lo que las impulsa a crear, incluso desde antes de decidir ser artistas. ¿Con quiénes desean compartir su trabajo? ¿Desde dónde crean? ¿Por quiénes lo hacen? ¿Qué significa su trabajo para la niña, la adolescente que fueron? ¿Qué memorias, conocimientos e identidades las acompañan durante la creación de un proyecto? Algunas de estas interrogantes tendrán respuesta en el desarrollo de la tesis.

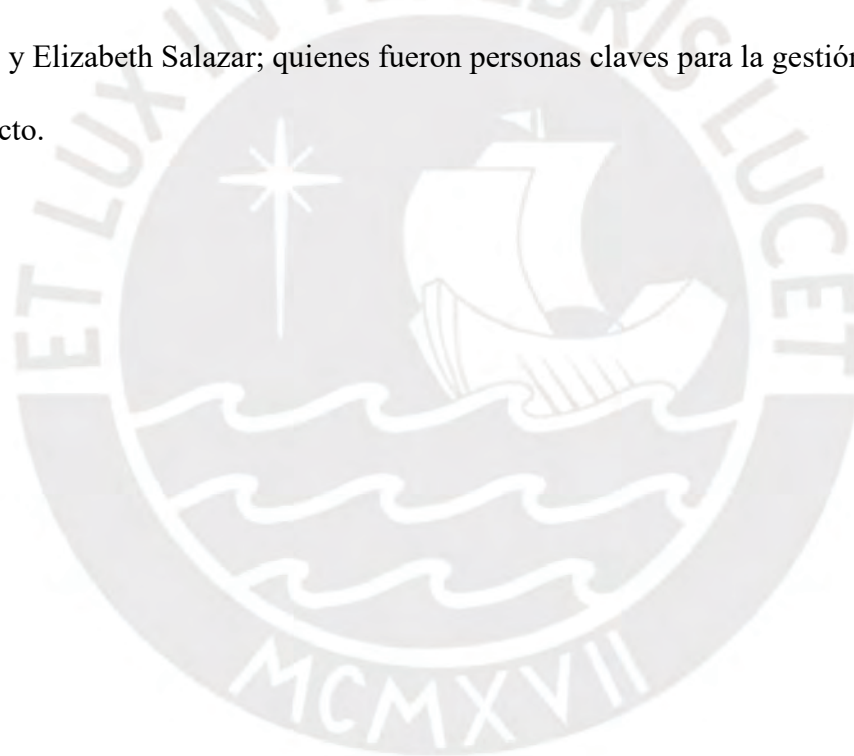
Las búsquedas e intereses personales, así como las emociones de las artistas feministas están intrínsecamente relacionadas en los proyectos que gestionan, investigan y crean. Por ello, el deseo e interés de desarrollar mi autoetnografía para esta tesis parte

de la necesidad de reconocer y darle valor a las experiencias personales antes, durante y después de mi experiencia como actriz-creadora vivida en Proyecto *DELTA*.

### **2.1. Herramientas de recojo de información**

Para el análisis y registro de mi proceso de investigación y creación de la obra he revisado las bitácoras que me acompañaron en el desarrollo de la obra, la observación de la grabación del montaje y el registro de los testimonios de los y las espectadoras que asistieron a las presentaciones de Proyecto *DELTA* en cada ciudad que se visitó.

Finalmente, me apoyo en referencias bibliográficas sobre el feminismo como un movimiento antipatriarcal y entrevistas realizadas a Antonio Venegas F., Carmen Barrantes y Elizabeth Salazar; quienes fueron personas claves para la gestión y creación del proyecto.



### **Capítulo 3. Autoetnografía de la actriz creadora**

En el desarrollo de este capítulo, redacto mi autoetnografía dividida en tres momentos claves de mi historia como mujer migrante, artista y feminista. La propuesta surge desde el deseo de darle valor a los saberes que se recogen fuera del espacio de la academia y la formación actoral para darle reconocimiento a las experiencias que se aprenden en casa, el colegio, la calle. Considero que los saberes también se heredan de la familia, las amigas y las maestras. Muchos de esos saberes son aprendizajes que nos acompañan tal cual fueron enseñados, otros son deconstruidos, pero todos traen consigo sensibilidades que pueden ser recursos valiosos utilizados en el teatro.

#### **3.1. Ser mujer chimbotana residente en Lima**

Para empezar a narrar mi nacimiento y crecimiento en Chimbote, es necesario ir más atrás en el tiempo, a la semilla: mi abuela materna Sabina Luzbinda Ibañez Cruzado. Nació en Otuzco el 30 de enero de 1933. No tuvo acceso a la educación debido a que se vio en la necesidad de priorizar el trabajo, fue madre a los 14 años y para sostener su economía vendía butifarras en las carreteras de la sierra del norte peruano. La migración ha estado presente en mi linaje desde el momento en que ella decide viajar a Trujillo, donde tiene 3 hijos más y fortalece sus habilidades en la cocina para emprender su camino. Posteriormente, viaja a Chimbote, aún en busca de mejores oportunidades económicas y sociales para su familia.

La historia de mi abuela, al igual que la de muchas mujeres peruanas, se tiñe de violencia ejercida por parte de su primer esposo. Ella continúa sola en la crianza y educación de sus hijos e hijas. Trabajaba vendiendo menús para los trabajadores de la Municipalidad Provincial del Santa.

Como resultado de su labor, puede construir su casa ubicada en el casco urbano de Chimbote. Se vuelve a enamorar, la familia crece y queda a cargo del cuidado de 14 hijos.

La penúltima de los 14 hijos es mi madre, Luz Amelia Flores Ibañez, quien estudió la carrera de Educación de Lengua y Literatura en la Universidad San Pedro de Chimbote. Mi padre, Rubert Venegas Alejos, estudió Dibujo en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Bellas Artes en Trujillo. Ambos se conocieron en la etapa escolar y tiempo después tienen 2 hijos: Antonio (1991) y Norma Venegas Flores (1998). Debido a la necesidad de trabajar para sostener a la familia, no pudieron terminar sus estudios y ejercer sus carreras.

Según estudios realizados por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) en el año 2001:

La actividad económica de la pesca extractiva crece y se desarrolla de la mano con el pueblo de Chimbote, desde sus orígenes como pequeña caleta de pescadores hasta la actualidad como ciudad moderna y cosmopolita. Su importancia está dada en el volumen de producción, ya que es en Chimbote donde se desembarca más del 60,0 % de toda la producción del Departamento de Ancash (p. 95).

Mi padre fue pescador, comerciante en el mercado Progreso y vendedor de libros. Por otro lado, mi madre trabajaba en el cuidado de mi hermano y yo, así como del hogar. Posteriormente, se sumó a la venta de libros. La herencia de la cocina como fuente de ingresos económicos que dejó mi abuela, es tomada por mi madre: vendía menús para los y las alumnas del colegio donde mi hermano y yo estudiábamos. “El mejor regalo que te podemos dar es tu educac s la frase que mis padres me repetían constantemente, por

eso para mí es relevante incluir dentro de esta investigación, su historia de esfuerzo y dedicación como un acto de gratitud.

Santa Rosa de Lima es una institución privada dirigida por la Congregación Canonesas de la Cruz con más de 50 años de experiencia en pedagogía para inicial, primaria y secundaria. Ingresé al colegio en el año 2001, fui formada bajo el lema “Trabajo, amor y compe ” y también por los principios cristianos que caracterizan a un espacio promovido por la diócesis de Chimbote. Hacer el ejercicio de revisar la información que recibí en el que fue mi centro educativo por 13 años me hizo encontrar esos puntos de quiebre que definieron aspectos importantes de mi personalidad como mujer y artista. Por ello, abordaré experiencias relacionadas a educación sexual y género, política y arte.

La educación sexual era saber que las personas deben tener relaciones sexuales solo para procrear o de lo contrario sería considerado pecado. Para informarnos sobre el aborto (en primaria), nos mostraron el video de un feto que le hablaba a su mamá antes, durante y después de que ella decidiera abortar, cuestionando su decisión y acorralándola hacia la culpa. También, era común escuchar frases como “el hombre propone, la mujer dispone” y “el hombre llega hasta donde la mujer lo permite”. Crecí pues, con la idea errónea de que las experiencias de violencia sexual que sufrí eran mi culpa y que debía callar por miedo a ser juzgada. A pesar de que mi madre buscó crear espacios de diálogo entre nosotras diciéndome que “nadie debía tocarme” o que le avisara cuando algo malo sucediese, me confundía recibir información tan contradictoria por parte de mis dos fuentes principales de educación, lo cual terminó reforzando mi silencio sobre las experiencias de abuso sexual que atravesé cuando fui niña y adolescente.

Como estudiantes debíamos respetar el reglamento de vestimenta. Recuerdo que en varias ocasiones las autoridades me rayaron con lapicero la rodilla para indicarme

dónde debía estar la basta de la falda. Aunque el colegio se supone debía ser un espacio seguro, no lo fue siempre. La imposición de que nosotras usáramos de determinada manera la falda no era por una cuestión meramente estética, si no para enseñarnos que, ante cualquier situación de acoso o violencia, nosotras éramos responsables por la forma en que vestíamos. Junto a muchas compañeras, nos vimos obligadas a usar short debajo de la falda porque al subir las escaleras o por el movimiento de la tela causado por el viento, éramos acosadas por las miradas hipersexualizadoras de nuestros compañeros. Tampoco olvido aquella vez en la que fui al baño para sacarme el brasier por la incomodidad que generaba en mí, lo guardé en mi mochila y durante el recreo un alumno lo sacó sin mi consentimiento. Todas estas situaciones experimentadas me llevaban a preguntarme: ¿por qué nunca me sentí dueña de mi cuerpo?

Si bien el colegio pudo brindarme herramientas para la investigación, el arte y la tecnología, hoy puedo reconocer y defender la importancia de una educación sexual integral con enfoque de género que permita generar espacios libres de violencia y establecer vínculos respetuosos entre los y las alumnas que lo habitamos junto a profesores, personal de limpieza y personal administrativo.

Ante la pregunta “¿desde cuándo supiste que querías ser artista?” es común escuchar la respuesta “desde las actuaciones del colegio o en los talleres de teatro de mi colegio” y mi experiencia no fue la excepción. Mi vínculo con las artes empezó desde muy pequeña al bailar tondero, festejo, huaylas o realizar fonomímica para las festividades organizadas por el colegio. Sin embargo, recuerdo con claridad la primera vez que fui la Madre Patria estando en 2do de primaria. Parte de la tarea de interpretar este personaje era elaborar un discurso sobre por qué sentimos orgullo de ser peruanos y ahí estaba mi madre, ayudándome a crear el mensaje que diría de memoria frente a todo el colegio para el 28 de julio, día en que se celebra la Independencia de Perú. Hablaba

sobre los paisajes, la flora, la fauna, la riqueza en las comidas y la importancia de las diversas comunidades que habitaban nuestro territorio.

Al crecer, me di cuenta que fuera de las festividades por Fiestas Patrias, no había otros espacios para repensar sobre el significado de ser peruana, la historia escrita o no dicha de Perú, o los complejos períodos socio-políticos que atravesó la construcción de nuestro país. En 4to de secundaria leí *Abril Rojo* escrita por Santiago Roncagliolo. El texto fue propuesto en Plan Lector por el profesor de Comunicación Social, estaba tan interesada en la historia que llevé el libro a un retiro espiritual organizado por el colegio. Muchos y muchas compañeras llevaron libros para el viaje; sin embargo, la monja que nos cuidaba me recomendó no leer el libro afirmando que “no eran temas de importancia”. Lamentablemente, no recuerdo con claridad si se abrió un debate a partir de ese texto, pero sí la curiosidad que generó en mí sobre el periodo de violencia vivido en Perú entre los años 1980 y 2000.

En 5to de secundaria, gracias al curso Formación Ciudadana y Cívica, guiado por mi tutora de ese año, escuché a profundidad sobre el periodo del conflicto armado interno. Desde siempre esa clase era mi favorita, por la metodología y transparencia con la que se solía abordar cada tema propuesto. Profundizamos en la importancia de los Derechos Humanos y nuestra agencia en los procesos políticos. Al venir de una familia que defendía el fujimorismo, para mí, fue un despertar saber que existía el terrorismo de Estado y aprender sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos por Alberto Fujimori. Pensé: ¿Por qué recién me enseñan esto? ¿Por qué nos ocultan información tan importante? Es gracias a este curso que refuerzo mi interés por temas de memoria, género y política. Sin saber que más adelante, los caminos del arte me llevarían a construir a partir de ello.

A mis 16 años, entendí que era merecedora de cuidado y respeto por el simple hecho de estar viva. A esa edad, reconocí mi rol como ciudadana y el poder que puede tener mi voz cuando me informo, sensibilizo y acciono. Ese primer momento de luz y empoderamiento fue gracias a otra mujer: Mariaelena Tess Carbajal, mi tutora.

Al finalizar la secundaria, ingresé a la Pontificia Universidad Católica del Perú a la Especialidad de Teatro. Para mis padres, saber que su hija de 16 años se mudaría a Lima fue una decisión económica y emocionalmente compleja. En mi extensa familia, mi hermano y yo éramos los primeros nietos que migraron a Lima para acceder a la educación universitaria. Por lo mismo que, cuando decidimos que viajaría, sus expectativas estaban colmadas de mucha ilusión, pero a la vez de miedo por lo que representaba ser una adolescente viviendo en la capital. Que mis padres se muden con Antonio y conmigo no era una posibilidad porque debían hacerse cargo de la microempresa: un restaurante que fundaron en el 2009. Además, mi madre era la responsable del cuidado y atención de mi abuela.

### **3.2. Ser profesional de las artes escénicas**

Previo a mi ingreso a la Facultad de Artes Escénicas (FARES) en la Pontificia Universidad Católica del Perú, llevé el taller de Entrenamiento para postulantes a la Especialidad de Teatro. Esta es mi primera experiencia en un taller de teatro donde descubro las posibilidades que tenía de utilizar mi cuerpo, mente y voz como herramientas para entrenar para la actuación.

Durante los ciclos posteriores, trabajé a partir de autores como Shakespeare, Henrik Ibsen, Antón Chéjov, Marco Antonio de la Parra y Lukas Bärfuss, también autoras como Ximena Escalante y Susana Gutiérrez Posse.

En 6to ciclo, realizamos el montaje de la obra *“Ofelia o la madre muerta”* para el cual propusimos que el personaje de Ofelia está en búsqueda de respuestas ante los casos

de injusticia que se cometieron entre los años 1980 y 2000 en Perú. De la Parra (2010) escribió el siguiente monólogo de Ofelia:

¿Estás contento? No se tiene derecho a estar muda. No se puede soñar sueños que no estén permitidos. No se puede pensar lo que nadie se atreve a pensar. No les puedo decir en la cara lo que saben que sé y ellos no quieren saber y se hacen los que no saben, pero bien que lo saben y la mejor prueba es esta. ¿Lo saben o no lo saben, mi querido Hamlet? (p. 23)

### Figura 1

*Montaje "Ofelia o la madre muerta"*



*Nota.* Fotografía realizada en un aula de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Como se observa en la figura 1, para la propuesta utilizamos el espejo del aula para colocar fotos de las víctimas, fechas relevantes, portadas de periódicos y podría decir que, este fue mi primer acercamiento a un teatro documental que unía la dramaturgia de un autor chileno y la necesidad de poner en escena lo vivido durante el conflicto armado interno en Perú.

Como parte de la malla curricular, en 7mo ciclo trabajaríamos la creación colectiva. Este es mi primer acercamiento al abordaje de un proceso creativo que tomaba

como principal fuente de recursos la historia personal de cada alumna en relación a su identidad como peruana para posteriormente unirlo a la historia de las mujeres que forjaron el proceso de independencia del Perú: Micaela Bastidas, Martina Márquez Zumaeta, Manuela Sáenz, Juana de Dios Manrique de Luna, etc.

El principal objetivo de la obra *Visita Guiada: Al patriotismo de las más sensibles* era poner en escena la historia que no se contó sobre aquellas mujeres y devolverles el protagonismo que merecen por el rol y compromiso que ofrecieron para la independencia. Es bajo la dirección de Ana Correa que encuentro en la creación colectiva la posibilidad de unir mis intereses en temas sobre género, arte y política. Posterior a la experiencia en la obra, Ana Correa me convoca para realizar performances en el espacio público. La primera de ellas fue *Defensoras no están solas*, una performance realizada en 2018 en alianza con Amnistía Internacional para denunciar la contaminación de la naturaleza por metales tóxicos, así como las enfermedades que atravesaban las comunidades afectadas, principalmente en la sierra y selva peruana. Para esta acción, se crearon una serie de secuencias corporales individuales y colectivas, también se realizó interpretación de los testimonios brindados por las madres y defensoras de la naturaleza.

## Figura 2

*Acción escénica “Defensoras no están solas”*



*Nota.* Fotografía realizada frente al Ministerio de Salud ubicado en la Av. Salaverry en Lima, Perú.

Ese mismo año, fui parte del 10° Laboratorio Abierto: Encuentro Pedagógico gestado por Yuyachkani. Este espacio me permitió comprender a profundidad la relevancia de la creación colectiva sobre temas como derechos humanos, justicia y memoria. La oportunidad de ser parte del laboratorio también me permitió coincidir con artistas de otros países latinoamericanos y conocer, a través de su arte, sus vínculos construidos con sus países, crisis e identidades. Aprender sobre las diversas herramientas, estímulos, objetos, instrumentos, vestimentas e investigaciones fueron indispensables para comprender desde dónde y por qué se toman las decisiones y cómo las artistas construyen sus discursos y enfoques para abordar sus proyectos.

### **3.3. Ser y enunciarse feminista**

El ejercicio de redactar mi participación en los activismos feministas me permite registrar los esfuerzos realizados por las mujeres y disidencias que trabajaban para hacer una realidad la agenda feminista y sus demandas entre los años 2020 y 2023. Son muchas las que se cruzaron en mi camino: de distintas edades, orígenes y sensibilidades. Cada una de ellas y ellos, me enseñaron nuevas maneras de cuidar, resistir y exigir la garantía de nuestra salud, integridad física y emocional.

En marzo del 2020, participé en la grabación del videoclip oficial de la canción *Tenemos Razón* que reúne a Laura Arroyo y veinte cantautoras peruanas. La reunión se llevó a cabo en el Parque de la Exposición, la convocatoria para participar fue abierta a mujeres y disidencias, quienes posteriormente nos encontramos para la marcha del 8 de marzo. Esta, sería la última marcha previa a la cuarentena obligatoria debido a la crisis sanitaria por COVID-19. El propósito de reunir al grupo de mujeres y disidencias era compartir los rostros, los cuerpos y las palabras de quienes estaban involucradas en el movimiento feminista. La letra de la canción, escrita por veintiuna cantautoras peruanas decía:

“Los villanos serán los primeros en pedir otra solución con decir  
“te quiero” si no aceptas mi decisión. Ni locas, ni histéricas, nada de esto  
es exagerado hasta con unirse con ellas. Las brujas tenían razón

### Figura 3

*Videoclip de la canción Tenemos razón*



*Nota.* Imagen extraída de videoclip

El hecho de ser parte de un video que reivindique a las mujeres, que las honre y dé realce a su lucha, me regaló la oportunidad de inspirarme en más artistas que a través de su arte, contaban nuevas historias. Historias de mujeres que reconocen su poder, que reivindican y homenajean a sus ancestras. Ser parte de este video, siendo mi primera participación en el videoclip oficial de una canción, representó un logro y sueño cumplido como actriz.

Ese mismo año, junto a Carla León y Maritza Díaz, decidimos fundar “Acuerpa La Colectiva”. Convocamos a un grupo de mujeres y disidencias multidisciplinares que conocimos en la universidad para investigar, gestionar y crear proyectos artísticos relacionados a la memoria, el género y los derechos humanos a partir de un enfoque basado en el autocuidado, la ternura y la empatía como herramientas para la transformación social y la sanación colectiva. Nuestro objetivo está enfocado en generar proyectos de impacto en la sociedad a través de nuestra labor artística, investigadora y

pedagógica, permitiendo espacios de reflexión en torno a problemáticas vigentes y fortaleciendo el tejido colectivo mediante la experiencia del acuerpamiento.

Empezamos a trabajar por la realización de nuestros proyectos colectivos pero la crisis sanitaria por el COVID-19 nos impidió continuar con las reuniones presenciales. Por eso, decidimos continuar con reuniones virtuales. A veces, para trabajar en la planeación de proyectos y otras, solo para conversar sobre el paso de los días encerradas en nuestros hogares y la tristeza por el duelo que atravesaban las personas más afectadas por el COVID-19. Además, reflexionamos en torno a las mujeres, adolescentes y niñas que se vieron obligadas a convivir con sus agresores durante la cuarentena.

Los procesos que se impulsaron desde Acuerpa La Colectiva, me permitieron reconectar con el deseo de intervenir el espacio público. Esta vez, sería en Chimbote, donde nací y crecí hasta los 16 años. La intervención sería en esta ciudad a la que retorné por la crisis sanitaria, a compartir nuevamente espacio con mis padres, mi abuela, mi familia. La posibilidad de retornar a este espacio geográfico me permitió retornar a la raíz, a mi origen, al origen de mis miedos, mis decepciones y también mis motivaciones para transformarme como mujer, como artista. Sabía que aún había mucho por hacer.

“Alguien con tu nombre, sin importar el que tengas, ya fue víctima de un feminicidio” fue la frase detonante para empezar la creación a performance. El espacio elegido fue una alameda frente al Poder Judicial de la Provincia del Santa. La primera semana de agosto, fui a ese espacio con una tiza blanca y cinco rosas rojas. La secuencia iniciaba cuando dibujaba unas siluetas en el piso, para hacer alusión a un cuerpo que fue encontrado muerto. Alrededor de una silueta escribí: “Norma se que en casa. Fue asesinada por Junior Flores Laines”, tal como se observa en la figura 4. En total, dibujé cinco siluetas y escribí los nombres de cinco mujeres víctimas de feminicidio, abuso sexual y también, el nombre de sus agresores. La información de los

casos fue recogida del medio de comunicación Mano Alzada y por el deseo de compartir un registro de este suceso, se registró la intervención para posteriormente editar un video que fue compartido a través de mis redes sociales. Al finalizar este video, se escucha de fondo el testimonio de una madre que perdió a su hija víctima de feminicidio: “Me abrazó y me dijo: Se te van a acabar las lágrimas, lo que no se te tiene que acabar es la rabia, esa sed de justicia. Porque el día que eso se acabe, hasta ahí vas a llegar. Y nuestras hijas merecen justicia.”

#### **Figura 4**

*Performance realizada en Chimbote*



*Nota.* Fotografía realizada frente al Poder Judicial de la Provincia del Santa.

Esta sería mi primera intervención como activista feminista en mi ciudad, Chimbote. A mi manera, con los recursos que tenía en ese momento, buscaba denunciar la violencia que muchas mujeres sufrieron durante la cuarentena. Junto a mi niña interior, sentí orgullo, orgullo por tomar mi lugar de nacimiento para alzar mi voz. Esa voz que callé por temor a ser juzgada o tildada como exagerada.

¿Cómo no sentir intensamente el dolor y la rabia sabiendo que nos están matando? ¿Cómo no hacer de mi trabajo una herramienta para exigir justicia, para denunciar y sensibilizar a la sociedad? ¿Por qué, si mi corazón no puede con tanta violencia, me tengo que quedar de brazos cruzados? ¿Por qué escribir una tesis que propone el feminismo

como un camino para abordar propuestas artísticas? Porque hacen falta los feminismos en nuestra política, nuestra gestión cultural, nuestra convivencia y agencia de cambio en los territorios vulnerados. Somos muchas las que deseamos feminismos que acompañen la búsqueda de justicia con respeto, ternura y responsabilidad. Soñamos con feminismos que se expandan y no queden solo en la academia, feminismos que se construyan en la práctica y cuestionen el poder. En los tiempos de violencia e incertidumbre, toca apostar por los feminismos que reconozcan a todas las personas en su diversidad, que honren la memoria y defiendan la dignidad de la vida.

El 09 de noviembre del 2020, el Congreso aprobó la vacancia del entonces presidente Martín Vizcarra y es Manuel Merino quien asume el rol de la presidencia. Este suceso provocó indignación en la ciudadanía que se convocó de manera independiente para protestar en contra de las decisiones tomadas por el Congreso.

“Marea Roja” es un grupo de mujeres y disidencias artistas que realiz a intervención en el espacio público, tomando la Plaza San Martín para exigir la renuncia de Manuel Merino. Collera Red, Warmikuna Raymi y Yuyachkani fueron los colectivos artísticos autónomos que realizaron la convocatoria.

Éramos un grupo de aproximadamente 40 mujeres que realizamos una caminata utilizando un pañuelo negro con el que ejecutábamos una secuencia de acciones físicas, para luego danzar en círculo y cerrar la intervención alzando la voz con las demandas ante la crisis política.

Además, teníamos escritas en nuestras piernas frases o palabras como “justicia, reparac gnidad y verdad”. Las protestas continuaron y debido a la violencia ejecutada por el cuerpo policial fallecieron dos jóvenes, Inti Sotelo (24) y Bryan Pintado (22). Ellos estaban ejerciendo su derecho a la protesta y les arrebataron la vida. Posterior a sus fallecimientos, Merino renuncia a la presidencia.

## Figura 5

Acción “Marea Roja”



Nota. Fotografía tomada por Luis Javier Maguiña en la Plaza San Martín.

La “Marea Roja” era un grupo de mujeres y disidencias que estaba conformada por artistas que vestían una falda roja y polo blanco, usando los colores patrios y así representar a las Matrias contemporáneas. Tal como lo compartieron en un comunicado a través de redes sociales (2020) “e lo negro simboliza el duelo por las vidas que perdimos en la lucha por la recuperación de los derechos ciudadanos”. Las artistas feministas se involucran en las luchas de las mujeres y los derechos de ellas, pero jamás se desconectan de su contexto, de su realidad. Todo lo contrario, las artistas feministas se autoconvocan para posicionarse políticamente en contra de aquellos que atentan contra la verdad, la identidad y la garantía de nuestros derechos humanos. Observar estos símbolos propuestos por la Marea Roja, accionar con ellos y dotarlos de significado, fue un aprendizaje que profundizó en mi sensibilidad como artista en la búsqueda de la defensa de los derechos humanos.

El 25 de noviembre se conmemora el “Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer” y un grupo de artistas fuimos convocadas por Ana Correa, para crear a partir de la historia de las Hermanas Toledo. Ellas fueron quienes “cortaron las amarras del puente que era la única entrada a Concepción para evitar el ingreso de los

soldados realistas, quienes intentaban cruzar para tomar el pueblo y es ahí donde, a pocos metros de lograrlo, este se desploma cayendo al río.”

## Figura 6

*Acción por el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer*



*Nota.* Fotografía tomada por Silvana Picco en la Plaza San Martín.

La performance es realizada por un grupo de artistas que danzan al son de un rap que cuenta la historia de Las Hermanas Toledo. Además, había 3 compañeras que cargaban sobre sus hombros unas mariposas hechas de madera que tenían mensajes alusivos a la fecha.

Por otro lado, *Paradero Invisible* es una obra que fue resultado de un Laboratorio de Acciones Escénicas gestado por la ONG IDEA Internacional y Ana Correa. La convocatoria fue abierta y gratuita. Posterior al proceso de selección de artistas que formaron parte del laboratorio, nos dividieron en grupos. Cada grupo crearía en torno a las problemáticas individuales y colectivas que atravesaban los siguientes grupos: pueblos originarios, jóvenes, mujeres, afroperuanos, comunidad LGBTIQ+ y vecindarios. A mí me tocó ser parte del grupo de mujeres. Éramos siete artistas: Ana Claudia Moca, Vicky Zárate, Adalhiza Herrera, Stephanie Rodriguez, Gabriela Gutierrez y nuestra directora Marisol Mamani Avilés. Este proceso creativo llega a mí días después de que mi abuela

materna falleciera y lo tomé como un regalo, puesto que vi en el laboratorio una oportunidad de revisar mi linaje, mis heridas y mis fortalezas heredadas.

### **Figura 7**

*Fotografía del montaje “Paradero invisible”*



*Nota.* Fotografía realizada en el Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social - LUM.

Trabajamos desde nuestro archivo personal para poder hilar con historias sobre las heroínas peruanas. Durante el laboratorio, Marisol nos guió con ejercicios que partieron desde la creación de secuencias físicas, así como la redacción de nuestros testimonios como mujeres peruanas. ¿Qué experiencias teníamos en los espacios educativos y laborales? ¿Qué cuidados, violencias y/o sensibilidades, afloran en estos lugares? ¿De qué manera se construye nuestra identidad femenina? ¿Quiénes construyen los espacios para las mujeres? ¿Cómo fuimos tratadas en nuestros vínculos amicales, amorosos y/o familiares? ¿Qué teníamos en común con las heroínas sobre quienes investigamos? ¿Qué memorias guarda nuestro cuerpo con el paso del tiempo?

Tratando de responder estas preguntas y tomando como estímulo el proyecto *El Patrimonio Invisible*<sup>1</sup> de Karen Bernedo, creamos la dramaturgia de la obra.

Esta obra cuenta el viaje interno de una mujer que se encuentra en la disyuntiva sobre quién es y cómo aferrarse a ella misma. Entonces, ella decide emprender un recorrido tomando su bicicleta en dirección a distintos lugares del país, buscando inspirarse y encontrar una respuesta en la vida de las heroínas peruanas (párr. 2)<sup>2</sup>.

El proyecto inició en enero del 2022 y tuvo duración hasta noviembre del 2023. Gracias a la producción de IDEA Internacional pudimos descentralizar la obra en diversos teatros de Lima ubicados en los distritos de Camacho, San Miguel, San Martín de Porres y Surco. Posteriormente, viajamos a la ciudad de Trujillo. Trujillo es una ciudad a 2 horas de Chimbote, lo cual permitió que mi linaje femenino pueda ser parte de este convivio escénico.

Es en estos espacios donde encuentro libertad a través del arte para poder hablar con mi familia sobre mis preocupaciones siendo mujer en Perú y poder reflexionar juntas sobre la violencia a la que nuestras vidas son expuestas.

---

<sup>1</sup> Karen Bernedo recorre la ciudad en bicicleta para mostrar los pocos espacios en los que podemos encontrar las huellas de las grandes mujeres de nuestra historia. <https://cultural.upc.edu.pe/arteycultura/el-patrimonio-invisible>

<sup>2</sup> Reseña de la obra Paradero Invisible. [https://www.instagram.com/p/CkwkMpfr\\_E3/?igsh=NHJhcGR6NHh1bzJq](https://www.instagram.com/p/CkwkMpfr_E3/?igsh=NHJhcGR6NHh1bzJq)

## Figura 8

*Fotografía del montaje “Paradero invisible”*

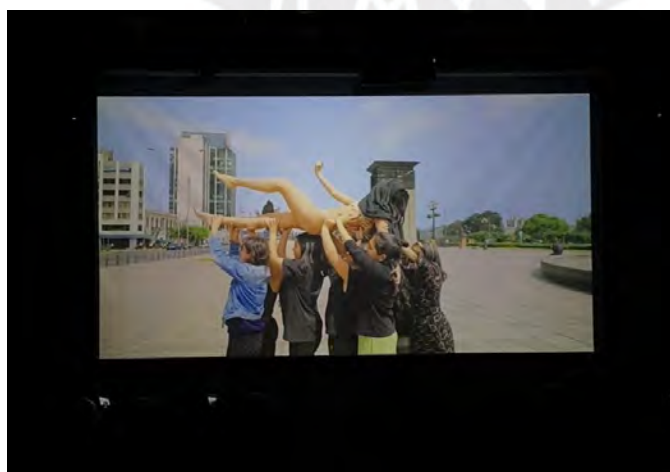


*Nota.* Fotografía realizada en el Auditorio de Humanidades de la Universidad Nacional de Trujillo.

Gabriela Gutierrez, quien fue parte del laboratorio de creación “Paradero Invisible”, me convocó para ser parte de su intervención en el espacio público. Esta acción tuvo su origen en el taller “Performance: cuerpos políticos en acción” dirigido por Lorena Peña. La intervención consistía en un grupo de mujeres que cargaban prendas de mujeres sobre sus hombros, estas prendas estaban amarradas entre sí. Además, al finalizar esta saga de prendas, estaba Gabriela con el cuerpo semidesnudo envuelta en papel film.

## Figura 9

*Fotografía de Performance: cuerpos políticos en acción*



*Nota.* Imagen extraída del video de la performance.

El desarrollo de la intervención se llevó a cabo en la alameda que se encuentra frente al Palacio de Justicia de Lima. La acción era caminar mientras se reproducía un audio que mencionaba los nombres de las mujeres víctimas de feminicidio y sus edades. Al llegar al frente del Palacio de Justicia, desenvolvemos a Gabriela para quitarle el papel film y realizamos acciones como limpiarla, acariciarla, cubrirla con prendas. La propuesta de Gabriela era demostrar cómo el cuidado y la ternura son herramientas necesarias para hacerle frente a la violencia patriarcal. Al finalizar la acción, cargamos el cuerpo de Gabriela como si fuese un ataúd y en coro decíamos: “Ni una muerta más. Ni una desaparecida más. Perú, país de feminicidas”.

Ser artista feminista fue una invitación a cuestionar mis orígenes, mis ideas y mis miedos. Entendí que los demás jamás tendrían la comodidad de mi silencio. Ser artista feminista me regaló la oportunidad de tener conversaciones honestas con mi madre sobre nuestra historia y lo que tuvimos que sobrevivir para seguir aquí. De esta manera, a través del poder que tiene el arte, ella pudo comprender lo que yo defendía como mujer feminista.

El feminismo me dio la fortaleza para contarle a mi madre que fui víctima de abuso sexual de niña y adolescente. Ella empatizaba con algunas peticiones de la agenda feminista, pero con el aborto legal, seguro y gratuito, no. Hasta un 28 de septiembre, que la convencí de acompañarme a tocar con la batucada “Yemayá” en la marcha del Día de Lucha por la Despenalización y Legalización del Aborto. Ahí estaba ella, mirándome con lágrimas en los ojos mientras mis compañeras y yo gritamos “¡Las niñas no se tocan!”. Ahí es donde encuentro el poder del arte y de las acciones feministas.

## Figura 10

*Fotografía de la marcha por el 28 de septiembre*



*Nota.* Fotografía tomada frente al Palacio de Justicia de Lima.

A pesar de que ser artista feminista también signifique un obstáculo para oportunidades laborales, con el tiempo aprendí a confiar en que mi tribu llegaría y dejé de preocuparme porque no me aceptaran o llamaran en proyectos escénicos por ser feminista. Porque las feministas somos “intensas y reclamonas”. ¿C Si nos están matando, si a diario secuestran a nuestras niñas y adolescentes, si no tenemos garantía de nuestros derechos, si no tenemos oportunidades educativas y laborales dignas. ¿Cómo no ser intensa y reclamar lo que nos merecemos, por el simple hecho de estar vivas?

Con todas estas experiencias acumuladas en mi participación activa en las movilizaciones, acciones y performances feministas, abordé el proceso de investigación y creación de Proyecto DELTA.

#### **Capítulo 4. Proceso de investigación de *DELTA***

La germinación de un proyecto escénico empieza incluso antes de que se lleve a cabo el primer ensayo o reunión para investigar y crear, puesto que, para aterrizar las propuestas de un proyecto, es útil recopilar las preguntas, sensibilidades y memorias que pueden ser estímulos para el proceso creativo.

El 22 junio del 2017, se incendió el centro comercial Las Malvinas, en el que fallecieron Jovi Herrera Alania y Jorge Huamán Villalobos; de 21 y 19 años. La Organización Nacional de Mujeres Indígenas, Andinas y Amazónicas del Perú (2022) afirma que, este suceso fue “una expresion andalosa de la explotacion aboral y de un Estado que no garantiza sino vulnera los derechos de los trabajadores y las trabajadoras” (párr. 3). Tres días después de la noticia del fallecimiento de Jovi y Jorge, yo cumplí 19 años, la edad que tenía Jorge Huamán cuando falleció.

Como parte de la convivencia con Antonio, mi hermano, teníamos espacios para conversar sobre la realidad social peruana. A veces desde la tristeza y preocupación, otras desde el enojo y la indignación. Las noticias siempre fueron detonadores en nuestro mundo emocional, lo cual nos llevó a canalizar esta sensibilidad a través del arte. Es ahí donde encontramos no solo más herramientas para procesar las emociones, sino también una posibilidad para construir comunidad con quien compartir nuestras reflexiones sobre la realidad social.

Teníamos presente que con nuestra subjetividad no era suficiente; para procesar nuestro sentir necesitábamos entender las raíces que sostenían el sistema que nos rodeaba, ese sistema que violentaba a los jóvenes hasta llegar al punto de acabar con sus vidas. Empezamos a leer las noticias que narran la situación en la que fallecieron, los nombres de los dueños de la galería Nicolini y de quienes los encerraron. También, veíamos cómo los medios de comunicación señalaban la informalidad como causa principal de la

explotación laboral. Esto último debido a que se responsabilizaba a los comerciantes ambulantes por la demora del ingreso de los bomberos. Incluso, en el Centro de Lima hay camiones de la Municipalidad, en los cuales dice: “Evitemos que la tragedia vuelva a suceder... ¡No más informalidad!”. Pero ¿eran ellos los únicos responsables de la muerte de Jovi y Jorge? O bajo qué sistema estamos viviendo en el que se ha normalizado la explotación laboral de las personas más vulnerables. La ONAMIAP (2022) sostiene que:

El feroz capitalismo que vivimos en países como el nuestro naturaliza la absoluta desprotección de los derechos laborales, imponiendo jornadas laborales de 12 horas encerrados en contenedores con cadenas y candados acerados. Casi sin disponibilidad siquiera para ir al baño (párr. 6).

Desde el arte, se han propuesto diversos montajes que exponen al capitalismo como el responsable de las consecuencias atroces que ha habido, tanto en la vida de muchas personas como en la destrucción de nuestros recursos naturales. Por ejemplo, el Grupo Cultural Yuyachkani, estrena en el año 2017 la obra *Discurso de promoción*.

El resultado es una visión de país que pone en evidencia el largo listado de deudas que tienen pendiente la independencia y la libertad conseguidas en 1821. Yuyachkani hace de *Discurso de Promoción*, una propuesta política que mira el país desde su posición en el mundo, a partir de una convivencia efímera e intensa para reflexionar sobre la misma memoria compartida.

En el desarrollo de la obra, empieza a sonar una cumbia: aparecen 3 actores representando a los mineros bailando al ritmo de la canción; por otro lado, ingresa una mujer con el cuerpo desnudo dentro de una vitrina de vidrio, un grupo de mujeres cubren sus rostros con una manta grande empiezan a correr, una escolar sostiene un letrero que

dice “Se necesita se ñorita para Discobar - Mina La Rinconada” como referencia a los falsos anuncios de trabajo que se usan para captar a las víctimas de trata.

### Figura 11

*Montaje Discurso de Promoción del Grupo Cultural Yuyachkani*



*Nota.* Fotografía extraída de la página web del Grupo Cultural Yuyachkani.

Estas acciones físicas eran acompañadas de la proyección de imágenes de los centros de minería ilegal, los bares, los operativos de rescate a las víctimas de trata como también de los anuncios de trabajo. En unos minutos, Yuyachkani crea una atmósfera que te traslada a la selva y a estos espacios donde se ejerce la violencia a los cuerpos de niñas y adolescentes que son víctimas de la trata con fines de explotación sexual.

En el año 2018, Antonio y yo visitamos la exposición *Explotación Humana* gestada por las periodistas Cecilia Larrabure, María Luisa del Río y la Facultad de Derecho de la Universidad Pacífico en el Centro Cultural de la Universidad. Después de seis meses de investigación periodística, se realizó la muestra que incluía fotografías, videos, información histórica, jurídica como también la difusión de casos reales de personas víctimas de trata. Larrabure (2018) comparte que:

Por primera vez se visibiliza en el formato de una galería una realidad que durante siglos ha sido invisible para todos los peruanos... El tema de trata de personas abarca muchísimos aspectos, decidimos centrarnos en 2

aspectos que son dos de los más grandes y problemáticos en nuestro país:  
trata para explotación sexual y la trata para explotación laboral  
(Universidad del Pacífico, 2019, 0:04).

## Figura 12

*Exposición Explotación Humana*



*Nota.* Fotografía tomada en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico.

Durante el recorrido, había un mapa del Perú en el que se señalaban los departamentos donde había mayores índices de trata tal como se observa en la figura 13. Por otro lado, había una línea de tiempo sobre la explotación laboral en Perú y otra donde se visibiliza el aspecto jurídico de este delito desde el año 1823 hasta 2018. Además, había una pared que narraba la muerte de Jovi Herrera y Jorge Huamán. También, encontramos información sobre las investigaciones sobre la trata de personas en Madre de Dios, realizadas por la ONG Terre des Hommes Suisse Perú.

## Figura 13

Mapa con estadísticas sobre la trata de personas



Nota. Fotografía de exposición "Explotación humana" del Centro Cultural de la Universidad del Pacífico.

Posterior a la visita realizada a la muestra *Explotación Humana* empecé a indagar en los medios de comunicación impresos más leídos en Perú para conocer qué se difundía sobre la trata de personas. Estos son los siguientes: El Comercio, Perú21, Trome, Correo y La República. La mayoría de noticias estaban relacionadas a los rescates realizados por la Policía Nacional del Perú, las edades de las víctimas o las campañas realizadas por el Estado para combatir la trata de personas.

Márquez (2019) sostiene que este tipo de noticias:

Solo cubre tres de las seis preguntas básicas para cubrir un hecho noticioso: Qué, Cuándo y Dónde, menciona parcialmente el Quiénes y omite el Cómo y el Por qué. Este es el estilo de noticia que se encuentra en la sección policiales de los medios impresos (p. 75).

La manera en la que las noticias se difunden influye en la percepción y sensibilidad que tienen las personas sobre las problemáticas sociales. El portal Periodismo por la igualdad (2024) sostiene que "el enfoque de género en la cobertura de noticias sobre violencia machista es esencial para garantizar una información precisa, ética y sensible que contribuya a la concienciación, prevención y erradicación de esta

problemática” (párr. 1). Sobre las investigaciones, Salazar afirma que “además de requerir de enfoque de género, se necesita personas que investiguen a fondo para que no se queden en lo superficial y pongan foco en los actores y ángulos que nadie ve” (Comunicación personal, 2023). En ese sentido, el medio de comunicación digital Ojo Público responde en sus reportajes a las preguntas Cómo y Por qué. De la misma manera, las investigaciones hechas por Carmen Barrantes y la ONG Terre des Hommes Suisse Perú.

Barrantes afirma que, si un trabajo “trata un tema de derechos humanos y no lo aboradas desde la realidad, contribuyes a aumentar los prejuicios y mantenerlos” (Comunicación personal, 2023). El proceso de investigación de *DELTA* inició con la recopilación de las noticias, videos y reportajes. Buscamos centrarnos y seleccionar aquellas que sean cubiertas y difundidas con un enfoque de género. Para ello, seleccionamos la información que hable sobre las sobrevivientes de la trata y los agentes sociales involucrados en esta problemática. Estos eran: los tratantes, la policía, el sistema judicial, la empresa privada y el Estado. Junto a Antonio, decidimos seguir ese camino para la elaboración de la estructura de la obra, de esa manera buscábamos poner el foco de atención de los y las espectadoras no solo en las sobrevivientes y sus historias, sino también en la responsabilidad del sistema patriarcal, la impunidad y corrupción. Salazar considera que “una buena investigación remite a describir lo que ve del momento, sino que puede cuestionar qué pasa con la desigualdad, con la pobreza y cómo se desarrolla la sociedad” (Comunicación personal, 2023). De esa manera, se comprende el contexto previo de las mujeres, procurando emitir juicios sobre las razones por las que una niña y una adolescente, terminan siendo víctimas de las redes de trata.

Posterior a la recopilación de la información de carácter documental y testimonial dividimos la estructura de la obra en cuatro momentos buscando responder las siguientes preguntas:

**Tabla 1**

*Preguntas detonantes para la creación de la estructura*

Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	Cuarta parte
¿Cuál es el contexto social, económico y geográfico de la adolescente?	¿Dónde trabaja?	¿Cómo se lleva a cabo su rescate por parte de la policía y el Estado?	¿Cómo se desempeñó el trabajo de los agentes estatales, policiales y judiciales?
¿Cuántos años tiene?	¿Cuánto dinero ganan?	¿Todas son rescatadas?	¿Fue posible la reinserción social de la mujer rescatada?
¿Cómo se enteró de la oferta laboral?	¿De qué manera está involucrada la empresa privada en este intercambio económico?	¿A qué espacio las llevan?	
¿Por qué aceptó la oferta laboral?		¿Cómo es el trato que reciben en los Centros de Acogida?	

A partir de esta tabla, se desglosó la siguiente estructura:

**Tabla 2**

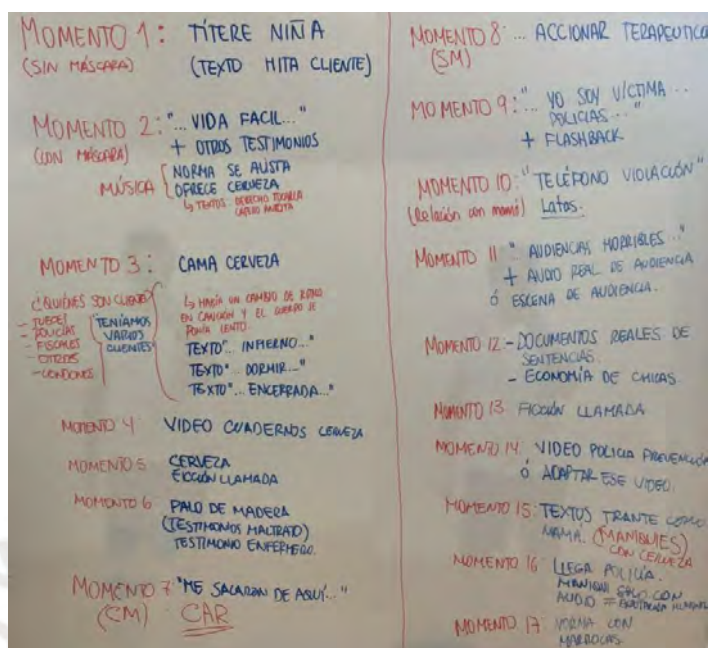
*Estructura de la obra DELTA*

Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	Cuarta parte
Origen de la niña/adolescente.	En el bar: contexto de explotación sexual y laboral.	Operativo de rescate por parte de la policía y el Estado.	De víctima a victimaria: retorno al bar.
Modalidad de captación.	Responsabilidad de la empresa privada Backus.	Centro de Acogida Residencial.	Encarcelamiento.
		Proceso judicial.	

Estas cuatro partes desglosadas en la tabla 2, se subdividieron en 17 momentos tal como se puede observar en la figura 14.

## Figura 14

Primera estructura de la obra DELTA



Nota. Fotografía tomada durante los ensayos de la obra DELTA.

Una vez fijada la propuesta de estructura, se dio inicio al proceso de ensayos para que la información recopilada fuera transformada en lenguaje escénico. Salazar afirma que “el periodismo no tiene que ser solo escrito o televisivo, cualquier plataforma es idónea para transmitir el mensaje y el teatro es una de esas grandes opciones que tenemos hoy. La alianza entre periodismo y teatro es muy enriquecedora” (Comunicación personal, 2023). Las características del teatro documental son el punto de partida para abordar la problemática. El proceso creativo de la obra fue dirigido por Antonio, en un intercambio de ideas y propuestas con la actriz-creadora para guiar los ensayos. Venegas sostiene que “el aporte de la actriz está en la construcción narrativa y el sentido que se le da a la estructura a partir de su mirada feminista” (Comunicación personal, 2023). La mirada del director y la acumulación sensible de la actriz se complementan para abordar desde el cuidado, la autocrítica y la reflexión para el proceso de creación del montaje.

## Capítulo 5. Proceso creativo de la actriz-creadora

### 5.1. Acumulación sensible

Para Ana Correa la acumulación es “donde el actor y la actriz a partir del tema definido, empieza a traer elementos, objetos, música, cantos, danzas, máscaras que llevan consigo una asociación sensible. Posterior a ello, llevas estos elementos y aprendizajes al entrenamiento” (Comunicación personal, 2019). Durante mi formación como actriz, pude leer acerca de la acumulación sensible gracias a los libros, artículos o entrevistas realizadas a Miguel Rubio, director de Yuyachkani, y a las actrices y actores integrantes del grupo. Es en mi experiencia en la creación colectiva *Visita Guiada*, dirigida por Ana Correa, donde puedo llevar la teoría a la práctica y profundizo en la acumulación sensible como punto de partida para la creación de proyectos escénicos.

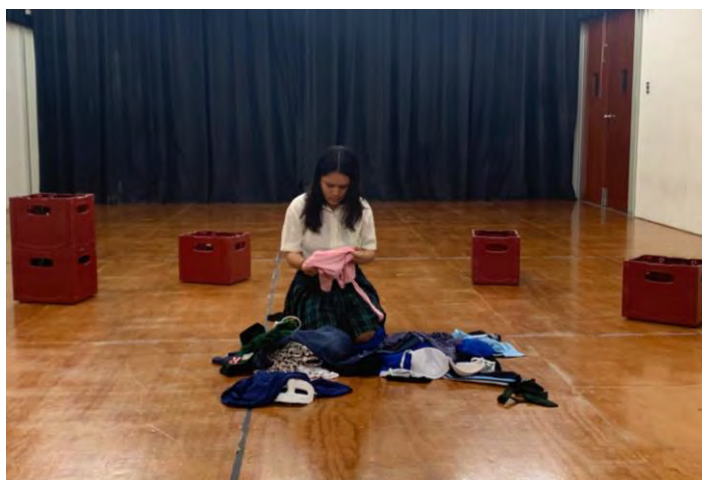
Para el proceso creativo de *DELTA* asumí el rol de actriz-creadora, no solo como intérprete de la obra, sino también como una artista responsable del proceso de investigación, creación y el discurso del montaje. Para ello, fue indispensable la acumulación sensible que me acompañaba desde mis primeros acercamientos al feminismo porque el feminismo me enseñó a cuidarme, a cuidar a la niña que fui y yo necesitaba devolver ese cuidado a través de esta obra.

Para el desarrollo de la tesis, recorro a los objetos que son utilizados en el montaje porque estos son el canal para las sensibilidades y memorias de las escenas.

El director Venegas comparte que en los primeros ensayos de exploración de movimiento y relación con los objetos “la actriz proponía material, el cual era registrado en video para luego observar juntas y definir cómo se iban a sumar cada una de estas exploraciones al montaje” (Comunicación personal, 2023), tal como se observa en la figura 15.

## Figura 15

*Ensayo de la obra DELTA*



*Nota.* Fotografía tomada durante los ensayos de la obra *DELTA*.

En este apartado compartiré cuáles son los elementos que son parte de la acumulación sensible, las memorias que los acompañan y los significados se tomaron al ponerlos en escena, conectándolos con mis aprendizajes y mi sensibilidad como artista feminista.

### **5.1.1. Prendas de mujeres**

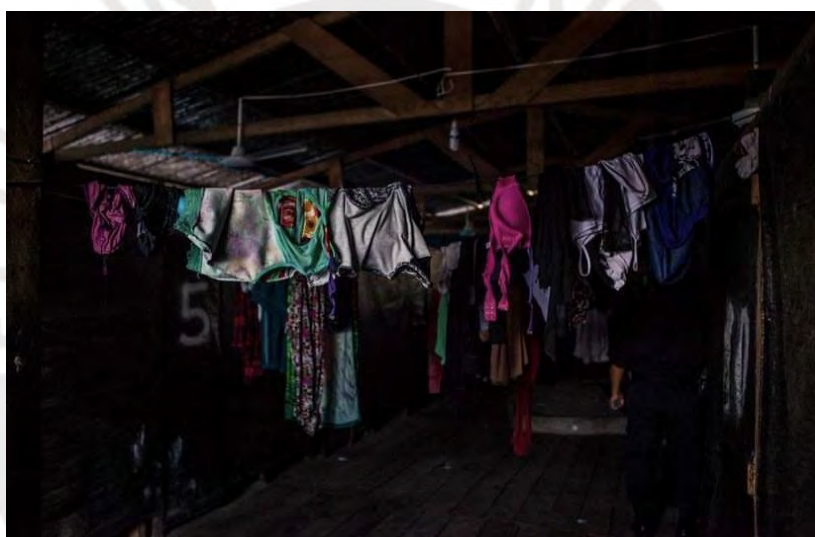
La ropa es un elemento simbólico en las performances feministas puesto que hace referencia al cuerpo, a la identidad y memorias de las mujeres. Tal como compartí en el subcapítulo “Ser y enunciarse feminista”, en la performance creada por Gabriela Gutierrez también son utilizadas las prendas como un objeto símbolo de los cuerpos de las mujeres desaparecidas.

No es casualidad que la ropa sea un objeto recurrente en las propuestas artísticas feministas. Las prendas son un símbolo en común porque representan las historias de violencia compartidas que tienen el mismo origen: el sistema patriarcal. Cuando una niña, adolescente o mujer desaparece, se suele recurrir a la descripción de las prendas que llevaba puesta la última vez que fue vista por sus familiares, amigas o vecinas. Según

CHS Alternativo (2023), en las desapariciones se pueden observar elementos comunes tales como “personas que desaparecieron al ir a una entrevista de trabajo o personas que desaparecieron al trasladarse a otra región para iniciar un trabajo” (párr. 3). La desaparición de las niñas y adolescentes suele estar vinculada a otros delitos como lo es la trata con fines de explotación sexual. La decisión de colocar las prendas en el escenario, surge de la observación de las fotos que fueron tomadas en los bares de Madre de Dios de los que fueron rescatadas las sobrevivientes, tal como se observa en la figura 16.

### **Figura 16**

*Ropa colgada en un bar ubicado en Madre de Dios*



*Nota.* Fotografía extraída del archivo del medio digital Ojo Público.

¿Cómo traer a escena la memoria de los cuerpos vulnerados por la trata? Tal como se observa en la figura 17 en el escenario hay prendas como pantalones, polos, vestidos, shorts, chullos, ropa interior. Estos son los primeros objetos en ser observados cuando los espectadores ingresan a la sala. Es a través de la ropa que colocamos dispersa por todo el escenario que buscamos traer la presencia del cuerpo ausente de las niñas y adolescentes que han sido asesinadas por los crímenes corporativos de la trata.

## Figura 17

*Ropa sobre el escenario en DELTA*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

Sobre el cúmulo de prendas dispersas sobre el escenario, decidí colocar en el centro cuatro prendas seleccionadas previamente: un short, un vestido, un polo y un chullo. Al iniciar la obra, observo estas prendas y voy levantándolas una por una. Esta es una manera de conectar con las memorias de las niñas y adolescentes cuyas historias se compartirán después. Además, es el momento en el que pienso en las siguientes preguntas: ¿Cuántos años tiene? ¿Cuándo usó este polo? ¿Fue acosada, siendo una niña, cuando usó este short? ¿Quién le regaló este vestido? ¿Qué ropa tenía cuando salió de casa?

## Figura 18

*Actriz accionando con las prendas de ropa*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

La elección de incorporar la ropa como elemento en la obra también invita al espectador a reflexionar sobre la violencia de género arraigada en nuestra sociedad. A través de las prendas dispersas en el escenario y las cuatro prendas centrales, se busca generar una conexión emocional y empática con las historias individuales de las víctimas. De esta manera, para promover la sensibilización sobre la trata de niñas y adolescentes, la ropa se convierte en un símbolo que nos recuerda que cada prenda tiene una historia que contar, una historia que merece ser atendida.

### **5.1.2. Uniforme escolar**

El segundo elemento que es parte de la acumulación sensible es el uniforme escolar que se puede observar en la figura 19. Barrantes (2016) afirma que “las adolescentes entre 13 a 17 años, quienes son afectadas por la trata, aspiran a una realidad distinta a la ofrecida por sus familias. La situación de abandono, aislamiento o privaciones cotidianas las expone a vulnerabilidades, y ante la perspectiva de mejorar su calidad de vida o proseguir con su educación mediante una oportunidad laboral, muchas acceden con esperanzas, sin percatarse de que están siendo objeto de engaño” (p. 23). El Perú es un territorio desigual en condiciones para sus habitantes. El derecho a la educación no está garantizado para muchas niñas y adolescentes, por lo que algunas no acceden a una formación escolar y otras se ven forzadas a abandonar la escuela para empezar a trabajar.

En algunos casos, como lo fue el mío, el colegio no siempre representa un lugar seguro de transitar debido a las ideas patriarcales arraigadas en los profesores o autoridades del sistema educativo. El uso del uniforme trae consigo las memorias individuales y colectivas de lo que representa ser una mujer escolar en el Perú.

## Figura 19

*Actriz con vestuario de uniforme*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

Además, este recurso también ha estado presente en las protestas en el marco del 28 de septiembre, en el que grupos de feministas utilizan el uniforme escolar para exigir la despenalización y legalización del aborto. Esto hace énfasis en los casos de las niñas y adolescentes que están embarazadas producto de la violencia sexual.

## Figura 20

*Performance por la Despenalización y Legalización del Aborto*



*Nota.* Fotografía realizada frente al Congreso de la República. Lima, Perú.

Las prendas de mujeres y el uniforme escolar no son llevados de manera gratuita a escena, estos son símbolos presentes en las intervenciones realizadas por activistas feministas. Considero que abordar el proceso de creación de una obra como *DELTA* desde una acumulación sensible que se generó en la participación activa de las marchas, permite que en escena estén presentes las demandas de la agenda feminista.

Durante la obra, se reproducen los audios de las sobrevivientes menores de edad en los que comparten los motivos por los que aceptaron la oferta laboral, qué información les dieron sobre el trabajo y qué se le ofrecían a parte del pago por el trabajo. En uno de los audios, la mujer comparte que le dijeron que para el trabajo “debía vestir ropa provocativa”. En ese momento, como se observa en la figura 21, me quito el uniforme escolar para revelar la ropa que tengo debajo: una falda guinda y un polo de tiras color gris. Esta acción, además de simbolizar el traslado del lugar de origen de la adolescente hacia Madre de Dios, representa el trabajo forzado que deben realizar, dejando atrás su infancia, su familia y sus sueños.

### **Figura 21**

*Cambio de vestuario en DELTA*



*Nota.* Fotografía realizada por Gierina Córdova en Teatro Umbral en Arequipa.

### 5.1.3. Máscara parlante

La máscara parlante es el elemento que permite diferenciar los dos roles que cumpla en la obra: presencia y personaje. La presencia es la identidad de la propia actriz, quien rompe la cuarta pared para compartir con el público información de carácter documental. Por otro lado, el personaje interpreta monólogos que fueron estructurados a partir de testimonios reales de mujeres víctimas de explotación sexual.

#### Figura 22

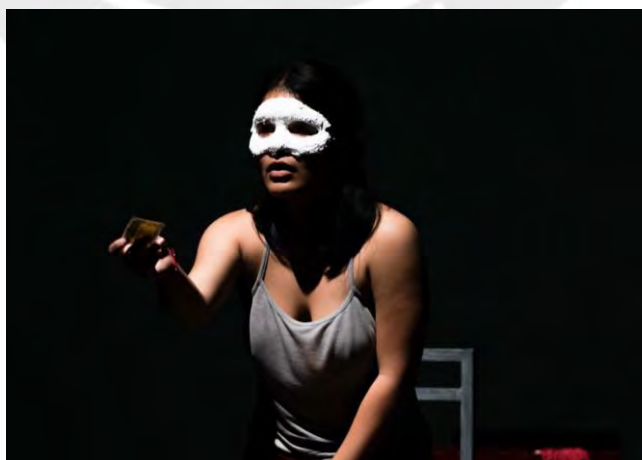
*Presencia en DELTA*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

#### Figura 23

*Personaje en DELTA*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

Como se observa en las figuras 22 y 23, los roles eran diferenciados por el uso de la máscara, la cadencia de la voz, la expresión del cuerpo y la mirada. La presencia tiene movimientos directos y fuertes, los textos son dichos de manera clara y precisa. Por otro lado, el personaje tiene movimientos indirectos y suaves, los testimonios son dichos en un ritmo pausado, pero este iría transformándose según el desarrollo de la obra y los momentos que transita el personaje a lo largo de las cuatro etapas en la que fue dividida la estructura.

El proceso de creación del cuerpo y la voz de estos dos roles fue determinado por dos acciones: escucha y observación. Para la presencia fue necesario aterrizar la fortaleza y valentía con la que diría la información de carácter documental, puesto que señalaba la impunidad, corrupción e indiferencia del sistema policial, estatal y judicial. Las experiencias previas que tuve en marchas o intervenciones en el espacio público fueron de gran utilidad para poder definir la calidad vocal y corporal de la presencia. Sobre esto último, fue importante no solo recordar mi experiencia arengando o accionando en las protestas, sino también la energía de mis amigas, compañeras y colegas en el espacio público.

Por otro lado, para el personaje escuché los testimonios recopilados para poder asimilar los ritmos de su voz. Así fui notando las constantes pausas que había entre una frase y otra, las muletillas, los silencios que había en el ejercicio de recordar lo sucedido. Y me recordé, recordé a mis amigas, a mis compañeras o colegas cuando compartían sus experiencias de abuso vividas, ya sea físico, psicológico o sexual. Compartir las memorias sobre un hecho traumático es una acción compleja, puesto que nos lleva en cuerpo y mente a revisitar ese recuerdo. Como parte de la observación, me centré en la mirada, las manos y los pies. La mirada solía dirigirse hacia el piso o de manera indirecta,

observando distintos puntos en corto tiempo y las manos o los pies estaban en constante movimiento denotando así incomodidad o temor mientras se comparte el testimonio.

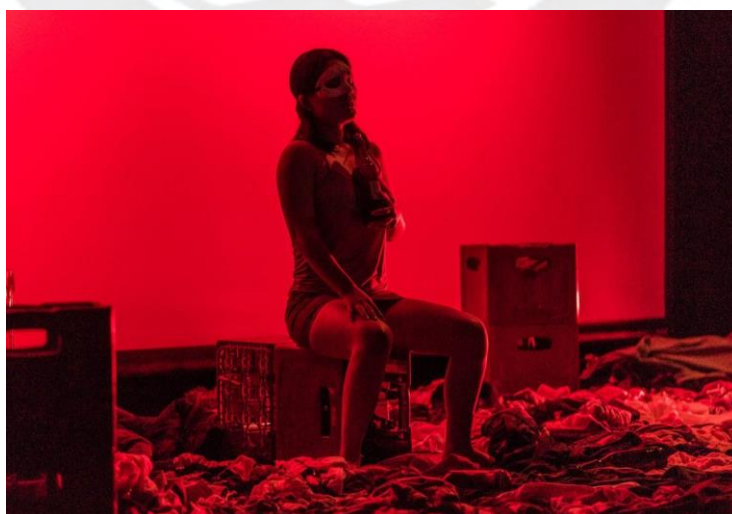
Para Barrantes fue la primera vez que asistía a una obra de teatro documental y considera que “cada recurso cumplía su función para conectar emociones, crear un ambiente. El vestuario y la actuación del personaje permitieron representar a todas las víctimas sin distracción y con honestidad” (Comunicación Social, 2023).

#### **5.1.4. Botellas de cerveza**

Las niñas y adolescentes que son trasladadas a los bares ubicados en zonas como Delta, son forzadas a consumir gran cantidad de botellas de cerveza junto a los clientes. En la obra, las botellas de cerveza son utilizadas para representar a los clientes y el intercambio económico que se genera, puesto que el negocio no solo está en el trabajo sexual; el principal negocio es la venta de cervezas. Barrantes (2023) afirma que “la trata con fines de explotación sexual no sólo es en la que se producen relaciones sexuales con penetración, también es en la que se produce el uso del cuerpo de la mujer para la venta de cerveza”.

#### **Figura 24**

*Actriz accionando con la botella de cerveza en DELTA*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

En el desarrollo de una escena, se comparte el testimonio de una mujer en el que relata cómo se generan las dinámicas con los clientes. En este momento, la botella de cerveza se usa para recorrer el cuerpo del personaje, empezando por el rostro, el pecho, el abdomen, las piernas hasta finalmente llegar a las partes íntimas como se observa en la figura 24.

#### **5.1.5. Tela roja**

El quinto elemento es una tela roja que fue utilizada para compartir la historia del aborto de una adolescente que fue rescatada de la red de trata para posteriormente ser acogida en un régimen cerrado supervisado por el Estado peruano. La propuesta inicial por parte de la dirección fue recrear este momento con un objeto que salga del medio de mis piernas. Como se observa en la figura 25, las exploraciones de la creación de esta escena empezaron con una soga: objeto rígido, áspero y de color crema.

#### **Figura 25**

*Actriz en el proceso de exploración con la soga*



*Nota.* Fotografía realizada durante los ensayos de la obra DELTA.

Sin embargo, no estábamos seguros de que sea este el camino a seguir para crear la atmósfera de la escena. Por eso decidimos probar con un elemento que tenga una textura diferente, mayor extensión, otro peso y color: una tela roja de 6 metros. Esta tela

fue colocada dentro de una caja de cerveza y luego, sería extraída por uno de los agujeros que tiene la caja. Al inicio, la tela conservó su textura lisa para posteriormente ser cortada en retazos, dándole así una textura que se asemeje a la pérdida de sangre.

### **Figura 26**

*Actriz en el proceso de exploración con la tela*



*Nota.* Fotografía realizada durante los ensayos de la obra *DELTA*.

Recuerdo que durante el proceso de creación de esta escena tuvimos que detener un ensayo, puesto que crear en torno al aborto, es también hablar sobre las situaciones de riesgo a la que son expuestos los cuerpos y su vulnerabilidad. Junto a Antonio y el equipo de producción, generamos un espacio para pensar en las niñas obligadas a ser madres, niñas a las que se les niega el acceso al aborto terapéutico. Recordaba a mis amigas que interrumpieron sus embarazos, a veces acompañadas, otras veces solas. Pensaba en que somos tantas las que tenemos muchísimo miedo y poco acceso a la información.

En la obra se habla sobre el caso individual de una adolescente, pero posibilita el diálogo y la sensibilización sobre los numerosos casos de niñas, adolescentes y mujeres que no pueden decidir con dignidad, integridad y libertad sobre sus cuerpos.

### **5.1.6. Cajas de cerveza**

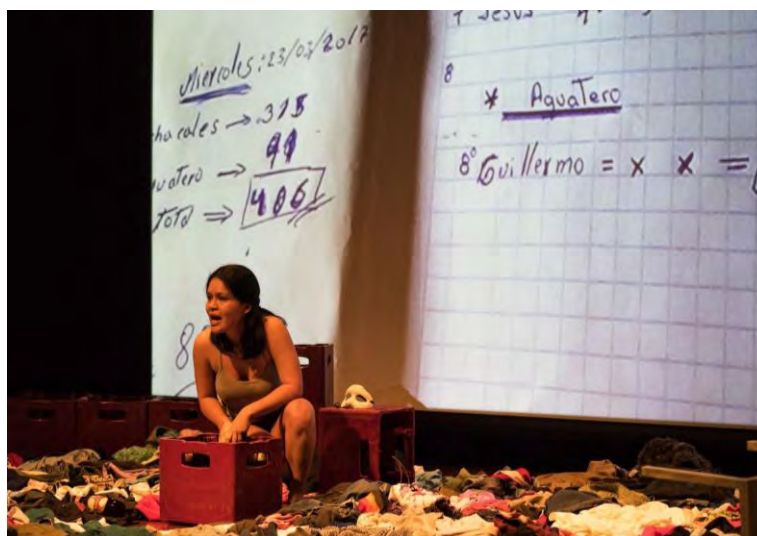
Durante el proceso de investigación, encontramos artículos publicados por Peña (2018) en *Frontera Pirata*, donde se compartían sus hallazgos sobre la relación entre la empresa cervecera Backus y la trata de niñas y adolescentes con fines de explotación sexual en los bares ubicados en Madre de Dios.

La corporación Backus y Johnston había asignado el territorio correspondiente a La Pampa a uno de sus distribuidores, asentado sobre los mismos derechos de vía de la Interoceánica: C&C Distribuciones Candia, representada por Fidel Cavides que, este mismo año, confesó vender entre 1 y 1.26 millones de soles mensuales en cerveza al conglomerado de prostíbulos ilegales que se asienta a pocos metros de su almacén, donde cientos de víctimas de trata de personas han sido rescatadas por la Policía durante los últimos años (párr. 4).

Resultó urgente incluir esta información dentro la construcción de la narrativa de la obra para denunciar cómo la empresa privada era un agente involucrado y responsable, y que a pesar de haberse pronunciado en contra y afirmando que ya dejaron de vender cerveza en el distribuidor ubicado en La Pampa, informantes de la zona sostienen que el almacén continúa abierto y sigue vendiendo cerveza. La información recopilada de esta investigación es enunciada por la presencia y en la parte posterior del escenario, tal como se observa en la figura 27, se proyectan imágenes del cuaderno de cuentas que fueron recuperados de un operativo realizado en uno de los bares, en donde están registradas la cantidad de cervezas que se venden.

## Figura 27

*Proyección de cuadernos de cervezas*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

El uso de las cajas de cerveza dentro del montaje es para hacer referencia al consumo forzado de cerveza a las menores de edad. Estas cajas, permitirían también transformar el espacio a medida que se va desarrollando la obra de teatro, convirtiéndose en una cama, una silla o una cruz, como se observa en la figura 28.

## Figura 28

*Cruz realizada con cajas de cervezas*



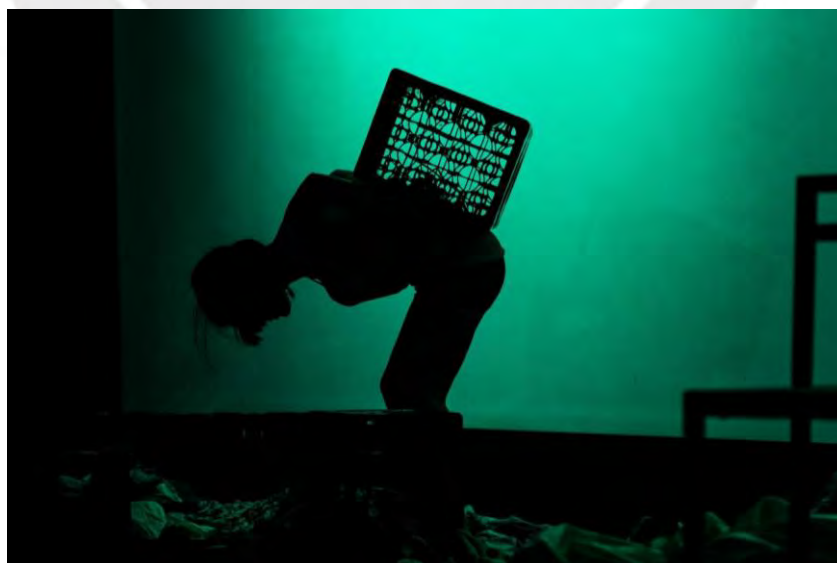
*Nota.* Fotografía realizada por Gierina Córdova en el Teatro Virgilio Rodríguez Nache en Trujillo, Perú.

Salazar afirma que “la alegoría con las cajas de cerveza que se hizo en la obra fue importante e impactante” (Comunicación personal, 2023). Durante el armado de la cruz, las cajas ya no simbolizan solo la empresa privada, ahora son utilizadas para simbolizar la presencia de la iglesia católica en esta problemática. Según Barrantes (2016) las tutoras del Centro de Acogida Residencial “responderían a que ven como pecado la prostitución, trasladándole a la víctima la responsabilidad de su explotación” (p. 23). Es decir que, en lugar de protegerlas desde una perspectiva de género, en el Centro de Acogida Residencial se basan en el modelo de la iglesia católica, en el cual las personas se libran del pecado con disciplina y esfuerzo. Rigiéndose bajo las ideas católicas es que les imponen castigos a las sobrevivientes, las revictimizan e imposibilitan su futura reinsertión a la sociedad.

Para armar la cruz, el personaje realiza una secuencia de movimientos en el que carga las cajas de cerveza sobre los hombros y la espalda baja mientras se traslada por el espacio hasta armar la cruz en el centro del escenario.

### **Figura 29**

*Actriz accionando con una caja de cerveza*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

Luego sostiene un látigo, se coloca de rodillas delante de la cruz y empieza a flagelarse la espalda como se observa en la figura 30. A través de la performance, se hace un paralelo con la violencia resultado de las ideas católicas impuestas sobre la vida y los cuerpos de las mujeres.

### **Figura 30**

*Actriz accionando con el látigo*



*Nota.* Fotografía realizada por Gierina Cordova en el Centro Cultural de España.

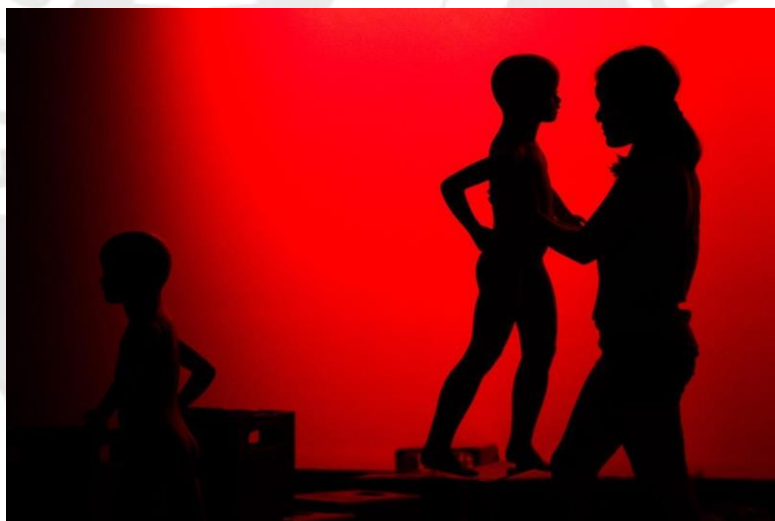
#### **5.1.7. Maniqués**

Para finalizar el detalle sobre los objetos que son parte de la acumulación sensible, compartiré la presencia y el uso de dos maniqués en la obra. Según la Asociación de la Psicología Americana (2007), existe sexualización cuando “una persona es convertida en cosa para el uso sexual de otros y cuando la sexualidad es inapropiadamente impuesta a una persona” (p. 1). Los cuerpos de las mujeres, incluidas niñas y adolescentes, son sexualizados y cosificados para beneficio del sistema capitalista y patriarcal. En uno de los testimonios recogidos por Carmen Barrantes, una sobreviviente de la trata comparte que una vez que salió del Centro de Acogida Residencial, no pudo conseguir trabajo debido a que no recibió las herramientas necesarias para su reinserción laboral. Ese

factor, sumado al abandono familiar y la precariedad en la que vivía, tuvo que regresar a Delta. Ahí, los dueños del bar le ofrecían trabajo, pero ahora como reclutadora de menores de edad para que trabajen en el bar, pasando de ser víctima a victimaria. Este testimonio es compartido mediante la proyección en escena. Posteriormente, el personaje ingresa al escenario sosteniendo dos maniqués pequeños, con los cuales se busca hacer referencia a la presencia de las menores de edad en los bares. Estos maniqués no tienen ropa puesta, la intención del maniqué desnudo es evidenciar la sexualización y cosificación de las niñas y adolescentes víctimas de la trata con fines de explotación sexual.

### **Figura 31**

*Actriz accionando con un maniquí*



*Nota.* Fotografía realizada por Adrián Alcocer en el Lugar de la memoria, tolerancia e inclusión social.

Además de los elementos que son parte de la acumulación sensible, durante el montaje se utilizan audios, videos y fotografías que fueron proporcionados por Ojo Público, el Colectivo Nawanchis y la ONG Terre des Hommes Suisse Perú. Barrantes sostiene que “en la obra hay una combinación entre lo visual y lo documental que no es libre pensamiento, sino cómo lo documental adquiere una forma artística. Lograron motivar que nuestro trabajo tenga múltiples usos para otras creaciones colectivas o

individuales” (Comunicación personal, 2023). Los elementos que son parte de la acumulación sensible utilizados en Proyecto *DELTA* incluyen objetos que previamente existían en el inventario de objetos utilizados por las artistas feministas en sus propuestas escénicas e intervenciones en el espacio público, tales como las prendas de mujeres y el uniforme escolar. Estos objetos en escena permiten una conexión emocional con las espectadoras que también son cercanas al feminismo. Por otro lado, están quienes no tienen un vínculo con la lucha feminista y que, a partir de la obra, conocen los objetos que son vinculados al movimiento feminista y el trasfondo político y social que llevan consigo. Barrantes sostiene que “cuando vio la escenografía sintió que sus fotos habían captado, reproduciendo la iluminación de los espacios que ella conoció. La obra representa muy bien tanto la investigación social como la investigación visual” (Comunicación personal, 2023). En la obra también se utilizan objetos como las botellas y cajas de cerveza, que introducen una problemática que merece ser incluida en las demandas de la agenda feminista para confrontar el sistema capitalista y patriarcal. El conjunto de objetos carga memorias, sensibilidades y reflexiones en torno a la situación económica, social y política de las niñas, mujeres y adolescentes en el Perú.

## **5.2. Decisiones éticas y artísticas**

En este subcapítulo realizaré un análisis detallado del posicionamiento que guiaron las decisiones éticas y artísticas en la creación de *DELTA*, partiendo de mi posicionamiento como mujer, artista y feminista. Desde esta perspectiva, durante el proceso de investigación y creación he desarrollado un enfoque crítico con el objetivo de alejarme del discurso convencional sobre la trata de niñas y adolescentes con fines de explotación sexual en Perú.

En el 2018, con el objetivo de visibilizar la problemática, el Comité Regional de Seguridad Ciudadana de Lima propuso la campaña “Sin cliente no hay trata”. Según

Vargas (2021), la campaña buscaba “sensibilizar y disuadir al usuario cliente de mantener el contacto sexual” (p. 151). Sin embargo, es importante problematizar la afirmación “sin cliente no hay trata”, la cual tiende a reducir el delito de la explotación sexual a una interacción entre víctima y cliente. Desde el feminismo, se reconoce la necesidad de revelar las complejas estructuras de poder que perpetúan esta forma de violencia.

Venegas sostiene que para él ha sido fundamental entender el proceso “como un espacio compartido en el que tu mirada como artista feminista ha sido crucial para definir esos lineamientos y determinar qué información era necesaria para el proceso de investigación y creación” (Comunicación personal, 2023). En ese sentido, cuidar las narrativas en *DELTA* desde una perspectiva feminista también implicó desafiar el discurso patriarcal que a menudo culpa a las víctimas, muestra a los policías como salvadores de la historia y encubre a otros grupos de poder. Desde esas premisas, *DELTA* se propone mostrar que el sistema de explotación va más allá de la figura del cliente, denunciando la responsabilidad de la empresa privada, agentes policiales, judiciales y otros organismos del Estado.

Para definir este posicionamiento, fue fundamental establecer colaboraciones con otras mujeres comprometidas con la problemática abordada en la obra. Los enfoques de Elizabeth Salazar del medio digital Ojo Público y Carmen Barrantes de la ONG Terre des Hommes Suisse, ampliaron mi comprensión sobre la trata de personas con fines de explotación sexual en Perú.

Por otro lado, compartir el proceso de investigación y creación con Antonio Venegas, mi hermano y director, nos permitió construir un espacio seguro, crítico y sensible para el proyecto. Venegas (2023) afirma que:

Un parámetro que ha estado presente durante toda la creación ha sido nuestro posicionamiento frente a esta problemática. Tú (Norma) como

mujer feminista has marcado una línea muy clara no sólo en qué contamos, sino cómo lo contamos. Un ejemplo de ello es que, si nuestro posicionamiento no hubiera sido el de una mujer feminista y una persona *queer*, tal vez no hubiera surgido preguntarnos sobre la presencia de la comunidad LGBTIQ, que también se encuentran en contextos de prostitución forzada. Nuestro posicionamiento ha marcado esa metodología de trabajo que hemos implementado en el proyecto.

El posicionamiento que guio las decisiones éticas y artísticas no solo se fundamentan en reflexiones personales, sino también en entrevistas realizadas a Elizabeth y Carmen, así como en acciones feministas llevadas a cabo por otras artistas. Estos testimonios y experiencias colectivas fueron fundamentales para consolidar mis decisiones artísticas.

Partiendo de lo desarrollado en el capítulo anterior sobre la acumulación sensible, procederé a contextualizar la perspectiva feminista propuesta en la obra. Para el desarrollo de este apartado he desagregado los siguientes puntos:

### **5.2.1. Las niñas y las adolescentes no se tocan, no se violan, no se matan**

El primer texto que se enuncia en la obra *DELTA* es “Wendy de 15 a eny de 14, Nancy de 13 y Nicole de 11 años. Esta noche nos acompañan las historias de todas ellas”. Esta decisión en el texto y dramaturgia de la obra evidencia que desde este primer momento y a lo largo de la narrativa, la intención es posicionar como prioridad la historia de las niñas y adolescentes, evidenciar las carencias, el abandono y las violencias que atraviesan. Esto busca demostrar que la trata de personas con fines de explotación sexual, como otras manifestaciones de violencia de género: tiene rostro de niña, rostro de adolescente.

A pesar de las numerosas evidencias e investigaciones que se han realizado en torno a la violencia de género, las autoridades estatales, policiales, judiciales y religiosas, incluidos los medios de comunicación y la sociedad, minimizan la gravedad de esta problemática. Esto se ve reflejado en el trabajo de prevención, sensibilización y erradicación de la trata de niñas y adolescentes. Por ejemplo, la atención a las denuncias por desapariciones es mínima y ante ello, es necesario proponer y cumplir con políticas creadas con perspectiva de género. Las primeras horas de desaparición son claves para evitar que una niña, adolescente o mujer sea víctima de feminicidio, violencia sexual o como lo aborda la obra *DELTA*, redes de trata.

Tal como desarrollé en el apartado de la acumulación sensible sobre las prendas de mujeres colocadas en el escenario, esta decisión busca simbolizar todos los cuerpos ausentes vulnerados por la trata. Son tantas las niñas, son tantos los cuerpos que el escenario, no es suficiente.

### **5.2.2. Sobre la responsabilidad de los clientes**

Problematizar la afirmación “sin clientes no hay trata” no significa minimizar la responsabilidad que tienen los clientes dentro del sistema de explotación sexual y en el desarrollo de la obra se comparten testimonios de las víctimas que evidencian su accionar. Según Barrantes (2015), “el mercado se refuerza a partir de un imaginario machista que sostiene creencias vinculadas a la sexualidad” (p. 64). En una escena se muestra, a través de la dinámica con el cliente, el reflejo de una sociedad que normaliza la presencia de las menores de edad en contextos de prostitución forzada.

Los mineros tienen la creencia que mientras más joven sea la mujer con quienes ellos tienen relaciones sexuales, más oro encuentran en las minas. Como resultado de esta creencia, muchas niñas y adolescentes han tenido relaciones sexuales con los mineros que trabajan alrededor de los bares. “Ellas aman su trabajo, aman tener sexo a cambio de

dinero”, “le gusta la vida fácil”, “ellas la pasan bárbaro” son expresiones manifestadas por los clientes que demuestran los mitos culturales que se han creado en torno a las mujeres en contexto de prostitución forzada.

La responsabilidad de los clientes es una de las capas de complejidad que se revelan en la obra.

### **5.2.3. *¡No es no!***

Las niñas y adolescentes que se encuentran en contexto de prostitución forzada, además de la explotación laboral y sexual, sufren violencia física. Según Barrantes (2015), la violencia física es “otro de los recursos de intimidación usados para someter a la víctima y que no se resista de manera alguna al régimen de explotación” (p. 46). En la obra, se comparten dos testimonios que denuncian la violencia física. Uno de ellos relata cómo fue agredida por la dueña del bar después de negarse a atender a un cliente. El segundo narra que, a una de sus amigas, que también se negó, la asesinaron a machetazos y afirma que no es la única que ha muerto. “No es no” es una consigna propuesta por las feministas para hacer énfasis en el consentimiento y el respeto por el “no” de las mujeres. Según Saravia (2023), el consentimiento consiste en “el poder de las personas a decidir, de manera informada y libre, sobre sus cuerpos y vida sexual” (párr. 7). Sin embargo, como resultado de la cosificación y sexualización de las mujeres, estas son vistas como objetos sin agencia y poder de decisión.

### **5.2.4. *Capital - Vida***

Al tratarse de una problemática que vulnera a las mujeres, se podría pensar que la denuncia es solo al sistema patriarcal. Sin embargo, la obra enfatiza la denuncia al sistema capitalista. La economista feminista Amaia Pérez Orozco (2021) sostiene que en el capitalismo “el negocio hace explotando los trabajos invisibilizados, en manos de las mujeres. Lo que se explota es el tiempo, las energías, las emociones, los cuerpos y la vida

misma” (p. 56). Es a través de la denuncia a la empresa cervecera Backus que la obra sirve para visibilizar y difundir esta información que, a pesar de encontrarse en internet o haber sido transmitida en televisión nacional, muchas personas aún desconocen de la relación entre la principal corporación cervecera del Perú y el sistema de explotación sexual de niñas y adolescentes.

A esta denuncia, se le suma la impunidad por parte del sistema judicial. En el año 2016 se emitió un fallo por los jueces Javier Villa Stein y Duberlí Rodríguez en el que descartaron que exista trata y explotación laboral en el caso de una menor de 14 años que bebía cervezas en un bar de Madre de Dios.<sup>3</sup> Ellos afirmaban que esta actividad era parte de su rol de “dama de compañía” y que no “agotaba sus fuerzas”. Según la periodista Salazar (2017), este fallo “debió ser un precedente para liberar a tratantes de personas y explotadores sexuales” (párr. 1). Por otro lado, Romero (2017) afirma que algunos jueces consideran que “una persona que no fue privada de su libertad o accede a sus propios medios al lugar de explotación, no hay trata. Esto es mentira, sobre todo en los casos de menores en donde no se requiere probar el engaño” (párr. 20). Siguiendo esa línea, Barrantes (2017) afirma que en la trata con fines de explotación sexual “no se perciben magistrados corruptos, sino jueces cargados de estereotipos que piensan que la prostitución es un camino para la mujer” (párr. 27). Ante esta problemática, propone que hay que cambiar la idiosincrasia de los magistrados para que protejan el bien jurídico de la dignidad.

### ***5.2.5. La trata y la explotación sexual no son delitos heterocéntricos***

El feminismo como movimiento social tiene distintas variantes tales como el feminismo comunitario, los feminismos afrodescendientes, feminismo cultural, ecofeminismos, etc. Cada variante nace de orígenes diversos y se enfoca en atender las

---

<sup>3</sup> Recuperado de <https://ojo-publico.com/489/sobrevivientes-sin-justicia>

necesidades y demandas de poblaciones específicas, y como en muchos movimientos sociales, también surgen posturas y opiniones con las que discrepo.

El término TERF es el acrónimo para Trans-Exclusionary Radical Feminist que en español significa Feminista Radical Trans-Excluyente. Según Vega (2022), las TERFs defienden que “las únicas mujeres son las que nacen con vagina y que la experiencia de discriminación de las mujeres cisgénero no es comparable con la vivencia de personas cuya infancia transcurrió como hombres” (párr. 4). Esta postura, sumado a otros estereotipos y prejuicios machistas minimizan la violencia y discriminación que atraviesan las mujeres trans. Alza (2016) afirma que “los Estados no solo desprotegen sino inclusive afectan derechos y libertades de la población LGBT, negándoles protección, garantía de la vigencia de sus derechos, o respeto o promoción de los mismos” (párr. 15).

La desprotección a la comunidad LGBTIQ se refleja en la falta de atención y rescate a las mujeres trans en contexto de prostitución. Según Salazar (2019) “se desconoce cuántas víctimas de trata pertenecen a la población LGBTIQ porque el sistema de registro estatal es binario y obliga a encasillar a las víctimas en masculino y femenino” (párr. 8). Ante la discriminación estatal, en la obra incluimos la memoria de las mujeres trans proyectando sus fotos. “En el rescate, hay víctimas invisibilizadas. A las mujeres trans, el Estado peruano no las busca ni las rescata” es el texto que se proyecta es una denuncia a la desprotección de las mujeres trans.

## Figura 32

*Fotografía de Sharon*



*Nota.* Sharon es una de las seis mujeres trans que aparecen en el montaje. Fotografía extraída del archivo del medio digital Ojo Público.

Las historias de las mujeres trans, en contexto de prostitución forzada, no aparecen en los relatos de los medios de comunicación con mayor alcance en Perú. Es por eso que DELTA es una obra que construye una narrativa feminista trans incluyente.

### ***5.2.6. Sobre la ideología de la iglesia católica***

Durante mi crecimiento en Chimbote fui criada por padres católicos y formada en un colegio católico, lo cual me hizo aprender ideas y posturas religiosas sobre lo que es ser mujer y las expectativas que se tienen sobre nosotras. Sin embargo, el feminismo me permitió desaprender las ideas que la religión me dio, para reconocer cómo la iglesia ha tenido un gran impacto en temas políticos y cómo su agencia en esta área ha significado el retroceso y el impedimento en proyectos como la inclusión de la Educación Sexual Integral o la despenalización del aborto.

Tal como compartí en el apartado de la acumulación sensible sobre el trabajo con las cajas de cerveza, en los Centros de Acogida Residencial donde son llevadas las menores de edad rescatadas de la trata, se basan en el modelo de la iglesia católica, en el cual las personas se libran del pecado con disciplina y esfuerzo. Según

Alza (2016) “la ausencia de un Estado Laico implica que se use a la religión como argumento frente a los reclamos de los grupos minoritarios y que forme parte de un enfoque transversal que acompaña las posturas y decisiones políticas” (párr. 17). Esto se refleja en los daños físicos y psicológicos que reciben las sobrevivientes en los Centros de Acogida, en el espacio que se supone debería garantizarles seguridad y ofrecerles la posibilidad de reinserirse a la sociedad.

### ***5.2.7. ¡Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir!***

El 14 de marzo del 2024, el pleno del Congreso del Perú aprobó la ley N° 1520 que propone garantizar la protección del embarazo, de la madre gestante, del niño por nacer y de su entorno familiar. Por otro lado, este mismo año se propuso la ley N° 6588 que busca cambiar el nombre del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables por “Ministerio de la Familia y Poblaciones Vulnerables”. Estas leyes responden a una agenda patriarcal que busca invisibilizar a las mujeres y que no las reconoce como sujetas de derechos.

Ante contextos preocupantes como estos, el arte es el espacio para proponer diálogos para reflexionar y sensibilizarse frente a la condición de las niñas y las adolescentes atravesando el aborto en condiciones inseguras e insalubres, así como sucedió con la adolescente que estaba en los Centros de Acogida Residencial. No existía dinero en la caja chica, lo cual impidió que el aborto de la adolescente fuera atendido a tiempo por un centro de salud.

Durante el desarrollo escena del aborto de esta adolescente, estoy sentada sobre dos cajas de cerveza delante de la cruz que se ha formado con las cajas de cerveza. Empiezo a sacar la tela roja de un agujero de la caja, como si ésta saliera del medio de mis piernas. A medida que va saliendo la tela, lloro, grito. La decisión de incluir este

momento desgarrador en la obra surge por la necesidad de apelar a las emociones de los y las espectadoras. La feminista comunitaria Lolita Chávez (2020) sostiene que:

Hay cuestiones de desequilibrio colectivo y es muy importante el acuerparnos: en el sentido que no se pasen duelos solos y solas. Nosotras vivimos el acuerpamiento entre sanadoras en una relación amorosa de vida que va vinculada a que tu cuerpo-territorio es mi cuerpo-territorio. Cuando nosotras decimos “acuerparnos con amor” es decir que tu lucha la resignifico en mi lucha. Acuerpamientos es decir que entre los cuerpos entrettejidos nos damos fuerza para esa liberación de este cuerpo que quizá está desequilibrado pero que puede trascender. lo podemos liberar y sacarlo del patriarcado (Radio Savia, 2020, 08:30).

La despenalización y legalización del aborto abre discusiones que abarcan distintas áreas sociales, tanto públicas como privadas. Ante ello, es necesario entender que el impedimento del acceso al aborto legal, seguro y gratuito implica que, a diario, muchas niñas y adolescentes sean obligadas a gestar, algunas falleciendo en el intento. Los cuerpos gestantes no privilegiados se ven obligadas a abortar en condiciones insalubres e inseguras, con el riesgo a ser criminalizadas. Ante estas situaciones son las feministas quienes se organizan para darle un espacio cómodo, rodeado de ternura y calma a los cuerpos gestantes para transitar la interrupción del embarazo. Son las feministas quienes acompañan a las familias de las niñas y adolescentes obligadas a gestar. Son las feministas quienes ponen sus emociones, cuerpos y energías para exigir la garantía de los derechos sexuales y reproductivos. Somos nosotras y nosotros quienes exigimos aborto legal, seguro y gratuito.

### **5.2.8. La culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía**

Como he mencionado anteriormente, *DELTA* tiene como uno de sus objetivos señalar la responsabilidad de la policía, el sistema judicial y el Estado, dado que estos agentes sociales también han ejercido violencia sexual y psicológica sobre ellas.

En zonas como Madre de Dios, donde los casos de VIH duplica el promedio nacional, hay pocos establecimientos de salud que puedan garantizarles el acceso a los servicios básicos. Según Barrantes (2016) “el limitado acceso a la salud, el crecimiento del comercio sexual informal e ilegal y las relaciones sexuales de riesgo, nos remite a la vulnerabilidad de las mujeres insertas en la cadena de explotación” (p. 64). Además de los clientes y los tratantes, la integridad física y mental de las mujeres en contexto de prostitución forzada es vulnerada por el propio Estado.

Otro caso en ser denunciado es el del abuso sexual de una adolescente en el Centro de Acogida Residencial (CAR), régimen cerrado supervisado por el Estado peruano. En el CAR, las sobrevivientes tienen que cumplir con las reglas impuestas por las tutoras. Una de ellas es la supresión de las visitas familiares, por lo que ellas no tienen manera de contactarse con sus familiares. La periodista Beatriz Jiménez (2016) relata que:

Los hechos ocurrieron en septiembre del 2015 y la denuncia se puso cuando la chica se lo dijo a su psicóloga. Era la tercera vez que se producía. La chica primero dijo que fue sin su consentimiento y luego varió su versión. En la declaración que dio a la fiscalía dijo que sí había sido con su consentimiento en las tres ocasiones, pero que había sido por tener acceso al celular del señor (...) por eso la fiscalía archiva el caso, argumentando que es consentido. ¿Qué situación tiene que haber en un

albergue que por el uso de un celular una adolescente de 16 años, haya tenido que tener relaciones sexuales anales? (p. 18)

Esta historia es incluida dentro de la narrativa de *DELTA* para evidenciar cómo en este espacio, que se supone debe ser de protección para las sobrevivientes, son violentadas. Este hecho revictimizante es reforzado por la fiscalía al archivar el caso. A esto, se suma el accionar de la policía, quienes reiteradas veces cuestionan la veracidad de los testimonios compartidos por las sobrevivientes:

No nos creen. Los policías me han gritado horrible. Me dijeron: tú te lo has buscado, tú no eres ninguna santa. Mientras tanto, el agresor está pagándole a los jueces. Y los jueces se enfocan en el agresor, por eso nosotras no seguimos con las diligencias. El juez no nos presta atención, siempre está con su celular. No nos creen, inventan otra cosa<sup>4</sup>.

En el testimonio se refleja el trato hostil que reciben por parte de los policías y la impunidad arraigada en el accionar de los jueces, lo cual genera que las sobrevivientes no retornen a las audiencias para compartir su historia. En *DELTA* el escenario teatral se convierte en el espacio íntimo para revelar cómo se perpetúa la violencia patriarcal a través de los agentes sociales. En esa misma línea, lo hizo el colectivo Las Tesis en la performance *El violador eres tú*. Lea Cáceres (2020), integrante del colectivo, sostiene que “el poder del arte está en la capacidad y cualidad de sensibilizar, de tocar fibras sensibles en distintos lugares que tienen un tema común que es la opresión” (p. 336). A partir de la tesis de Rita Segato en torno al “mandato de violación” (2003), Las Tesis crean la performance *El violador eres tú*:

El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer. Y nuestro castigo es la violencia que no ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la

---

<sup>4</sup> Ver anexo 1.

desaparición. Es la violación. Son los pacos (policías), los jueces, el Estado, el Presidente. ¡El estado opresor es un macho violador!

Las Tesis, autodenominadas feministas, son parte de la denuncia colectiva que se hace a los agentes sociales. La performance fue replicada mundialmente, revelando así la estructura del sistema patriarcal presente en diversos territorios.

Sobre *DELTA*, Barrantes afirma que “la obra se estrena en un momento en el que era necesario reconocer modalidades de explotación sexual para luchar contra la impunidad. Hay una dimensión de contribución no sólo para las víctimas, sino en la propia lucha contra la impunidad” (Comunicación personal, 2023). En esa línea, la postura de la actriz es confrontativa al denunciar el sistema judicial no solo mencionando a la institución, sino los nombres completos de los jueces que emiten fallos revictimizantes, siendo estos los siguientes: Javier Villa Stein, Duberlí Rodríguez, Pariona Pastrana y César Hinostroza Pariachi.

Por otro lado, el coronel de la policía, Manuel Hiraldo Murillo Cribilleros, fue detenido en el año 2019 luego de ser acusado de integrar una organización criminal dedicada a la trata de personas y explotación sexual en Madre de Dios. Dos años después, el ex suboficial de la policía Santiago Paco Mamani confesó ser parte de una organización criminal integrada por policías que se dedicaban a la trata de personas. Entonces, ¿cómo confiar en una institución cuyos integrantes, además de revictimizar a las mujeres, son quienes son parte de las redes de trata? En la obra *DELTA* se difunde el testimonio de Santiago Paco Mamani quien relata cómo se organizaban en la policía para investigar la vida de sus futuras víctimas y posteriormente, secuestrarlas para explotarlas laboral y sexualmente. De Vicente (2016) plantea las siguientes preguntas sobre los medios de comunicación:

Las noticias de prensa, radio y televisión, ¿son orientadas de acuerdo con los puntos de vista de unos grupos de intereses dominantes? ¿Qué nos escatiman? ¿A quién sirven las exclusiones? ¿A qué círculos sirven de provecho, cuando se encubren, se modifican, se idealizan determinados fenómenos sociales? (p. 2)

El teatro es, en esta obra, un espacio de difusión sobre el accionar delictivo de la policía. Salazar afirma que “la función principal del periodismo es la gente, si no estamos cubriendo la vulneración de derechos humanos, no estamos cubriendo lo que pasa con un rigor periodístico. Las historias delictivas como la trata crecen y nadie está sabiendo denunciarlas” (Comunicación personal, 2023). A pesar del temor a la censura, la apuesta del proyecto es visibilizar las estructuras de poder capitalistas y patriarcales que perpetúan la violencia. En esa misma línea, Barrantes (2016) sugiere “involucrar a los medios de comunicación en cumplir un rol activo en la prevención de la trata desde una mirada responsable que cuestione la desigualdad de género y la falta de oportunidades que son la base de este problema social” (p. 72).

Las decisiones éticas y artísticas tomadas durante el proceso de investigación y creación de *DELTA* no vienen de un pensamiento personal aislado, este surge de la inspiración y camino recorrido por la lucha de mujeres que me han antecedido, por arengas de compañeras en las marchas, este posicionamiento ético y artístico de la obra es una acumulación colectiva de pensamiento, acción y de lucha.

Salazar sostiene que “la obra pudo recoger la complejidad de la trata sin recurrir al morbo ni sensacionalismo, dejando en claro para el público dónde deberíamos poner la mirada de atención” (Comunicación personal, 2023). Cada uno de los recursos escénicos y documentales que he detallado a partir de estas decisiones éticas fueron seleccionados para desafiar las narrativas patriarcales sobre la trata y evidenciar las representaciones de

género y poder en la obra y asegurar que *DELTA* no solo fuera una obra de teatro documental, sino también un acto de resistencia y denuncia frente a la violencia sistemática que afecta a las mujeres y niñas en Perú.

De esta manera, corroboro que las artistas que nos posicionamos como feministas buscamos luchar contra la desinformación y llevamos la protesta de las calles al teatro para exigir la despenalización del aborto, para denunciar los asesinatos, la desaparición y la explotación sexual. Crear desde una perspectiva feminista permite acompañar la búsqueda de justicia con respeto, ternura y responsabilidad.

## Capítulo 6. El aporte de *DELTA* en distintos agentes sociales

El proceso de creación de *DELTA* no fue solitario. Más bien, se desarrolló en un contexto de colaboración y cuidado colectivo. El trabajo con el equipo del proyecto se basó en una perspectiva feminista que puso un fuerte énfasis en el cuidado de las personas involucradas.

El feminismo no solo me proporcionó respuestas a preguntas sobre la opresión de género y clase que viven las mujeres, sino que también se convirtió en un camino para fortalecer los vínculos con quienes se encuentran trabajando en la búsqueda de justicia. La red de cuidados y afectos que buscamos generar es promovida y sostenida por numerosas personas y colectivos que nos han acompañado: Carmen Barrantes de la ONG Terre des Hommes Suisse, el Movimiento De Promoción Por Los Derechos Humanos De Las Mujeres - Amhauta que nos acogió en Cuzco, Elizabeth Salazar y Nelly Luna de Ojo Público y Social Agrobosque de Madre de Dios. Gracias a ellas, cada una desde sus campos de acción, vinculamos nuestras luchas para garantizar a las niñas y adolescentes una vida libre de violencia.

### Figura 33

*Equipo de la obra DELTA junto al colectivo Amhauta*



*Nota.* Fotografía realizada en el distrito de San Jerónimo, Cusco.

La obra se convirtió en una oportunidad para explorar y practicar las dimensiones del feminismo que enfatizan la importancia de las relaciones y los vínculos afectivos entre las personas.

### **6.1. Las aliadas del proyecto**

Las alianzas estratégicas desempeñaron un papel crucial en el desarrollo del proyecto *DELTA*, lo que permitió un acceso invaluable a recursos y perspectivas necesarios para abordar de manera ética y completa la problemática de la trata con fines de explotación sexual. En este sentido, la colaboración con instituciones comprometidas con la justicia social y el cuidado ético en la difusión de información fue fundamental.

Antonio Venegas, gestor y director del proyecto, destaca la relevancia de estas alianzas:

Con la idea de no caer en el sensacionalismo, era determinante vincularnos con instituciones que también se alejan de esas narrativas. Con esa premisa nos aliamos con Ojo Público, un medio de periodismo digital que había investigado casos de explotación sexual y que lo hacía desde una manera ética, responsable y desde una mirada crítica, que no todos los medios de comunicación tienen. Por eso me parecía crucial tener su respaldo. Esa alianza también nos permitió acceder a información como fotografías, audios y videos que son fundamentales en un proceso de creación de una obra de teatro documental. (Comunicación personal, 2023).

En ese sentido, estas colaboraciones permiten no solo acceder a recursos fundamentales, sino que también nos permitió fortalecer y ampliar la perspectiva durante el proceso de creación.

La experiencia de la periodista Elizabeth Salazar con la cobertura de la trata en Madre de Dios proporcionaron una perspectiva enfocada en temas de justicia social y derechos humanos que ayudó a profundizar en la complejidad de la trata con fines de

explotación sexual. Esta colaboración no solo brindó aportes al proyecto escénico, sino que ella valora el aporte de esta alianza para su trabajo. Salazar (2023) sostiene que “cuando llegó la propuesta de que esta investigación vaya al teatro, me sentí acompañada en esta lucha que a veces se siente solitaria. Fue bastante grato saber que esta investigación puede llegar a otros formatos como el teatro” (Comunicación personal, 2023). Las palabras de Salazar destacan la importancia de trascender los límites tradicionales del periodismo de investigación y explorar nuevas formas de difusión y sensibilización sobre temas tan urgentes como la trata con fines de explotación sexual. Su participación en el proyecto *DELTA* no sólo enriqueció la investigación con su profundo conocimiento y experiencia en el campo, sino que también demostró la relevancia de colaboraciones interdisciplinarias para abordar problemas sociales complejos. Al unir fuerzas con el teatro documental, Salazar y el medio digital Ojo Público contribuyeron significativamente a llevar estas historias a nuevos públicos y a promover un diálogo más diverso sobre la injusticia y la necesidad de acciones concretas. Carmen Barrantes, representante de la ONG Terre des Hommes Suisse y el Colectivo Nawanchis, resalta el valor de la colaboración entre organizaciones dedicadas a la investigación y la activación social en la lucha contra la trata con fines de explotación sexual:

Siendo parte de mi mundo de investigación, pero también de activación social. Fue muy intenso (ver la obra), me permitió saber que teníamos una herramienta más para contra la trata, pero no una más cualquiera, sino una que podía conectar con la gente de la propia zona. Teníamos un instrumento que podía hacernos avanzar y hacer una conexión con la población víctima para un trabajo de prevención. (Comunicación personal, 2023).

Carmen ofrece una perspectiva sobre el impacto potencial de las artes escénicas en la prevención y sensibilización. Ella revela el poder transformador del arte como una herramienta de conexión para las comunidades afectadas, así como su capacidad para impulsar acciones concretas en la lucha contra la trata.

En particular, la vinculación con la ONG Terre des Hommes Suisse surgió como una decisión orientada a enriquecer la comprensión de la realidad de la trata con fines de explotación sexual desde una perspectiva informada por el cuidado y el acompañamiento directo a las personas afectadas por esta forma de violencia. Según Venegas:

La vinculación con la ONG Terre des Hommes Suisse partió de la idea de contar con una organización aliada que esté trabajando en estos contextos de manera directa desde el cuidado y el acompañamiento que reciben las mujeres sobrevivientes de las redes de trata. (Comunicación personal, 2023).

Para afianzar nuestro posicionamiento era de vital importancia establecer alianzas con organizaciones que ofrecen un acompañamiento directo a las sobrevivientes. Esta conexión no solo enriqueció la comprensión del equipo creativo sobre la problemática abordada, sino que también garantizó acercarnos de manera respetuosa a las experiencias de las niñas y adolescentes.

El diálogo fluido y constante con las instituciones aliadas no solo fue una característica clave del proceso de creación de la obra *DELTA*, sino también un reflejo del compromiso con el cuidado de la narrativa para la representación de una temática como la trata con fines de explotación sexual. En este sentido, Antonio Venegas, gestor y director del proyecto, subrayó la importancia de este diálogo continuo, señalando que:

Siempre hubo un diálogo permanente con todas las instituciones durante el proceso de creación. Nosotras teníamos la libertad de usar el material y

teníamos total libertad creativa para poder explorar los lenguajes que habíamos planteado en *DELTA*, pero todos esos materiales antes del estreno se compartían directamente con cada una de las instituciones para poder recibir sus apreciaciones. (Comunicación personal, 2023).

Al mantener un diálogo abierto y recibir retroalimentación de las instituciones aliadas, pudimos aterrizar la propuesta artística de una manera que trascendió nuestras perspectivas individuales.

## **6.2. El público**

Convencidos de que la obra debía compartirse con estudiantes adolescentes, generamos una alianza con colectivos que trabajan por la prevención, sensibilización y lucha contra la trata de personas en cada ciudad.

En Cuzco concretamos una alianza con la ONG Terre des Hommes Suisse, el Movimiento de Promoción por los Derechos Humanos de las Mujeres - Amhauta, en Madre de Dios con Social Agrobosque y en Lima con la Gerencia de la Mujer de La Municipalidad de Lima.

En Cuzco la presentación fue dirigida para estudiantes adolescentes del colegio “Juan Luis Gonzaga” en el distrito de San Jerónimo. En Madre de Dios se realizaron presentaciones para el colegio “Fitzcarrald” y posteriormente viajamos al Centro Poblado Santa Rosa, Inambari para la presentación para las alumnas y alumnos de la Institución Educativa N° 5204 “José Carlos Mariátegui”. Finalmente, en Lima se realizaron presentaciones para 3 colegios que fueron convocados a la Caja Negra del Teatro Municipal de Lima. por la Gerencia de la Mujer de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

## Figura 34

*Función para estudiantes en Cuzco*



*Nota.* Fotografía tomada por Gierina Córdova en el auditorio de la Municipalidad de San Jerónimo.

## Figura 35

*Función en el colegio Fitzcarrald en Madre de Dios*



*Nota.* Fotografía tomada por Antonio Venegas en la función de Proyecto *DELTA* realizada en el auditorio del colegio Fitzcarrald.

## Figura 36

*Función para estudiantes en Lima*



*Nota.* Fotografía tomada por Gierina Córdova en la presentación de Proyecto *DELTA* realizada en la Caja Negra del Teatro Municipal de Lima.

Además de las funciones dirigidas a escolares que se promovieron gracias a las alianzas con la ONG Terre des Hommes Suisse, el Movimiento de Promoción por los Derechos Humanos de las Mujeres - Amhauta, Social Agrobosque y la Gerencia de la Mujer de La Municipalidad de Lima, en 2019 lo que también propusimos desde este proyecto, fue presentar *DELTA* en las ciudades del Perú en las que se reportaron más denuncias por el delito de trata de niñas y adolescentes. De esa manera, viajamos a Chimbote, Trujillo, Arequipa, Lima, Cusco y Madre de Dios. En 2021, realizamos funciones fuera de Perú en ciudades como Madrid y Bogotá.

Este subcapítulo se basará en los testimonios que se recopilaron del público luego de las presentaciones de Proyecto *DELTA*. En algunos casos estas apreciaciones se compartieron a través de 3 canales: registro audiovisual, diálogos espontáneos y conversatorios.

Cada ciudad tiene un contexto específico en el que se desarrolla la trata. Antes de cada función investigamos qué estaba ocurriendo en cada ciudad alrededor de la trata de

niñas y adolescentes. Con esa información, la dramaturgia se modificaba y adaptaba en cada lugar que visitamos para dedicar un momento específico de la obra a visibilizar la realidad de cada ciudad. El impacto que tiene presentar *DELTA* en un teatro ubicado en Lima, no es el mismo impacto que se genera en un centro educativo ubicado en el distrito de Santa Rosa en Madre de Dios.

No considero que un lugar sea mejor que el otro. Sin embargo, es importante reflexionar sobre la importancia de reconocer que los lugares en los que son representados nuestros proyectos escénicos, también son una decisión política.

Las apreciaciones que nos compartieron los y las espectadoras reflejan su sentir y reflexión posterior a la presentación de Proyecto *DELTA* y la problemática abordada en la obra. Una de las asistentes de la presentación que se hizo para públicos regulares en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social nos comparte que tenía desconocimiento sobre lo que sucedía en la trata de personas:

No sabía de estos casos. Había oído algo similar de lo que es trata de personas. Sin embargo, no creía en esta realidad tan profunda como ha estado viniendo y me imagino que seguirá. Tristemente (Comunicación personal, 31 de agosto del 2019).

En este caso el proyecto documental cumple un rol informativo al visibilizar la problemática y reafirmando la relevancia de trasladar lo investigado al lenguaje escénico. A pesar de que Lima es una de las ciudades del Perú que ha presentado más denuncias por el delito de trata de personas, el comentario anterior demuestra que no todos y todas las personas que habitan Lima están informadas sobre lo que acontece a su contexto.

Por otro lado, una estudiante del colegio José Carlos Mariátegui de Madre de Dios nos comparte “Me pareció impresionante porque nos da una reflexión sobre cómo usan a

las mujeres para la trata de explotación sexual y eso está ocurriendo acá en Madre de Dios. Tenemos que poner un alto a esto” (Comunicación personal, 13 de septiembre del 2019).

Su apreciación demuestra que ella sí está informada sobre lo que acontece en su territorio. Como habitante de Madre de Dios, está conectada a la preocupación por frenar la violencia. Esta consciencia colectiva parte de las heridas que abre la trata de niñas y adolescentes en su comunidad. La violencia les arrebató diariamente a sus amigas, hermanas y compañeras de estudios.

Ese también fue el caso de una adolescente de Cuzco, quien comparte: “Esta interpretación me hizo recordar a unas experiencias con unas compañeras que tuve y que ahora no están. También recordar que hay que tener cuidado porque en nuestra población tenemos muchas necesidades” (Comunicación personal, 6 de septiembre del 2019).

Este testimonio demuestra que las memorias personales influyen en la percepción de los públicos frente a la obra de teatro documental. Cuando esta estudiante ve en escena a este personaje, no la observa como alguien ajena, sino que la conecta con su historia personal y la de sus compañeras. Ella también resalta la importancia del cuidado en su propio territorio, haciendo referencia a las necesidades económicas y/o aspiracionales que suelen ser factores que incrementan la situación de vulnerabilidad de las adolescentes frente a la trata.

La repercusión de la obra no está determinada solo por el contenido, sino también por el contexto geográfico en el que se genera este convivio, este encuentro entre mi trabajo como activista feminista y el diálogo con las niñas, adolescentes y las comunidades que se ven afectadas por la violencia patriarcal.

Así lo indica también la docente del colegio José Carlos Mariátegui quien fue espectadora de la función:

Me parece una iniciativa excelente porque con todo el testimonio que se ha visto es como un mensaje para todos los adolescentes, los jóvenes y las autoridades también que han estado. Desde su posición de estudiantes ellos aprendan a protegerse y lo piensen mejor. Por ejemplo, en esta zona cuando los niños están de vacaciones salen a trabajar (Comunicación personal, 13 de septiembre del 2019).

En el compartir con las docentes de los colegios tanto de Cuzco como Madre de Dios, nos hablaron sobre las diversas metodologías y herramientas sensibles que han implementado para poder generar dinámicas de cuidado para sus alumnas y alumnos como también para sus familias. Sobre eso, Segato (2015) sostiene que:

Es necesario emprender otras batallas, específicas de nuestra propia causa y en un terreno distinto, al margen de la influencia del Estado, mediante estrategias de autoprotección y autogestionadas. Requerimos conexiones más sólidas entre mujeres, relaciones que fortalezcan los ámbitos de nuestras vidas, sin depender de leyes e instituciones, y que desafíen el paradigma de la familia nuclear (citado en Gago, 2015).

La presentación de Proyecto *DELTA* permitió que las maestras puedan dialogar y reflexionar junto a su alumnado sobre los peligros presentes en la trata de personas. La docente destaca la necesidad de que los estudiantes aprendan a protegerse, lo cual implica no solo el aprendizaje sobre los riesgos, también implica el desarrollo de habilidades y actitudes que les permitan tomar decisiones informadas y seguras. Además, señala la importancia de que las autoridades también estén presentes en propuestas artísticas como la obra de teatro documental, destacando la relevancia de una participación integral de los ciudadanos en la prevención de la violencia.

Las apreciaciones recogidas permiten demostrar cómo el convivio es vital para la sensibilización de problemáticas tan complejas como la trata:

Me impactó hasta las lágrimas. Pese a que trabajamos en la trata y hablamos tantas veces de este tema, leemos mucho y nos informamos. La dramatización cruda y simbólica, pero que te trae la realidad, a mí me dejó helada (Comunicación personal, 6 de septiembre del 2019).

A pesar de ser una persona que está involucrada en trabajos en contra de la trata, considera que la presentación no solo transmite información, sino que también genera una conexión emocional que trasciende el conocimiento previo.

Para Augusto Boal (2008) “el teatro apunta a restaurar sentimientos de vinculación personales y sociales. El teatro imita la realidad al transmitir emociones a la audiencia. El espectador disfruta y sufre con el actor en el escenario” (p. 1). El lenguaje escénico, que trae la realidad a la escena, es una herramienta poderosa para sensibilizar y motivar a quienes ya se encuentran trabajando por la defensa y reparación de las víctimas, a reafirmar su compromiso en su labor. Así lo señala una espectadora de la presentación en Cuzco:

Impresionante porque hemos podido ver la problemática de la trata de personas. Motivada con el trabajo que estamos haciendo y me voy con mucho compromiso después de ver la obra. Compromiso de seguir trabajando, de seguir sensibilizando a la población y de seguir haciendo trabajo de prevención (Comunicación personal, 6 de septiembre del 2019).

Este testimonio resalta cómo la sensibilización no es un proceso lineal y puede ser revitalizada.

Para Carmen Barranes, *DELTA* ha sido recibida no solo como una expresión artística, sino también como una herramienta de sensibilización y diálogo sobre la problemática de la trata con fines de explotación sexual. Barrantes (2023) comparte que:

El tratamiento humanista y social de la obra *DELTA* es lo que yo destaco porque he visto los resultados. La emoción que sentían las compañeras que llevan años trabajando en eso. Además, les permitió hablar con las compañeras de base, con las compañeras rurales, quechua, que vieron la obra. En una presentación (en Cuzco) había señoras que se quedaron conmovidas pensando “sí, podría ser nuestra hija”. Había esta identificación con su situación.

A través de las palabras compartidas por Carmen Barrantes, se refleja cómo la obra ha impactado en diferentes públicos, desde activistas y trabajadoras sociales hasta mujeres de comunidades rurales y urbanas, quienes han encontrado en *DELTA* una vía para identificarse y reflexionar sobre sus propias realidades.

## Conclusiones

Desde el estreno de Proyecto *DELTA* en el 2019 hasta hoy, me acompaña la urgencia de hacer y de pensar que algo de lo que creamos como artistas puede llegar a sensibilizarnos frente a la injusticia. Por eso, decidí asumir mi rol como actriz-creadora en Proyecto *DELTA* desde una perspectiva feminista porque eso significa crear como una artista testigo de nuestro tiempo y tomar consciencia que a partir de nuestro trabajo podemos compartir conocimiento y construir comunidad.

El feminismo como espacio de cuidado y los afectos que se compartieron de manera colectiva en este proceso fueron esenciales para crear una obra que no solo transmitiera un mensaje importante, sino que también reflejara los valores de solidaridad, empatía y justicia que son fundamentales en la lucha feminista. Es necesario posicionarnos desde un feminismo que se expanda y no quede solo en la academia, hacer un feminismo que se construya en la práctica y cuestione el poder. Por un feminismo que reconozca a todas las personas en su diversidad, que honre la memoria y defienda la dignidad de la vida.

Tomando en cuenta que en el trabajo abordado se destaca la relevancia de abordar la trata de niñas y adolescentes con fines de explotación sexual en Perú desde una perspectiva feminista, es posible afirmar las siguientes conclusiones:

En la presente tesis, al analizar cómo los medios de comunicación con mayor alcance en Perú se basan en el discurso patriarcal para exponer los crímenes cometidos en contra de las mujeres, la actriz trae consigo sus aprendizajes, sensibilidades y cuestionamientos desde el feminismo para el proceso de investigación y creación de *DELTA*.

Realizar una revisión de mi autoetnografía, me permitió confirmar que las experiencias, memorias y saberes personales previas a la formación actoral y experiencia

profesional de la actriz-creadora, potenciaron las motivaciones y sensibilidades que guiaban el proceso de investigación y creación de Proyecto *DELTA*.

Como mujer y artista feminista, la actriz-creadora puede aportar con recursos académicos y sensibles para el trabajo escénico. El proceso de investigación y creación está atravesado por la identidad de la actriz y aporta a la construcción del discurso del proyecto. El rol del artista que procesa la información recopilada y la convierte en lenguaje escénico, contribuye al cambio social y justicia desde el teatro documental. Como actriz-creadora puedo crear para contar lo que se oculta y honrar las memorias de quienes ya no están entre nosotras. Porque la memoria es un acto de rebeldía y nos moviliza para denunciar a quienes siguen perpetuando abusos en contra de nuestros cuerpos, de nuestras vidas.

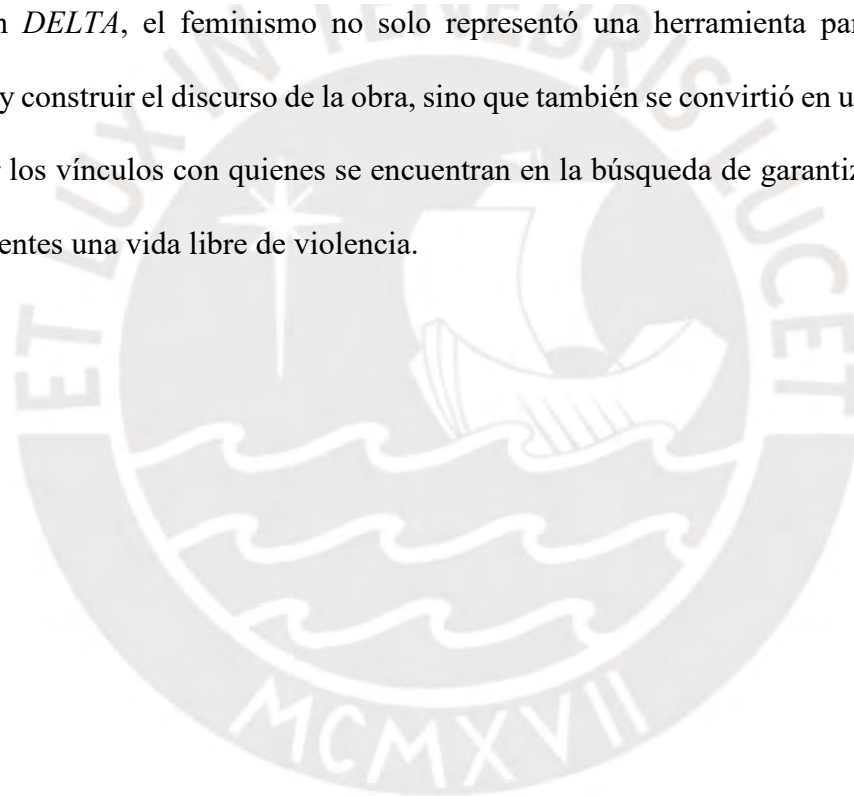
Sobre el proceso de investigación, se concluye que debido a la constante revictimización a la que son expuestas las víctimas y sobrevivientes de la trata, en *DELTA*, el teatro basado en una investigación ética y sensible, es un camino para generar narrativas y enfoques para contrarrestar la información sensacionalista difundida por los medios de comunicación con mayor alcance en Perú.

Considerando que la mayor fuente de información del tema cae en la simplificación de la figura: víctima, cliente y tratante; es posible afirmar que las Artes Escénicas cuentan con herramientas para construir narrativas que aborden la trata de niñas y adolescentes de manera interseccional. Esto se traduce en las premisas que se tuvieron para elaborar el proyecto: evitar la estigmatización, los estereotipos y la simplificación a la figura víctima, cliente y tratante, para así visibilizar la red de agentes involucrados en el sistema de explotación sexual de niñas y adolescentes: el Estado, la empresa privada, el sistema policial y judicial.

Para la elaboración de la narrativa en *DELTA*, se tomaron en cuenta principios éticos tales como el consentimiento para utilizar los archivos y testimonios recopilados, así como la protección de la identidad e integridad de las mujeres que compartieron su historia. La recopilación de archivos periodísticos, documentos, videos y testimonios permiten visibilizar temas de urgencia política y social.

El trabajo de la actriz-creadora se convierte en una herramienta de reflexión para el público y repensar los conceptos arraigados que se tienen sobre cuestiones de género y violencia, contribuyendo así al cambio social y la justicia.

En *DELTA*, el feminismo no solo representó una herramienta para elaborar la narrativa y construir el discurso de la obra, sino que también se convirtió en un camino para fortalecer los vínculos con quienes se encuentran en la búsqueda de garantizar a las niñas y adolescentes una vida libre de violencia.



## Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2008). *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*. Estudios sobre sexualidades en América Latina.
- Alza, C. (2016). El Totalitarismo Heterocéntrico – Relaciones de Poder y Unión Civil. Pólemos. <https://polemos.pe/2724/>
- American Psychological Association (2007). *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*. American Psychological Association
- Barrantes, C. (2015). *Entre el cielo y el infierno*. Terre Des Hommes Suisse.
- Barrantes, C. (2016). *Protegidas o revictimizadas*. Terre Des Hommes Suisse.
- Barrantes, C. (2023). Entrevista de N. Venegas. [Comunicación personal]
- Benza, R. (2013). *Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo*. Anais do Simpósio da Internacional Brecht Society, vol. 1.
- Castro, A. (2007). La relación del arte y la política en el teatro feminista: un estudio del quehacer teatral del Colectivo Huitaca. [Tesis de maestría] Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/517/1/T573-MEC-Castro-La%20relaci%c3%b3n%20del%20arte%20y%20la%20pol%c3%adica%20en%20el%20teatro%20feminista.pdf>
- Centro Cultural España de Lima (2019). Las heroínas Toledo. <https://emancipadasyemancipadoras.ccelima.org/heroinas-toledo/>
- CHS Alternativo (2023) N° 291: Desapariciones en Perú: Una forma de violencia. <https://chsalternativo.org/reportealternativo/2023/09/01/n291-desapariciones-en-peru-una-forma-de-violencia/#:~:text=N%C2%B0291%3A%20DESAPARICIONES%20EN%20PER%3%9A%3A%20UNA%20FORMA%20DE%20VIOLENCIA,->

Redacci%C3%B3n%20CHS%20Alternativo&text=Seg%C3%BAn%20el%20Reg  
istro%20Nacional%20de,fueron%20ni%C3%B1as%2C%20adolescentes%20o%2  
0mujeres.

Correa, A. (2019). Entrevista de M. Vallejos [Comunicación personal]

Defensoría del Pueblo (2017). *Trata de personas con fines de explotación sexual en  
agravio de mujeres adultas*. Fabrizio Tealdo Zazzalli.

De Vicente, C. (2016). *El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento*.  
Revista Artescena.

Fontaine, D. (2020, junio). Episodio 000: Acuerpamientos. En Radio Savia.

[https://open.spotify.com/episode/5F5Eq9GssmP2tMfaINghj5?si=88e5b89afba14d  
f8](https://open.spotify.com/episode/5F5Eq9GssmP2tMfaINghj5?si=88e5b89afba14df8)

Fuentes, M. & Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. FCE.

Gómez-Peña, G. (2005). *En defensa del arte de la performance*. Horizontes  
Antropológicos.

González, M. (2017). Implementación de una Política de Protección a Víctimas de Trata  
de Personas con Fines de Explotación Sexual en Lima Metropolitana en el Marco  
del Plan Nacional de Acción Contra la Trata de Personas 2011-2016. [Tesis de  
magistra, PUCP]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12085>

Grieco, G. (2019). Rita Segato: “Necesitamos una política plural, más de descontrol que  
de control”. [https://noticias.unsam.edu.ar/2019/10/16/rita-segato-necesitamos-una-  
politica-plural-mas-de-descontrol-que-de-control/](https://noticias.unsam.edu.ar/2019/10/16/rita-segato-necesitamos-una-politica-plural-mas-de-descontrol-que-de-control/)

Guzmán, A. (2019). *Decolonizar la memoria. Decolonizar los feminismos*. Tarpuna  
Muya

Hemispheric Institute (2000). Antígona. [https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-  
collections/item/76-yuya-antigona.html](https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-collections/item/76-yuya-antigona.html)

IDEA Internacional (2022). Paradero Invisible

<https://www.instagram.com/p/CkwwMpfE3/?igsh=NHJhcGR6NHh1bzJq>

IGE (2018). *Informe regional de América*. IGE.

[https://downloads.globallslaveryindex.org/ephemeral/2351\\_Americas-1622090128.V7\\_SP-digital-p-1622090128.pdf](https://downloads.globallslaveryindex.org/ephemeral/2351_Americas-1622090128.V7_SP-digital-p-1622090128.pdf)

Mano Alzada (2020). Chorrillos: Norma Guillén, nueva víctima de feminicidio.

<https://manoalzada.pe/feminismos/chorrillos-norma-guillen-nueva-victima-de-feminicidio>

Márquez, K. (2019). *Representación de mujeres víctimas de trata de personas en los medios impresos de mayor lectoría de Lima*. [Tesis de magistra, PUCP].

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16093>

MIMP (2016). *Violencia basada en género. Marco conceptual para las políticas públicas y la acción del estado*. MIMP.

<https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dgcvg/mimp-marco-conceptual-violencia-basada-en-genero.pdf>

Vásquez, S. (2017). Las horas heridas: Una performance contra los feminicidios en Perú.

P. Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2017/10/las-horas-heridas-una-performance-contra-los-feminicidios-en-peru/>

Peña, G. (2018). La distribución de cerveza y la explotación sexual en La Rinconada.

<https://medium.com/frontera-pirata/modelo-de-negocio-la-distribuidora-de-backus-en-la-rinconada-750df26fc760>

Pérez, O. (2021). El conflicto capital-vida: Aportes desde los feminismos. Luchas y alternativas para una economía feminista emancipatoria.

Periodismo por la igualdad (2024). Enfoque de género en la cobertura de noticias.

<https://www.instagram.com/p/C3oIjj1rrbT/?igsh=MTdyd3pzY2lsbnI4cA==>

- Piscator, E. (1973). *Teatro político*. Instituto Cubano del Libro.
- Proyecto Delta [@proyecto.delta] *Historias destacadas*. Instagram. Recuperado el día 10 de noviembre del 2023, de <https://www.instagram.com/proyecto.delta/>
- Rubio, M. (2004). *Yuyachkani*. Miguel Rubio: “Sin título, técnica mixta”.  
<https://yuyachkani.org/repertorio/sin-titulo-tecnica-mixta/>
- Rubio, M. (2010). *Persistencia de la memoria*. Revistes Catalanes amb Accés Obert.
- Ruiz, M. (2014). *Los silencios y palabras: el testimonio como posibilidad*. Revista Atenea.
- Salazar, E. (2017). Sobrevivientes sin justicia: Jueces y fiscales enfrentados en la lucha contra la trata de personas. Ojo Público. <https://ojo-publico.com/489/sobrevivientes-sin-justicia>
- Salazar, E. (2019). Mujeres trans: las víctimas invisibles de la trata. <https://ojo-publico.com/especiales/mujeres-trans-victimas-invisibles-de-la-trata/>
- Salazar, E. (2023). Entrevista de N. Venegas. [Comunicación personal]
- Saravia, S. (2023). NO es NO: hacia una nueva cultura de consenso y una sexualidad libre de violencia. GACETA UNAM. <https://www.gaceta.unam.mx/no-es-no-hacia-una-nueva-cultura-de-consenso-y-una-sexualidad-libre-de-violencia/>
- Segato, R. (2003). *Estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón.
- Segato, R. (2015). *La pedagogía de la crueldad*. Página 12, vol. 1.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>
- Segato, R. (2021). *La antropología de Rita Segato en la FIL para comprender la violencia de género en Latinoamérica y México*. CALAS, LATAM.

<http://www.calas.lat/es/noticias/la-antropolog%C3%ADa-de-rita-segato-en-la-fil-para-comprender-la-violencia-de-g%C3%A9nero-en#:~:text=%E2%80%9CEl%20patriarcado%20es%20un%20sistema,%2C%20tambi%C3%A9n%20un%20sistema%20jer%C3%A1rquico%E2%80%9D.>

Strejilevich, N. (2006). *El arte de no olvidar*. Editorial Catálogos.

Universidad del Pacífico (2019). Muestra "Explotación Humana" en el Centro Cultural de la UP. [https://youtu.be/3oqZkECYM\\_I?si=uG9ZpAdwz6oafR7O](https://youtu.be/3oqZkECYM_I?si=uG9ZpAdwz6oafR7O)

UPC CULTURAL (2021). El Patrimonio Invisible. ¿Dónde están las mujeres?

<https://cultural.upc.edu.pe/arteycultura/el-patrimonio-invisible>

Vargas, V. (2021) La trata de personas en el Perú. Una mirada enfocada en regiones con apertura a la migración global.

<https://doi.org/10.36677/hmigracion.v6i12.16355>

Vega, M. (2022). Feminismo trans-excluyente: un contrasentido. Universidad de los Andes. <https://cider.uniandes.edu.co/es/Feminismo-trans-excluyente-2022>

Venegas, A. (2023). Entrevista de N. Venegas. [Comunicación personal]

Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*. Lumen.

## Anexos

### Anexo 1. Texto de la obra de teatro documental DELTA

*El espacio está completamente cubierto con ropa de mujer en el suelo. Mientras el público va ingresando, sigue cayendo ropa al escenario desde los lados o desde el techo.*

*Luego de la tercera llamada, se enuncia el saludo que estará acompañado de los logos de Ojo Público y Terre des Hommes.*

#### Video 1 - logos

#### APAGÓN

#### Video 2 - texto de hechos reales

#### Video 3 - ciudad

#### Audio 1 - wg

**Secuencia de movimiento: descubriendo a la mujer debajo de la ropa.**

La mujer emerge de la ropa que se encuentra en el escenario. Esta ropa es de mujeres víctimas de trata que fallecieron. Estas vestimentas son el reflejo de sus antepasados.

*Norma levanta la máscara.*

**Se va video 3 - ciudad**

**Baja volumen de audio 1 - wg**

**Norma:** Wendy de 15 años, Yeny de 14, Nancy de 13 y Nicole de 11 años. *(Mientras se pone la máscara)* Esta noche nos acompañan las historias de todas ellas.

**Se va audio 1 - wg**

**Mujer enmascarada:** *(mientras dobla la ropa)* En mi casa no hay nada que hacer, hay mucha lluvia, barro, hay helada. ¿Qué cosa soy yo para vivir así? Mi papá y mi mamá no trabajan en nada, solo en la chacra nomás, siembran para comer, poco venden en Ocongate. Mi hermano mayor también se ha salido de mi casa y está trabajando en Santa Rosa. Él ya no quiere volver, dice que mejor está en la Selva.

Yo fui a los avisos y ahí me he contactado con varias personas para buscar trabajo:

Así me he conocido con la señora que me ofreció trabajar, yo acepté y al toque la señora ha comprado los pasajes en la empresa El Águila y así nos hemos venido.

#### Video 4 - texto ciudad

*A seis horas de Puerto Maldonado, en camioneta y canoa, se ubica el centro poblado Delta 1.*

*En toda la ruta no existe ningún tipo de control por parte de las autoridades. Se puede transitar con droga, con contrabando, con un muerto encima y nadie inspecciona la circulación de los vehículos.*

## **Audio 2 - captación + diosas del ritmo**

### **Se va video 4 - texto ciudad**

*Mujer enmascarada baila tomando cerveza y bailando con las cajas de cerveza, acumulando todas las cajas posibles. Secuencia de baile y se sienta en las cajas de cerveza la música se va de golpe.*

### **Se va audio 2 - captación + las diosas del ritmo**

*La mujer manipula la botella de cerveza simulando un encuentro sexual. La cantidad de botellas representa la cantidad de hombres.*

**Mujer enmascarada:** Los clientes te creen todo lo que les dices. Te creen que estás pasándola bien, te creen que amas tu trabajo, que amas tener sexo a cambio de dinero. Se creían que era una estudiante que estaba trabajando y estudiando para tener algo de dinero extra, se creían que estabas teniendo un orgasmo y que la estás pasando bárbaro. Cuando en realidad estás en el infierno.

**Norma:** Los mineros tienen la creencia que mientras más joven sea la mujer con la que tienes relaciones sexuales, más oro encuentran en las minas. Es así como niñas de trece años, han tenido relaciones sexuales con varios hombres en una sola noche.

## **Video 5 - testimonio mozo**

### **Se va video 5 - testimonio mozo**

**Mujer enmascarada:** Días de semana estaba con 4 o 5 hombres. Los fines de semana eran más. Había un viejo en la mesa de allá al fondo. Yo me senté, me pidieron que vaya a atenderle que me mandaba la dueña que yo atiende a eso. Yo dije que no iba a atender y me dijeron que me iba a encerrar más. No me importó y me negué. Luego la dueña del bar me encerró en el cuarto, cogió un palo de madera como de este tamaño y me lo empezó a introducir a mi ano. *(Empieza a dar golpes duros a la botella. Lo hace con palo de madera y botella de cerveza.)*

A mi otra amiga, que es de Colombia, también se negó, la han matado a machetazos. La han encontrado descuartizado. Y no es la única que yo sepa que ha muerto. Cuando el papá

estuvo sacando los restos de ella, le dijeron “han tenido c de ti porque a tu hija la han respetado. Da gracias que no la han quemado, porque a la otra chica la han quemado”

**Norma:** Y para las mujeres que sobreviven, las condiciones de salud son precarias. Los puestos médicos no cuentan con agua ni energía eléctrica constante.

A estas mujeres se les genera una deuda por comida y alojamiento. De esa manera son esclavizadas hasta que terminen de pagar.

Ellas ganan 380 soles al mes, menos de la mitad del sueldo mínimo, pero el negocio no solo está en los servicios sexuales, el principal negocio es la venta de cerveza. Cada cerveza vendida les vale una ficha que luego canjea por dinero con su tratante, pero él se queda con ese dinero como parte de la falsa deuda.

### **Video 6 - cuadernos cerveza**

El local vende 49 110 soles brutos en los 16 días según lo que aparece en el cuaderno de cuentas.

Y 1 millón 26 mil soles es lo que la empresa cervecera Backus vende al mes en distribuidores de cerveza ubicados en Delta 1.

Un millón de soles es la distancia entre una víctima de explotación sexual y la principal corporación cervecera del Perú.

### **Se va video 6 - cuaderno de cerveza**

### **Audio 3 - Avatar**

*Se genera caos en todo el espacio. Norma corriendo por todo el espacio. Hace imágenes de la detención.*

### **Video 7 - rescate**

**Mujer enmascarada:** Cuando me sacaron yo tenía todas mis cosas tiradas. Le dije al fiscal que me dé tiempo para juntarlas y llevarlas, y pedir mi pago; pero él me dijo que no.

### **Video 8 - texto mujeres**

*“Y en este rescate hay víctimas invisibilizadas.  
A las mujeres trans el Estado peruano no las busca ni las rescata.”*

### **Video 9 - rostro mujeres**

**Se va audio 3 - avatar**

**Mujer enmascarada:** Me dijeron que cuando vinieran mis papás me iba a poder ir. Mi mamá vino, pero yo no me fui con ella, le pidieron papeles, yo no entendía por qué no me podía ir. Tenía miedo. No entendía lo que estaba pasando. Me dolía mucho ahí abajo. Les pregunté por cuántos días me iba a quedar. “Una semana nomás” me dijeron. Llegó el viernes y nada. No salí.

**Norma:** Las menores de edad que son rescatadas de la trata de personas son llevadas al CAR. El Centro de Acogida Residencial (CAR) es un régimen cerrado supervisado por el estado peruano. Una vez adentro ellas no pueden salir, solo lo hacen cuando van a dar su testimonio ante el juez.

### **Momento de diligencia 1**

*Mujer enmascarada entrega su DNI.*

**Mujer enmascarada:** Sí, señor, a mí me hacían tomar entre 15 a 24 botellas al día con los clientes. Algunas veces los clientes nos invitan a cenar fuera del local, pero los cajeros del bar solo nos permiten salir media hora. Como me demoré, porque me invitaron una gaseosa, se dieron cuenta y me pusieron una multa que la dueña me ha dicho que es de 200 soles.

**Norma:** En lugar de protegerlas desde una perspectiva de género, en el CAR se basan en el modelo de la iglesia católica en el cual las personas se libran del pecado con disciplina y esfuerzo.

### **Video 10 - medidas correctivas**

*Medidas correctivas del CAR:*

- 1. No participar de actividades recreativas*
- 2. Realizar trabajos de limpieza*
- 3. Prohibido el disfrute del tiempo libre*
- 4. No participar de actividades comunes*
- 5. Castigo físico*
- 6. Supresión de visitas familiares*

**Se va video 10 - medidas correctivas**

### **Video 11 - foto carta**

#### Audio 4 - audio car

#### Se va video 11 - foto carta

**Mujer enmascarada:** Quería ver a mi familia, a mi hermano. No venían a visitarme, no podían. Me molesta estar encerrada, parece una cárcel, todas las puertas están con llave siempre. No parece un hogar, parece una cárcel. Y los trabajadores del CAR no siempre te ayudan de buena manera.

#### Video 12 - texto fecha

*Centro de Acogida Residencial.  
Septiembre del 2015  
16:45 hrs.*

- Hola
- Wendy
- 16 años
- Quiero hablar con mi mamá
- La extraño.
- Necesito un celular.
- No tengo dinero.

*La mujer enmascarada se queda en silencio. Se toma unos segundos. Asiente con la cabeza. Camina y toma la posición sexual. Luego de eso, coge un celular y dice “¿mamá?”*

**Mujer enmascarada** (*hablando con su mamá*): Mamita ¿cómo estás? - Bien. Estoy aquí encerrada todo el día. Como saben que no me gusta el loco, hacen loco dos veces por semana. Me dan un pan, de lo que antes comía dos panes. Hacen charqui, después ya ni me dan huevos, porque los lunes daban menestras con arroz y huevo. Sí, todos los días es lo mismo. Sólo es ir al colegio, al taller, a la casa, a la diligencia. Sí, ya me tengo que ir a la diligencia.

*Mira al trabajador del CAR. Deja el celular. Se va.*

#### Se va video 12 - texto fecha

#### Momento de diligencia 2

*Mujer enmascarada entrega su DNI.*

**Mujer enmascarada:** Así es, señor, los dueños nos entregan colchones en habitaciones prefabricadas y los dueños ponen candados de noche para evitar que vayamos a dormir en el horario de trabajo. Si alguna de nosotras se quedaba dormida, recibía una multa de 200 soles. *(Pausa)* Sí, le ponen candados en las habitaciones. Trabajamos de 7 de la noche a 5 de la mañana.

#### **Audio 5 - agua clara**

*Se arma la cruz y se latiga.*

#### **Audio 6 - on the nature of daylight**

*Secuencia hemorragia.*

#### **Video 13 - texto hemorragia**

*Centro de Acogida Residencial.  
Octubre del 2015  
22:33 hrs.*

*Se trataba de un aborto.  
No existía dinero en “caja chica” para cubrir el traslado al hospital.*

#### **Se va video 13 - texto hemorragia**

#### **Momento de diligencia 3**

*Mujer enmascarada entrega su DNI.*

**Mujer enmascarada:** No nos creen. Los policías me han gritado horrible. Me dijeron: tú te lo has buscado, tú no eres ninguna santa. Mientras tanto, el agresor está pagándole a los jueces. Y los jueces se enfocan en el agresor, por eso nosotras no seguimos con las diligencias. El juez no nos presta atención, siempre está con su celular. No nos creen, inventan otra cosa.

*Norma se quita la máscara.*

#### **Video 14 - sentencia**

**Norma:** Ante la denuncia, el fallo de la Corte Suprema determinó que al hacer de dama de compañía, y entendida esta como una persona que simplemente bebe con los clientes sin tener que realizar ninguna otra actividad, no se presenta como una labor que vaya a agotar la fuerza de la trabajadora.

La trabajadora a la que hacen referencia en este documento tenía catorce años al momento de la denuncia. Los jueces que integraban esa sala fueron Duberlí Rodríguez, Pariona Pastrana y Cesar Hinostroza Pariachi.

### Se va video 14 - sentencia

De 2700 denuncias por el delito de trata de personas, solo 45 reciben sentencias. Debido a los altos niveles de corrupción, solo el 1,6% son sancionados.

### Video 15 - Testimonio Santiago Paco Mamani

**Mujer enmascarada:** Cuando cumplí 18 años yo he salido del CAR y nadie me quería dar trabajo. Adentro nunca me buscaron un trabajo para yo salir.

Me tuve que regresar a DELTA 1.

Mi familia ya me había dado la espalda y no tenía ni qué comer. Qué cosa soy yo para vivir así.

Allá me ofrecían 300 soles por cada chica que yo llevaba para que trabaje en el bar.

### Video 16 - tratante

*Acaba video y empieza audio 7.*

### Audio 6 - on the nature of daylight

*Mujer enmascarada va ingresando con los maniqués. Secuencia de muñecas. (Las baña con cerveza, las envuelve con ropa)*

### Video 17 - texto

*Durante la crisis sanitaria, las medidas de aislamiento e inmovilización social masificaron la trata delivery.*

*Las niñas eran enviadas a lugares específicos para ser explotadas sexualmente.*

**Mujer enmascarada:** Yo les ayudo con su ropa, les doy de comer lo que ellas quieren. A veces les pregunto qué les gusta, para decir que cocinen eso. Cuando un borracho se quiere pasar, yo las defiendo.

### Audio 3 - Avatar

*Se genera caos en todo el espacio. Norma corriendo por todo el espacio.*

**Norma:** Durante los primeros minutos de la intervención las autoridades no habían encontrado evidencia relevante o diferente a la habitual. Iban a concluir el operativo (...)

### **Video 18 - rescate final**

(...) cuando en el segundo piso, se toparon con una habitación cerrada con candado. Forzaron la entrada y recorrieron el ambiente. Debajo de una cama, protegida por la oscuridad, estaba escondida la mujer que trajo a estas niñas al bar. (...)

### **Se va video 18 - rescate final**

(...) En su poder tenía un paquete con mil soles y los cuadernos de contabilidad que hoy son parte del proceso judicial en su contra.

### **Video 19 - cárcel**

#### **Audio 1 - wg**

*Mujer enmascarada sale con marrocas puestas.*

### **Video 20 - texto final**

*24 de octubre de 2022*

*Centro penitenciario de Huacho*

*En el centro penitenciario de la ciudad de Huacho se confirmó que existía una red de trata con fines de explotación sexual que operaba dentro del mismo penal.*

*Ocho menores de edad presentaban sellos en los antebrazos de registros de los ingresos al penal. Según la investigación, ellas eran conducidas al penal dos veces por semana para ser **explotadas sexualmente**.*

**APAGÓN.**