

De las producciones narrativas a la fabulación feminista: *La Manzana de Eva**

Das produções narrativas à fabulação feminista: La Manzana de Eva

From Narrative Productions to Feminist Fabulation: La Manzana de Eva

Cynthia Carofilis Cedeño** y Paz Guarderas-Albuja***

DOI: 10.30578/nomadas.n57a14

En este artículo se analiza la obra teatral *La Manzana de Eva* como una práctica de investigación-creación, con el objetivo de conectar el proceso con las fabulaciones feministas, por medio del análisis del guion y la autoetnografía. Asimismo, se propone que esta práctica logre salir de los lugares comunes asignados a las víctimas de violencia de género. Mediante la parodia, los afectos y la performatividad, las intérpretes habitan la categoría de víctimas desde nuevos significados y se arriesgan a hacer gestos especulativos que las sitúan como protagonistas de su historia.

Palabras clave: producciones narrativas, violencia de género, cuerpo, afectos, fabulaciones feministas, especulación.

Este artigo analisa a peça La Manzana de Eva (A Maçã de Eva) como uma prática de investigação-criação, com o objetivo de relacionar o processo com as fabulações feministas, através da análise do guião e da autoetnografia. Propõe-se também que esta prática consiga romper com os lugares comuns atribuídos às vítimas de violência de género. Através da paródia, dos afetos e da performatividade, as intérpretes habitam a categoria de vítimas a partir de novos significados e arriscam gestos especulativos que as situam como protagonistas da sua história.

Palavras-chave: produções narrativas, violência de género, corpo, afectos, fabulações feministas, especulação.

This article analyzes the theatrical work La Manzana de Eva (Eve's Apple) as a research-creation practice, aiming to connect the creative process with feminist fabulations through the analysis of the script and autoethnography. It also proposes that this practice transcends the commonplaces typically assigned to victims of gender-based violence. Through parody, affects, and performativity, the performers inhabit the category of victims with new meanings, daring to make speculative gestures that position them as protagonists of their own story.

Keywords: narrative productions, gender-based violence, body, affect, feminist fabulations, speculation.

* Este artículo surge de la investigación en curso "Ponerle el cuerpo a la investigación: aperturas y clausuras de las producciones narrativas", más concretamente de la obra teatral que nació a partir de este, titulada *La Manzana de Eva*, creada con la dirección teatral de Alexandra Londoño, la producción de Sabueso Azul Producciones, y la financiación de la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito (Ecuador). Intérpretes de la versión actual: Elena Segura, Erika Guerrero, Beatriz Juárez, María Muñoz y Micaela Moreno. Producción y utilería: Angie Contreras, Adriana Ajila y Milena Mantilla.

** Profesora de la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito (Ecuador) y allí mismo, miembro del Grupo de Investigaciones Psicosociales. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Pontificia Bolivariana. Correo: ccarofilis@ups.edu.ec

*** Profesora e investigadora de la Universidad Politécnica Salesiana, sede Quito (Ecuador) y allí mismo, coordinadora del Grupo de Investigaciones Psicosociales. Doctora y magíster en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Correo: mguarderas@ups.edu.ec

original recibido: 13/05/2024
aceptado: 16/08/2024

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n57a14 - Págs. 1~17

Didascalias

La Manzana de Eva es una obra de teatro sembrada en debates sobre las limitaciones de nuestras prácticas investigativas y docentes. Se nutrió de la preocupación por promover la producción de conocimientos éticos, que salgan de repositorios y afecten al mundo para favorecer la comunalización del conocimiento (Andrés *et al.*, 2022). Se gestó en nuestros interrogantes, incomodidades y el malgenio ante posturas negacionistas y apocalípticas que devienen lugar común en nuestro quehacer. Nació de encarnar las limitaciones metodológicas a la hora de investigar la actuación psicosocial y la acción política ante la violencia de género.

En nuestro camino de investigadoras utilizamos las producciones narrativas (PN) como un método de investigación para construir versiones del mundo a partir de la articulación entre quien investiga y las personas participantes (Balasch y Montenegro, 2003). Las PN construyen memorias locales plasmadas en escritos sobre los cuales las participantes tienen agencia. No obstante, en nuestras prácticas académicas en el contexto ecuatoriano identificamos ciertas dificultades y limitaciones. Las participantes no tienen el mismo entusiasmo por el tema que nosotras, no les interesa modificar sus textos y las narraciones reviven situaciones olvidadas, entre otros asuntos. Varias autoras han indagado sobre los alcances y límites de la PN (Biglia y Bonet-Martí, 2009; García, 2017; Pérez *et al.*, 2017), pero no se ha cuestionado la tiranía de la palabra escrita, cuestión que se debate desde los feminismos descoloniales (Curiel, 2024).

Por otro lado, mucho tiempo, tinta y ahora memoria han ocupado la reflexión sobre la investigación, la actuación psicosocial y la acción política ante la violencia de género. Largos debates se han planteado sobre cómo esos abordajes construyen imágenes, subjetividades y lugares que nosotras no queremos habitar: punitivismo, victimismo, esencialismo, misandria (Banet-Weiser, 2018; Casado Aparicio, 2012). Nos interesa escapar de la “ventriloquía”, dejar de construir la identidad política basada en el “fetichismo de la herida” (Ahmed, 2015), superar la “política del rencor” (Brown, 1995) y evitar las “lágrimas blancas” (Phipps, 2021) asociadas a una “blancura política” de ciertos feminismos que mantienen las relaciones de poder heteropatriarcales. A partir de producciones narrativas elaboradas previamente comprendemos a la violencia de género como:

un entramado complejo material y simbólico constituido por discursos y prácticas hegemónicas heteropatriarcales atravesados por concepciones racistas y clasistas que colocan a ciertas posiciones de sujeto en situación de inferioridad y desigualdad. Discursos que se activan en las relaciones familiares, de noviazgo, comunitarias, barriales, institucionales. Y es un mecanismo para, en última instancia, perpetuar las relaciones desiguales de poder. (Guarderas, 2014, p. 99)

Esta investigación nace de la mano del montaje de la obra de teatro *La Manzana de Eva* y busca explorar nuevos derroteros a partir de las limitaciones antes expuestas. Basadas en los presupuestos de las PN, realizamos narrativas con mujeres diversas que luchan contra las violencias de género, luego

convertimos esas narrativas en un guion teatral y montamos una obra de teatro inspirada en el biodrama (Tellas *et al.*, 2017). En este artículo nos proponemos indagar sobre las limitaciones y las posibilidades de esta experiencia como modo de investigar en torno a la violencia de género. Nuestra intención es reflexionar sobre cómo la experiencia permite explorar procesos de subjetivación, actuaciones psicosociales y acciones políticas que vayan más allá de la construcción de la víctima y el horizonte punitivo.

La pretensión es indagar si la obra de teatro permite eclosionar la identidad política que se encierra en el dolor de la víctima y su búsqueda incesante de justicia, para crear una política de subjetivación disidente que conecta el saber-del-cuerpo y la reapropiación de la energía vital (Rolnik, 2019). Queremos dar cuenta de cómo *La Manzana de Eva* construye otros mundos posibles, sin recurrir a mundos utópicos donde no existe el patriarcado, sino “quedándonos con el problema” (Haraway, 2019). Queremos explorar en qué medida podemos ir más allá del develamiento de la violencia con cifras, o de las historias de quienes la sufren, para construir un conocimiento encarnado que afecte.

Nos inspiramos en los feminismos especulativos (Haraway, 2019), confiamos en que pueden gestar otros modos de investigar y actuar políticamente ante la violencia de género. Consideramos a las PN como un cuerpo (Domínguez, 2023), tomando en cuenta sus posibilidades de transformación (Biglia y Bonet-Martí, 2009). A la vez, reconocemos que toda teoría feminista tiene dimensiones especulativas (Åsberg *et al.*, 2015), y, por ello, seguimos los pasos de quienes se han tomado en serio las ficciones como modos de hacer política. Gloria Anzaldúa (1987) nos invitaba a pensar las historias como seres vivos que transforman a quienes las cuentan, empezando por el propio cuerpo. Donna Haraway (2019) también nos recuerda lo que importan las narraciones a través de las cuales pensamos otras historias. En ese sentido, consideramos a las PN en escena como formas de creación de mundos, fabulaciones feministas para generar nuevos conocimientos y modos de habitar el cuerpo.

A partir de lo expuesto surgen las preguntas que orientan este escrito. ¿Qué paradojas especulativas emergen en relación con la violencia de género en la obra *La Manzana de Eva*? ¿Qué afectos sujetan y qué

afectos de-sujetan de la posición de víctima en el tránsito hacia la especulación? ¿Qué mecanismos operan para transitar de las producciones narrativas hacia la especulación?

Paradoja especulativa

El feminismo especulativo (Haraway, 2019) es hijo de los materialismos feministas que buscan trascender el debate entre realismo y relativismo, reconociendo la agencia de la materialidad, su imbricación con la semiótica y la fusión del objeto y el sujeto del conocimiento. La realidad para Haraway es una construcción colectiva, material y discursiva que deriva de una práctica de interacción (1995). En consecuencia, la producción de conocimiento está conectada a las relaciones que



■ *ARMS* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

hacen que exista o deje de hacerlo (Stengers, 2007). En el mundo harawayiano, nuestras ideas no están solas, se encuentran enlazadas con múltiples luchas materiales que son necesarias contra las simplificaciones idealistas de nuestros mundos (Stengers, 2011).

La práctica científica como una práctica de contar historias (Haraway, 1999) recorre la ruta del pensamiento especulativo en la teoría feminista. La especulación es una forma de hacer mundos, de gestar la difracción en el hacer y el deshacer (Åsberg *et al.*, 2015). El concepto de difracción para Haraway (1999) es la tecnología de la interferencia que sin quedar atrapada por la diferencia muestra sus efectos, no representa la realidad, más bien muestra desplazamientos de saberes o formas de producción de conocimiento, produce una “nueva” teoría y aporta una diversidad de miradas a partir de la puesta en tensión de comprensiones hegemónicas y contrahegemónicas (García, 2017).

Para Åsberg *et al.* (2015) la cuestión de lo especulativo está en el centro de los feminismos, y su paradoja central, el feminismo, quiere un mundo donde la diferencia sexual no genere desigualdad, ni sea peyorativa, pero para hacerlo debe enunciarse desde el terreno de dicha diferencia para luego saltar a un futuro otro posible e imaginable.

Los gestos especulativos (Debaise y Stengers, 2016) son aquellos que se arriesgan ante las ataduras de la situación y que por ello tienen la verdad de lo relativo. Emergen por la obligación de responder a virtualidades que solo el modo en que uno es sujetado hace perceptibles. Los gestos especulativos son “idiotas”, aminoran la marcha donde los demás se precipitan, porque sienten que hay algo más urgente. Etimológicamente, el especulador es alguien que observa, vigila y cultiva los signos de un cambio de situación, haciéndose sensible a lo que, en esta situación, podría ser importante (Stengers, 2022).

En esta línea etimológica, la especulación implica un ejercicio de emergencia de una voz media, que no es la voz pasiva que recibe la acción, ni la voz activa que la ejecuta. Quien actúa y quien padece se difumina cuando nos dejamos llevar, arrastrar, seducir, atraer, tocar por la situación. La voz media se activa, o más bien es pedida por el cuerpo al ser tocado, en el contacto sensorial con el mundo (Stengers, 2022).

Los feminismos retoman la especulación pragmática, un tipo de pensamiento de la diferencia que tiene un rol performativo con un doble registro de potencia y potestas, a la vez que gesta otros mundos y deconstruye, denuncia y reclama contra los poderes patriarcales (Åsberg *et al.* 2015). Así, la especulación consistiría en una reactivación del sentido común, para soldarlo con la imaginación, en un doble movimiento que, por un lado, se activa en la resistencia, que no acepta con resignación el *statu quo* y que a la vez se aventura a imaginar otros finales posibles (Stengers, 2022).

Las figuraciones se amalgaman con el pensamiento especulativo en cuanto imágenes performativas, que pueden ser habitadas y dibujan mapas condensados de mundos discutibles. Las figuraciones de Braidotti (2000) refieren al pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas al falocentrismo de sujeto y son una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa. El feminismo está plagado de figuraciones: la mestiza (Anzaldúa, 1987), la nómada (Braidotti, 2000), el *ciborg* (Haraway, 1995), el cuerpo-territorio (Carofilis, 2023). Pensamos desde estas ontologías para salir de los lugares asignados a las víctimas de violencia de género, una ontología *ciborg* que dé cabida a otras formas de pensar las marcas generadas por la violencia, de inventar mundos posibles, seres híbridos, que excedan la racionalidad de la dominación.

Apostamos por la especulación como práctica para crear mundos, junto con Haraway (2019) afirmamos que necesitamos historias (y teorías) que sean lo suficientemente grandes como para reunir las complejidades y mantener los límites abiertos a nuevas y viejas conexiones sorprendentes. Apostamos en conexión con las autoras expuestas por proposiciones arriesgadas en una incesante contingencia histórica relacional.

Investigación-creación en *La Manzana de Eva*

La investigación-creación explora los vínculos entre la investigación cualitativa y los nuevos materialismos. Es una metodología que pretende indagar otros modos de investigar en nuestros tiempos. Sus planteamientos se basan en sondear las fisuras entre la realidad y la ficción, y se abre para el análisis de la ficción como modo de expresión (de Freitas y Truman, 2021).



▪ ARMS, fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

Indaga cómo las historias abren posibilidades para nuevas formas de investigación sociomaterial, de cara a ofrecer una visión de mundos futuros o alternativos (de Freitas y Truman, 2021).

La autoetnografía nutre esta investigación. La comprendemos como un proceso que permite re-escribir las experiencias en un relato que se convierte en una re-presentación (Denzin, 2017). La “autoetnografía interpretativa” implica crear nuevas formas de “escenificar y experimentar el pasado” (Denzin, 2017). Volver sobre lo vivido para registrarlo y gestar significados sobre las experiencias. Así, los relatos se convierten en epifanías, momentos ritualizados y conectados al “quiebre, crisis, compensación, reintegración y cisma, que cruzan de un espacio a otro” (Denzin, 2017, p. 86).

Como indica Denzin, la “autoetnografía interpretativa” toma formas textuales performativas evocativas o catárticas para transformar a las experiencias en una performance corporizada. Es un *mystory* en el que confluyen la mitología personal y la colectiva; es un montaje textual, lleno de sonidos, poesía e imágenes tomadas de la historia personal de quien la escribe (Denzin, 2017).

El material que será analizado en este artículo es el guion de la obra –como una producción narrativa colectiva–, algunos elementos del hecho teatral y los diarios de campo autoetnográficos realizados mientras participábamos de la experiencia. Nosotras hicimos parte de todo el proceso, ocupamos múltiples papeles como investigadoras, profesoras, psicólogas e intérpretes.

El guion teatral se gestó en tres tiempos. En primer lugar, nosotras y nuestras estudiantes de pregrado y posgrado realizamos PN en distintos momentos, cuya temática común era la violencia de género y la participación en acciones feministas (Ajila y Contreras, 2024; Grijalva, 2018; Londoño, 2021; Parra, 2017). Se estipuló el uso de las PN por la posibilidad de apelar a una comprensión más compleja sobre la actuación psicosocial y la acción política ante las violencias de género.

Esas PN se elaboraron en varios encuentros entre las investigadoras y las participantes, guiados por un guion de preguntas. Después se textualizaron y organizaron las ideas que surgieron en la conversación para “construir un relato con argumento y trama” (Guarderas,



▪ *MARTIRIO I* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

2016) y se devolvió el texto a las personas participantes para recoger sus observaciones y cambios; todo el proceso fue realizado en el marco de investigaciones previas (Ajila y Contreras, 2024; Grijalva, 2018; Londoño, 2021; Parra, 2017; Guarderas, 2018). El texto de las PN adquiere así un carácter performativo pues son historias narradas a partir de situaciones vividas. La violencia de género, las experiencias vividas y su narración no son las mismas, pues como hemos indicado, al narrar construimos de modo performativo lo vivido y es desde estas narraciones que aparecen difracciones sobre la violencia de género (Guarderas, 2014, 2018). Aquellas PN que elaboramos quedaron reso-

nando en nuestro quehacer por su potencia para pensar en las limitaciones y las potencialidades de la actuación psicosocial y política ante las violencias de género. Buscábamos también el modo de devolver los conocimientos emergentes en las narrativas a la comunidad y aquellas narraciones dotaban de sentidos singulares que podrían ser comunalizados (Andrés *et al.*, 2022) a través de operaciones teatrales.

En un segundo tiempo invitamos a las autoras de las narrativas. Iniciamos el proceso once mujeres, dos de ellas –una mujer trans y otra indígena– no se mantuvieron en el proceso. Se consolidó un grupo de nueve personas diversas: una agricultora y costurera; una enfermera jubilada; una cantautora y comerciante; una activista feminista; una exestudiante, psicóloga y actriz; dos estudiantes que sistematizaron la experiencia –una de ellas actriz en formación–; y dos profesoras, investigadoras y psicólogas. Confluyeron diversas posiciones de sujeto: indígenas, mestizas, montubias, empobrecidas, privilegiadas, heterosexuales, bisexuales. Alexandra Londoño, exestudiante, psicóloga y actriz, creadora del Proyecto Mujer Magia¹, con quien hemos reflexionado a partir de la intervención psicosocial con víctimas de violencia de género (Guarderas-Albuja *et al.*, 2023; Londoño, 2021; Londoño *et al.*, 2022), fue la directora del proceso creativo. Las otras participantes, excepto las estudiantes y las profesoras, recibieron ayudas económicas para su movilización y alimentación.

Una vez consolidado el grupo de trabajo, iniciamos la etapa creativa. Partimos de improvisaciones, en las que se involucraban distintos lenguajes teatrales, para ir descubriendo habilidades y afinar aquello que se pondría en escena. En los encuentros se gestó la teatralización de las narrativas vitales, seleccionando aquello que cada una quería contar para evitar cualquier revictimización. A la par emergieron experiencias de formación teatral y acompañamiento psicosocial. Pasar las narraciones por la improvisación y nuevos lenguajes significó el segundo giro performativo del material. Durante esta etapa sucedieron actividades y procesos vinculados con tintes terapéuticos. Suponemos que este tono no favoreció la permanencia de las dos participantes que abandonaron el montaje.

En el tercer momento, a partir de la teatralización de las PN surgidas en la improvisación, se elaboró el guion colectivo. La directora nos propuso elaborar nuevos

textos escritos. En relación con esto, una de las participantes solicitó mantener su narrativa como su texto de la obra, otra pidió no entregar nada escrito sino permitir que su libreto surgiera en la creación y otra cambió su texto al cabo de algún tiempo. La directora además creó la estructura dramática, a partir de una construcción colectiva de cada escena y de las modificaciones que se fueron dando en el montaje. Este fue el tercer giro performativo; en esta fase fue surgiendo la conexión entre el testimonio y la especulación. Las intérpretes exploraban otros modos de narrarse entre las violencias vividas y las acciones políticas feministas. La investigación-creación favoreció que el proceso se gestara en zonas liminales, entre la ficción y la realidad, entre el acompañamiento psicosocial y la creación artística. Fue solo en este momento cuando se dejó entrever la especulación y la posibilidad de habitar otras subjetividades y relaciones.

Los ensayos se realizaron en nuestra universidad. Llevarlos a cabo en una institución confesional significó el deseo de transformar desde dentro. El título *La Manzana de Eva* fue una propuesta de la directora, acatada sin mayores reflexiones, al contrario de la de “El Bacanal”, en la que teníamos una clara intención de reclamo.

La obra² está ambientada como un programa televisivo que se proyecta a través de un canal ficticio denominado TvToC, El Canal del *Scrolling* Compulsivo, y tiene tres segmentos: “El Bacanal de la Aurora”, el programa “La Manzana de Eva” y “Tejido de historias”. “El Bacanal de la Aurora” parodia un ritual religioso y cuestiona de modo humorístico los papeles sociales asociados a la feminidad. “La Manzana de Eva” muestra un programa televisivo que inicia como un *talk show*. Entre las escenas aparecen comerciales en formato audiovisual. Las invitadas narran sus historias de distintos modos: una entrevista televisada; la presentación de una cantante de cumbia; dos coreografías con voz en *off*; un monólogo musical y la lectura de un diario íntimo. La presentadora va transformándose de una imagen estereotipada de mujer a un personaje no binario, conforme las intérpretes narran sus historias.

Mientras el programa transcurre, de modo sutil, cada historia se va hilando con la otra y con trozos de tejido hecho con las manos de otras mujeres sobrevivientes. La obra se cierra con las intérpretes

sosteniendo el tejido que brinda la esperanza de transformación social. Hasta el momento se ha presentado en siete ocasiones y ha generado impactos en relación con el reconocimiento de la violencia de género (Mantilla, 2024).

A continuación, proponemos responder a las preguntas de investigación a través de tres escenas. En la primera se analiza el bacanal y los comerciales a la luz de la paradoja especulativa. La segunda y la tercera escena son especulativas, pues mostramos la agencia de los afectos y los objetos en la transición a la especulación. Hemos ensayado la especulación como modo de escritura, reconociendo que aquello que queremos decir surge constitutivamente con la forma de narrarlo (White, 1992). Al escribir este texto hemos explorado la ruptura con el modo tradicional de presentar una investigación tras la “invitación-autorización” de una de las lectoras. Nos hemos aventurado por construirlo como guion teatral. Las acotaciones se presentan en itálicas. No somos dramaturgas y reconocemos nuestras limitaciones.

Escena 1: El Bacanal de la Aurora

Personajes: *Coro, sacerdotisa* (son parte del guion teatral) *e investigadoras*.

- *La escena empieza con música sacra, entran seis mujeres con túnicas blancas y capas medievales de los colores del arcoíris. La entrada la dirige la sacerdotisa que viste una túnica negra. Hacen una coreografía que se asemeja tanto a persignarse como a un trend de Tik Tok. La sacerdotisa da la bienvenida al público y empieza un canto que responde el coro.*
- Sacerdotisa: Qué alegría ser mujer
- Coro: Cada ocho de marzo parece un superpoder
- Sacerdotisa: Las flores y los regalos nos recuerdan
- Coro: Lo que podemos hacer (*coreografía gestual*)
- Sacerdotisa: La capacidad de ser madres nos dicen ¡Qué privilegio!
- Coro: Poder gestar y parir (*coreografía gestual*)



▪ *BROTHERS* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

- Intérprete: No más que si no queremos nos podemos morir (*en tono ingenuo*)
- Sacerdotisa: Cómo negarnos a este designio divino si nuestros cuerpos nos recuerdan cada mes
- Coro: La razón de ser mujer (*gesto que alude a dolor menstrual*) (Cynthia, Guion, 2023).
- Investigadoras: El hecho teatral del “Bacanal de la Aurora” remite a una misa. Es una celebración que juega con las convenciones con una diferencia crítica, una confrontación estilística que establece la diferencia en el corazón de la similitud (Hutcheon, 1985). Parodiamos el ritual con una sacerdotisa y un coro feminista donde se exploran ideas del sentido común en relación con los mandatos de género que pesan sobre los cuerpos femeninos y feminizados. La escena se abre con una exaltación de la feminidad. De modo sutil, se inserta un nuevo repertorio discursivo que evidencia cómo las mujeres están en la mira de juicios sociales. Se hace evidente la ironía que surge de la tensión inherente entre los discursos hegemónicos y contrahegemónicos, difractan y apuntan la diferencia para quedarse en ella y dar cuenta de sus efectos.
- Coro (*cantando y bailando a tono de gospel*): Qué privilegio... privilegio... es ser mujer... es ser mujer. Hacer lo que nos dé la gana, presidentas, ministras, doctoras, y las cosas de la casa. Qué privilegio... privilegio, es ser mujer... es ser mujer. En estos tiempos de las doras: lavadora, licuadora, aspiradora, y con más plata, secadora. Es muy bonito... muy bonito ser mujer... ser mujer, tener instinto maternal. Por donde quiera que andamos, cuidando aún sin ser mamás. (Cynthia, Guion, 2023)
- Investigadoras: En el fragmento del bacanal presentado, se vuelve sobre el peso del cuidado como un mandato de género. Se convierte en una estrategia retórica que pone en el centro la blasfemia como una posible imagen del *ciborg* (Haraway, 1995). Parte de la afirmación “qué bonito ser mujer”, de la mano de la imagen de *superwoman*, que puede hacerlo todo, y termina literalmente haciéndolo. El lugar de enunciación no es desde el que afirma el goce de ser mujer, tampoco es el lugar de la oposición o negación. La paradoja especulativa reside en el tránsito de la afirmación irónica de la feminidad a su deconstrucción. En relación con la violencia, invita a hablar desde otro lugar, donde los mandatos de género violentos se fundamentan en la mitología patriarcal

- (Millet, 1995), es decir, ahonda en los mandatos de género como violencia, extrapolando definiciones normativas.
- Sacerdotisa: Ay la feminidad, ese valor tan sagrado para nuestra identidad. Entre María y Eva nos hace pendular
 - Participante de coro: Nos quieren vírgenes
 - Participante de coro: Nos quieren santas
 - Coro: Nos tienen hartas (*dando un paso al frente*)
 - Sacerdotisa: Por eso, las que se rebelan están condenadas a escuchar
 - Coro: Por su culpa, por su culpa, por su gran culpa. (Cynthia, Guion, 2023)
 - Investigadoras: El coro pasa de la ironía a la reivindicación de los lugares inapropiados para las mujeres, señala cómo quienes no se ajustan a los roles de género femeninos –pasividad, maternización, castidad, heterosexualidad obligatoria, “las que denuncian, las que abortan, las que aman a otras mujeres, las que no callan”– son culpabilizadas por un sistema patriarcal que cree que merecen violencia.
 - Sacerdotisa: Por eso, finalmente reciban esta energía feminista. Porque las mujeres resistimos, porque el silencio hace daño, porque hagas lo que hagas, igual la cagas. ¡Podéis cagarla en paz!
 - Coro: Caguémosla en paz. (Cynthia, Guion, 2023)
 - Investigadoras: La escena finaliza con la legitimación del abandono de la diferencia, el escape de una identidad común. “Cagarla en paz” toma el tono de “política de la interrupción” (Flores, 2013), dota de espacio a un nuevo hábito con posibilidades de habitar otros mundos, un giro del habla que abre un ápice para la subjetividad alternativa. Finaliza apelando a un poder superior, cuando la sacerdotisa otorga al público la *energía feminista*, una salida que especula con una sociedad feminista. Este es el paso para entrar en el mundo de la *Manzana de Eva*.
 - *Entremés*
 - Comercial 1: Aceite hidrolizado de lavanda con extracto de INCEL y *mansplaining*, para que todo te resbale. Aplícatelo a diario para no darte cuenta cuando te morbosean, para ignorar los comentarios machistas o para no mirar al patriarcado. Si los efectos persisten consulta a tu feminista de confianza. (Alexandra, Guion, 2023)
 - Investigadoras: Los videos de los comerciales que se presentan están plagados de gestos especulativos. Exploran situaciones novedosas aquí y ahora, entran por el registro de lo conocido y desde este promueven un cambio en hábitos del pensamiento. Son gestos especulativos sin voz activa ni pasiva sino transitando por la voz intermedia (Stengers, 2022).
 - Comercial 4: ¿Cansada de ser una aguafiestas? Tapa todo olor a feminismo con el *splash* Damita Perfecta, para encajar en toda ocasión. Ideal para fiestas familiares, compromisos sociales, reuniones de trabajo y, por supuesto, también para el viaje en trole³. (Cynthia, Guion, 2023)
 - Investigadoras: Inspiradas en la idea de la feminista aguafiestas de Sara Ahmed (2017), se crea un mundo donde un perfume oculta al feminismo y maquillaje la rebeldía. Todos estos productos hacen una parodia de aquello que se vende para “arreglar la vida” en el capitalismo tardío. Pretenden más que arreglar, señalar lo irrisorio, lo impensable y desde ese lugar evidenciar las violencias cotidianas vividas. Son repeticiones miméticas de un lugar improbable, es la parodia que simultáneamente parece negar el problema, reconociéndolo.
 - Investigadoras: La primera escena explora las paradojas especulativas que emergen entre la afirmación de la diferencia y la creación de nuevos mundos. El bacanal es la invitación a habitar la diferencia para deconstruirla desde dentro. Los comerciales indagaban en el lenguaje del sentido común, de aquello que es fácilmente aprehensible para ironizar y desde ahí reventarlo. Apunta a la comprensión de la violencia de género más allá de la normativa y especular en la posibilidad de un mundo feminista.

Escena 2: Los afectos en acción: de protagonismos y exorcismos

Personajes: dolor, duelo, rabia, indignación, culpa, vergüenza, miedo, alegría y esperanza (entre humanas y no humanas, son personajes que nacen a raíz de la escritura de este artículo); investigadoras y lectora (todas humanas).

En esta escena los afectos se presentan, las investigadoras comentan y analizan el proceso, mientras se escuchan fragmentos de la obra en una voz en off.

- Investigadora: Un elemento que nos embarcó en el viaje especulativo fueron los afectos. El guion teatral se volvió un cuerpo colectivo en los encuentros, gracias al dolor, la rabia, la alegría y la esperanza. Va surgiendo la “enunciación colectiva” (Stengers, 2022), aquella que escapa a la voz singular y de la voz ya definida. Surge la enunciación fruto de la “juntanza”, se tejen *potencias* y *potestas* (Åsberg *et al.*, 2015), nuevos contenidos creativos y placenteros, sin embargo, a la par surgen posiciones distintas sobre el cómo manifestar los malestares.
- Lectora: ¿Cómo se orientan en la obra de teatro la comprensión anímica y personal del dolor?, ¿qué dolores son los que se develan?, ¿cuáles se eclipsan?
- *Entra en escena el dolor*
- Dolor: Siempre supe que tendría un papel protagónico en una obra sobre violencia de género, pese a que las intérpretes buscaban trascenderme. Algunas cuestionaban lo que implica ser víctima y por ende parecía que tendrían a ignorarme. Al principio no reconocían mi lugar. Mi presencia parecía legitimar aquello que algunas anhelaban abandonar. Otras en cambio me habitaban con certezas. En el proceso parecía que querían medir mis daños, porque así legitimaba unas voces y no otras. Me reconfortó escuchar que yo habito en todas de modos diversos y que no se trata de equiparar mis daños, sino vincularlos (Ahmed, 2015). Aquí reside mi poder, atravesio y conecto sentires y cuerpos. Mi presencia se hace escuchar, otorga derechos y acceso a ciertos espacios. Círculo entre diversas interpelaciones: las legales que obligan a denunciar, las terapéuticas que fuerzan a superarme, entre las sociales que me obligan a callar y quedarme en el espacio privado, y las interpelaciones feministas que bregan por convertirme en una identidad colectiva.
- *Se escuchan fragmentos de la obra en una voz en off:* Mi historia nuestra historia, tu historia, cuando fuimos paridas en un hogar violento, pequeña, vulnerable, maltratada, violentada, la memoria me protege de los detalles. Vulnerada por los traidores de su palabra, de quienes decían cuidarme, mi tío político y mi padre, monstruos que me robaron la infancia. (Beatriz, Guion, 2023)
- Dolor: Soy el clímax de la obra, soy protagonista.
- Investigadoras: Para Sarah Ahmed (2015), los testimonios de dolor son fundamentales para la política feminista y la búsqueda de reparación. El testimonio se enfrenta a la imposibilidad del lenguaje, por un lado, es un relato del que podría no hablarse (Rodríguez, 2013) y por otro, el lenguaje no logra capturar por completo la experiencia traumática (Jimeno, 2007).
- Investigadoras: El dolor representa un peligro latente, la fetichización de la herida como signo de una identidad. La herida se puede convertir en algo que simplemente es y que define a la persona, en lugar de algo que ha sucedido en un tiempo y espacio (Ahmed, 2015, p. 66). Así, la identidad de la víctima de la violencia de género en los medios de comunicación se reduce a un objeto de consumo, incapaz de agencia (Gámez Fuentes y Núñez Puente, 2013). Por último, la víctima dentro de esta narrativa hegemónica, en el mejor de los casos, está vinculada a un tipo de heroísmo, a una separación de su historia individual de la historia colectiva, y, por lo tanto, a la sanación como logro personal (Ahmed y Stacey, 2001).
- Investigadoras: El testimonio da lugar a diferentes registros: el político, el confesional o personal, el colectivo y social (Rodríguez, 2013). Para evitar el fetichismo de la herida, partimos de narrativas que se movían entre lo confesional, lo social y político, y se construyeron poniendo énfasis en la agencia de las mujeres. Eso se materializó en la escena, se pasaba del dolor a la indignación y la rabia, para conmover e interpelar a nuestro público. El dolor fue la llave que abrió los corazones y los oídos a la escucha. El agravio se colectivizó.

- Investigadoras: Hay marcos de interpretación para los dolores que hacen que unos lamentos sean más escuchados que otros (Butler, 2010). Las lágrimas de las mujeres blancas se hacen mediáticas y se usan con fines políticos que mantienen el orden patriarcal (Phipps, 2021), mientras las de las víctimas de violencia de género se escuchan solo en las denuncias colectivas. Pretendemos que la escucha del dolor permita reconocer que la empatía es imposible, por eso la convertimos en un llamado a la acción (Ahmed, 2015). Exploramos la identificación como “aguafiestas” (Ahmed, 2017), aquellas que recuerdan al público que la violencia de género no es una cuestión biográfica, sino un problema social, por eso, enlazamos lo personal con lo colectivo, la historia individual con las cifras de la violencia de género.

Yo soy Beatriz Juárez y esta máscara cuenta mi historia. El antes y el después. Del dolor a la esperanza, de las lágrimas a las flores, de las huellas de los golpes a la sonrisa... Las cifras en el Ecuador se multiplican cada día. Cada veintitrés horas muere una de nosotras por el hecho de ser mujer. Cuatro de cada diez mujeres de las ciudades son violentadas sexualmente. Cinco de cada diez estudiantes de las universidades de Quito son acosadas en sus centros de estudio (Beatriz, Guion, 2024).

- *Se escucha una voz muy dulce, entra en escena el duelo*
- Duelo: Soy la que nombra a las que ya no están en este plano, la que recuerda que nuestras muertas son semilla de lucha. Mi registro del tiempo es distinto al del dolor, mi amiga Memoria es mi aliada. Tengo una larga tradición en las luchas por los derechos humanos en Latinoamérica, soy las madres en la plaza. Me atrevo a soñar con un mundo más justo, eso le da sentido a mi existencia, que no se repitan las historias por las que lloro ahora. Cuento mi historia porque velo por la memoria de las que murieron por la violencia patriarcal y por la complicidad del Estado, para que no mueran más. Mi forma de specular es convertir mi pérdida en semilla de la lucha feminista, en imaginar una vida más allá de la muerte.
- Investigadoras: La posición de víctimas se mantiene en la obra para habitar la categoría de forma dife-

rente y conferirle otro significado (Kay, 2022; Das, 2008), una vez que combinan la denuncia, la interpelación a la indolencia ciudadana como un llamado a la acción y la narración de los hechos señalando la responsabilidad de los agresores. Narrar toma el sentido de política de la memoria (Bidaseca, 2015) frente a la espectacularización que hacen los medios de comunicación, operación que enfatiza en el acto criminal e invisibiliza al perpetrador.

- *Duelo canta alrededor de un altar. El olor a incienso lo impregna todo, las luces se atenúan mientras ella enciende una vela, arregla las flores y las fotografías. A lo lejos se escucha el furor de una marcha ¡Nos queremos vivas!, se escuchan los tambores y los pasos de una multitud. Entra en escena Indignación y Rabia, una con un megáfono, la otra encapuchada sosteniendo un cartel.*
- Indignación: Yo soy la respuesta feminista al dolor. Soy la interpretación de que el dolor está mal y que algo debe hacerse (Ahmed, 2015). Para los feminismos negros soy quien da la energía para reaccionar

▪ *BACK* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (42 x 55 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022



en contra de los profundos investimentos sociales y psíquicos del racismo y del sexismo.

- Rabia: Soy las ganas de quemarlo todo. Gracias a mi presencia, las autoridades y los vecinos salen a reclamar por sus paredes pintadas con *graffitis*. Me llaman vándala, exagerada, odiahombres, violenta. Estoy acostumbrada a que mi presencia moleste y me encanta porque soy la energía que mueve a la transformación, conmigo en el centro se tejen luchas y complicidades.
- *Se escucha una voz en off*: Cobardes, depredadores
Parásitos succionadores de vida
Por el silencio que guardamos por miedo
¡¡¡Ahora les decimos no más!!! (Erika, Guion, 2023)
- *Entran juntas la culpa, el miedo y la vergüenza*
- Culpa: Cuidado estas chicas, no me vayan a espantar al público. A ellas les encantan los extremos.
- *Rabia e indignación hacen mutis por el foro enfadadas*
- Culpa: Me presento, soy la culpa. Aparezco en algunas narrativas y en el guion. Soy pegajosa porque en Quito he encontrado un lugar ideal para vivir. Mi otra cara es el castigo, actuamos juntos contra las libertades. Las intérpretes me habitan cuando rememoran en su diario íntimo las manoseadas morbosas o los juicios sociales por salir de los patrones. En la obra me exorcizan con la invitación a “cagarla en paz”.
- Vergüenza: Hermana culpa, pertenecemos a la misma familia y obramos de la mano. Mi poder es la domesticación. Aparezco en las narrativas y en el guion como la impronta de aquellas violencias sutiles por los cambios en los cuerpos, la sexualidad y la mirada cosificadora de los otros. Me imprimo en los cuerpos. Las intérpretes me debilitan, se de-sujetan, en el hecho teatral. Les afecto en el baile de la cumbia, pero ellas me exorcizan y bailan perdiendo el miedo al ridículo.
- Miedo: Culpa y vergüenza, yo soy su tercer hermano. Somos la triada que mantiene el orden. Yo anticipo al daño y la herida, soy un dolor que puede venir del futuro (Ahmed, 2015). Mi táctica es la parálisis, la pasividad, soy parte constitutiva de la feminidad. Me encargo de construir cuerpos en alerta en una cultura hostil. Estoy presente en las narrativas y en el guion, emerjo desde las infancias y me exacerbo en ese tenue límite entre la vida y la muerte. En la obra me exorcizan cuando buscan dejarme atrás junto a la máscara del dolor y pretenden volverme en coraje y resistencia. Así me voy desvaneciendo, en el colectivo es como se de-sujetan de mí.
- *Se escucha una cumbia*. “Cumbia, cumbia, cumbia del amor por mí, por todas” (Elena, Guion, 2023).
- *Entra la esperanza y la alegría al son de la cumbia. Salen de escena miedo, culpa y vergüenza*.
- Alegría (*cantando*): escuchen esta canción que nació en mi corazón:
El amor propio me dijo, ya basta de tolerar. A esa cara de ogros, no tienes por qué aguantar. El día que le canté, a ese viejo amargado. Casi le da el patatús, se quedó muy abrumado. (Elena, Guion, 2023).
- Esperanza: Ella es alegría, prefiere pasarse cantando, me acompaña porque ambas desarmamos la pasividad y la indefensión que encierran a las víctimas en el dolor. Yo soy esperanza, generalmente no aparezco en las narrativas hegemónicas sobre la violencia. Solo soy posible en el colectivo, estoy en el acuerpamiento feminista, en el abrazo sororo, en la escucha empática. Soy contraria la idea neoliberal del empoderamiento a partir del consumo y de la superación personal. Mi dulce presencia reconforta al público después de que aparece dolor, les permito imaginar otros futuros pensables y posibles.
- *Alegría y esperanza salen de escena; se escucha una voz en off*: Y soy una mujer cargada de esperanza. Las historias que hoy escuchamos. ¡No son de víctimas! [...] son historias que se han entretreído colectivamente para formar redes e imaginar otros mundos posibles [...]. Otros mundos donde tu hija, mi hija, tu nieta, tu esposa, tu hermana, mi hermana, podamos tener la alegría de salir a la calle, de juntarnos y volver vivas a casa. (Beatriz, Guion, 2024).
- Investigadoras: En esta escena lo que queremos argumentar es que hay afectos que sujetan y



▪ *MEGALODON II* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (42 x 55 cm)
| SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

de-sujetan las subjetividades en el proceso teatral. Algunos son los que se encargan de gestar la subjetivación femenina hegemónica. Miedo, culpa y vergüenza tejen, como las Parcas sus hilos. En el hecho escénico se los representa, y paulatinamente sin haberlo previsto son exorcizados en colectivo. El dolor es protagonista, a veces se busca escapar de él o “transformarlo”, su narración se valida cuando se acompaña de la indignación y la ira, como elementos clave para transformar. Transitar hacia la especulación significó habitar los afectos que nos sujetan para agenciar su de-sujeción de modo emergente, sin advertirlo.

Escena 3. De especulaciones, objetos y metáforas

Personaje humano: investigadoras

Personajes no humanos: tejido y canasta

- Tejido: Como la violencia es irrepresentable, yo soy el hilo conductor de la obra, en realidad soy muchos hilos. Represento la metáfora: los hilos que sujetan a

las feminidades y los hilos con los que tejen sus historias de resistencia. Estoy en cada escena en aquel objeto de lana que llevan las intérpretes. Me trajeron porque simbolizaba la articulación entre las historias y porque antes de la obra había sido hilado por otras mujeres que vivieron violencia de género. No soy estático a veces soy el lugar común y otras veces la posibilidad de explorar distintos modos de narrar las historias.

- Canasta de mimbre: Soy un elemento central, permanezco en escena durante toda la obra, en mí se depositan los elementos de lana que se van tejiendo. Soy testigo de todos los ensayos, en ellos en cada repetición, propia de un montaje teatral, se genera apertura para lo novedoso. Vi cómo la repetición tomó diversos carices, a veces de tanto repetir lo mismo surgió lo inesperado, otras veces las intérpretes se resisten a repetir para hacer que sus voces dejen de estar atadas a una narrativa unívoca. De esa repetición nacieron las metáforas: la *malejemplosa* y la *patacaliente*. Estas metáforas se convirtieron en figuraciones (Braidotti, 2000; Haraway, 1999), imágenes performativas que salen de

las dicotomías y permiten habitar una subjetividad alternativa. Ellas contribuyen a la deconstrucción del papel de víctima, propio de la actuación psicosocial y política, o de sobreviviente, parte de los discursos terapéuticos. Subvierten esos lugares porque habilitan la responsabilidad, como capacidad de responder a otras (Haraway, 2019); así, estas mujeres se reconocen con una deuda hacia otras para que sus historias no se repitan. Ellas se afirman desde la desobediencia al dar “mal ejemplo” a las mujeres de su comunidad por combatir la violencia de género, o porque ocupan el espacio público con libertad, dedicando su tiempo a pasear por la ciudad, sin rumbo fijo.

- Tejido: Entre las conversaciones y testimonios que he acompañado escucho la tendencia, desde los aparatos de poder, de volver a los lugares de víctima o sobreviviente como posiciones excluyentes. Esta perspectiva sitúa a las víctimas de violencia del lado del perdón y la pasividad invocando valores cristianos, y a la sobreviviente, en cambio, dentro de un discurso de superación capitalista que borra las causas externas de la violencia (Kay, 2022). En la obra fui testigo de esta tensión, las intérpretes me jalaban para distintos lados, pero también permití el surgimiento de más posiciones subjetivas.
- Investigadoras: En la obra teatral se apela a la sobreviviente en el monólogo narrado en primera persona sobre el intento de femicidio de una mujer embarazada. Ese discurso, no obstante, lleva impregnada la táctica feminista donde el cuerpo se hace colectivo, pues se hace denuncia pública de la violencia (Carofilis, 2023). En otras escenas dicen: “No somos víctimas, ahora somos protagonistas” (Érika, Guion, 2023),
- Investigadoras: Lo especulativo emerge alrededor de protagonizar la propia historia, contarla en los propios términos, en una operación que es una lucha contra las probabilidades (Debaise y Stengers, 2016). En la obra se sale del protagonismo efímero que dan los medios de comunicación a las víctimas (Reguillo, 2006), para explorar la política de la memoria (Bidasca, 2015). Es la posibilidad de tener el anhelado micrófono, sacar la voz se convierte en la posibilidad de afirmación (Guerrero, 2024) y de reconocimiento de la subjetividad que la violencia niega (Amigot,

2022). En escena, la cuestión de la palabra se intensifica ante determinados públicos. Ante un auditorio de policías, algunas intérpretes decidieron improvisar, extendieron su monólogo para interpelarles y exigirles mayor presencia en sus barrios, recordarles sus prácticas violentas de encubrimiento a los feministas; exigieron tomarse en serio las búsquedas de las niñas desaparecidas. Las intérpretes conectan las violencias con la ausencia de Estado y la complicidad social que niega el problema.

Conclusiones

Nos convocamos en este proyecto para arriesgarnos a narrar las historias alrededor de la violencia de género de otra forma, para que los testimonios sean escuchados y las víctimas sean protagonistas. Sin embargo, no partimos de la especulación, llegamos a ella a través de la intención de deshabitar la categoría de víctima.

Usar la parodia de un ritual común como la misa nos dio la oportunidad de, por medio de la ironía, habitar el esencialismo de la feminidad para burlarnos de él y señalar aquello de lo que no se habla, la violencia de los mandatos de género, de la división sexual del trabajo, los estereotipos que pesan sobre nuestra sexualidad y los castigos sociales que recibimos cuando nos salimos de dichos roles.

En el proceso, la amalgama de afectos favoreció que redimensionemos el peso del dolor en la obra, dándole su justo lugar a este y otros afectos. Mientras el miedo, la culpa y la vergüenza nos ayudaron a comprender los efectos subjetivos de la violencia como un hecho cotidiano, el duelo, la rabia, la alegría y la esperanza nos llevaron al despliegue de imágenes de futuro para las violencias de género.

En el tránsito a la especulación, la performatividad nos permitió habitar otros lugares sin posición política, lugares no cerrados. Los objetos y las metáforas favorecieron la emergencia de lo no dicho, despertaron nuestro sentido del juego y la improvisación. No obstante, la posibilidad de especulación se ve determinada por la necesidad de contar las historias que son olvidadas, por la necesidad de denuncia y la búsqueda de justicia, pues hay historias que deben contarse para que no se repitan.

Por último, la especulación en la obra es una estrategia retórica para correrse del lugar estático de la víctima o la sobreviviente, propia de la actuación psicosocial y la acción política. La especulación deviene en una forma de contar una historia desde lugares comunes y desde allí gestar otras narraciones que mueven a la acción (Toliver, 2020); además, permite explorar dimensiones más allá de la pasividad, ausencia de voz, superación o perdón. Si importa qué historias cuentan

historias, como nos dice Haraway (2019), en *La Manzana de Eva* imaginamos algunas escenas: ¿Qué pasaría si sabemos que cada víctima será escuchada por una audiencia, aunque no llegue la justicia? ¿Cómo sería el mundo si los agresores supieran que la interpelación social es inevitable? ¿Qué pasaría si las víctimas bailan, se ríen, celebran y a la vez interpelan y conmueven a su público? Estas quedan abiertas como invitaciones a gestar otros futuros y fabulaciones feministas posibles.

Notas

1. Sus procesos creativos pueden ser vistos en www.proyectomujermagia.com
2. En este enlace se encuentra la grabación de la obra teatral en su segunda versión: <https://youtu.be/muhJ-52tk4w>
Para más información sobre la obra véase [lamanzanadeeva.obra](#) en Instagram.
3. Trolebus: servicio de transporte público en Quito.



- *BROTHERS* (fragmento), fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022

Referencias bibliográficas

1. AHMED, S. y Stacey, J. (2001). Testimonial Cultures: An Introduction. *Cultural Values*, 5(1), 1-6. <https://doi.org/10.1080/14797580109367217>
2. AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
3. AHMED, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
4. AJILA, A. y Contreras, A. (2024). *Imaginarios sociales sobre la feminidad en mujeres quiteñas: producciones narrativas elaboradas entre marzo y junio del 2024* (tesis de Licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana).
5. AMIGOT, P. (2022). Género, poder y violencia. Un enfoque intersubjetivo. *Política y Sociedad*, 59(1), 1.
6. ANDRÉS, J., Ramírez-March, Á. y Montenegro, M. (2022). Metodologías del común desde “la barriga del monstruo”. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 55, 179-198. <https://doi.org/10.5944/empiria.55.2022.34187>
7. ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
8. ÅSBERG, C., Thiele, K. y Van der Tuin, I. (2015). Speculative Before the Turn: Reintroducing Feminist Materialist Performativity. *Cultural Studies Review*, 21(2). <https://doi.org/10.5130/csr.v21i2.4324>
9. BALASCH, M. y Montenegro, M. (2003). Una propuesta metodológica desde la epistemología de los conocimientos situados: Las producciones narrativas. *Encuentros en Psicología Social*, 1(3), 44-48.
10. BANET-WEISER, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11316rx>
11. BIDASECA, K. (2015). *Escritos en los cuerpos racializados. Lenguas, memorias y genealogías (pos) coloniales del feminicidio*. Universitat de les Illes Balears.
12. BIGLIA, B. y Bonet-Martí, J. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial.

- Prácticas de escritura compartida. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 10(1).
13. BROWN, W. (1995). *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691201399>
 14. BUTLER, J. (2001). *El género en disputa*. Paidós.
 15. BUTLER, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Iberica.
 16. BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.
 17. CAROFILIS, C. (2023). *De batallas, dolores y placeres: cuerpos y feminismos en Quito, Ecuador (1980-2020)*. Universidad Pontificia Bolivariana. <https://doi.org/10.18566/978-628-500-112-3>
 18. CASADO Aparicio, E. (2012). Tramas de la violencia de género: sustantivación, metonimias, sinédoques y preposiciones. *Papeles del CEIC*, 2(85), 1-28. <https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/12459>
 19. CURIEL, O. (2024). Aportes desde el feminismo descolonial y antirracista a las lecturas del presente. En F. Puente y F. Fernández Droguett (eds.), *Feminismos ecoterritoriales en América Latina: cuidar, crear, re-existir* (pp. 55-67). Fundación Rosa Luxemburgo.
 20. DAS, V. (2008). *Veena Das: Sujetos de dolor, agentes de dignidad* (F. Ortega (ed.)). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
 21. DE CERTEAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I* (Vol. 1). Universidad iberoamericana.
 22. DE FREITAS, E. y Truman, S. E. (2021). New Empiricisms in the Anthropocene: Thinking with Speculative Fiction About Science and Social Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 27(5), 522-533. <https://doi.org/10.1177/1077800420943643>
 23. DEBAISE, D. y Stengers, I. (2016). The Insistence of Possibles: Towards a Speculative Pragmatism. *Parse*, 65(7), 12-19.
 24. DENZIN, N. (2017). Autoetnografía interpretativa. *Investigación Cualitativa*, 2(1), 81-90.
 25. DOMÍNGUEZ, G. E. (2023). An Affective Reading on Narrative Productions Methodology. Narrative as a Body. *Qualitative Research in Psychology*, 20(4), 630-645. <https://doi.org/10.1080/14780887.2023.2288715>
 26. FLORES, V. (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista escritura, política, pedagogía*. La Mondonga Dark.
 27. GÁMEZ FUENTES, M. J. y Núñez Puente, S. (2013). Medios, ética y violencia de género: más allá de la victimización. *Asparkia*, 24, 145-160.
 28. GARCÍA, N. (2017). *Difracciones amorosas: deseo, poder y resistencia en las narrativas de mujeres feministas* (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2017/hdl_10803_457570/ngf-1de1.pdf
 29. GRIJALVA, L. (2018). *Movimientos sociales feministas locales y violencia de género, producciones narrativas con activistas feministas realizadas en Quito entre marzo 2017 y enero del 2018* (trabajo de titulación previo a la obtención del título de psicóloga, Universidad Politécnica Salesiana). <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/15785>
 30. GUARDERAS, P. (2014). La violencia de género en la intervención psicosocial en Quito. Tejiendo narrativas para construir nuevos sentidos. *Athenea Digital*, 14(3), 79-103. doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1269>
 31. GUARDERAS, P. (2016). *La intervención psicosocial contra la violencia de género en Quito. Tejiendo narrativas y nuevos sentidos* (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). <https://ddd.uab.cat/record/166025>
 32. GUARDERAS, P. (2018). De las interpelaciones por transparencia u opacidad: La atención a las diversidades sexo-genéricas en Quito. *Psicoperspectivas*, 17(1), 28-39.
 33. GUARDERAS-ALBUJA, P., Alexandra, L. y Bayas, K. (2023). Del silencio a la creación. Investigación acción feminista con estudiantes universitarias. En *Acoso sexual y universidad. Realidades, debates y experiencias en el Ecuador* (pp. 121-144). Universitaria Abya-Yala.
 34. GUERRERO, E. (2024). *Sistematización del uso del arte dramático para la sensibilización ante la violencia de género* (trabajo de titulación previo a la obtención del título de licenciada en Psicología, Universidad Politécnica Salesiana). <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/27046>
 35. HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
 36. HARAWAY, D. (1999). Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
 37. HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.
 38. HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody*. University of Illinois Press.
 39. JIMENO, M. (2007). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. *Antípoda*, 5, 169-190.
 40. KAY, L. (2022). The Survivor Imperative: Sexual Violence, Victimhood, and Neoliberalism. *Signs*, 48(1), 51-75. <https://doi.org/10.1086/720413>
 41. LONDOÑO SEGURA, E. A. (2021). *Mujer magia, transformando el dolor en arte. Una investigación acción participativa feminista con mujeres que han vivi-*

- do violencia de género* (tesis de maestría, Universidad Politécnica Salesiana). <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20521>
42. LONDOÑO, A., Guarderas, P. y Hidalgo, S. (2022). Mujer magia transformando el dolor en arte: una obra de intervención psicoartística. *F-ilia*, 6.
43. MANTILLA, M. (2024). *El teatro como herramienta de concientización sobre la violencia de género en los espectadores durante el período noviembre 2023 – diciembre 2023 en la ciudad de Quito, Ecuador* (trabajo de titulación previo a la obtención del título de licenciada en Psicología, Universidad Politécnica Salesiana). <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/27007>
44. MILLETT, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
45. MONTALDO, G. (2017). La vida, los objetos, los documentos y el más allá. En *Biodrama. Proyecto Archivos Seis documentales escénicos* (pp. 39–43). Universidad Nacional de Colombia.
46. PARRA, C. (2017). *Los efectos subjetivos de la intervención psicosocial para erradicar la violencia intrafamiliar. Narrativa de una historia de vida realizada entre junio y octubre del 2016* (trabajo de titulación previo a la obtención del título de Psicóloga, Universidad Politécnica Salesiana). <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/14598/1/UPS-QT12240.pdf>
47. PÉREZ, L. T., Valderrama, C. G. y Álvarez, C. (2017). Narrative Productions as Feminist Research Methodology in Critical Social Psychology: Tensions and Challenges. *Psicoperspectivas*, 16(2), 20–32. <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol16-Issue2-fulltext-956>
48. PHIPPS, A. (2021). White Tears, White Rage: Victimhood and (as) Violence in Mainstream Feminism. *European Journal of Cultural Studies*, 24(1), 81–93. <https://doi.org/10.1177/1367549420985852>
49. REGUILLO, R. (2006). Memorias, performatividad y catástrofes: Ciudad interrumpida. *Contratexto*, 14(014), 93–104. <https://doi.org/10.26439/contratexto2006.n014.763>
50. RODRÍGUEZ, P. (2013). El poder del testimonio, experiencias de mujeres. *Revista Estudios Feministas*, 21(3), 1149–1169. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000300021>
51. ROLNIK, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
52. STENGERS, I. (2007). Diderot's Egg: Divorcing Materialism from Eliminativism. *Radical Philosophy*, 144(144), 7–15.
53. STENGERS, I. (2011). Wondering about Materialism. En Bryant, Srnicek y Harman (eds.) *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism* (pp. 368–380). re.press.
54. STENGERS, I. (2022). *Reactivar el sentido común: Whitehead en tiempos de debacle*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
55. TELLAS, V., Brownell, P. y Hernández, P. (2017). *Biodrama Proyecto Archivos Seis documentales escénicos*. Universidad Nacional de Colombia.
56. TOLIVER, S. R. (2020). Can I Get a Witness? Speculative Fiction as Testimony and Counterstory. *Journal of Literacy Research*, 52(4), 507–529. <https://doi.org/10.1177/1086296X20966362>
57. TRUMAN, S. E. (2021). Feminist Speculations and the Practice of Research-Creation. En *Feminist Speculations and the Practice of Research-Creation*. <https://doi.org/10.4324/9781003104889>
58. WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós.



▪ *MIL MÁSCARAS*, fotografía sobre papel de algodón iluminada con óleos Marshall's (55 x 42 cm) | SERIE UNDER THE MASK. Andrés Orjuela, 2022