



## EXPERIENCIA DE CREACIÓN TEATRAL SOBRE EL ABUSO SEXUAL INFANTIL

*EXPERIENCE OF THEATRICAL CREATION ON CHILD SEXUAL  
ABUSE*

**Luz Elena Muñoz Salazar**

Bellas Artes Institución Universitaria del Valle, Cali (Colombia)

([luzelenamunozsalazar@bellasartes.edu.co](mailto:luzelenamunozsalazar@bellasartes.edu.co))

<https://orcid.org/0000-0002-6344-5272>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.05

ISSN 2444-3948

**Resumen:** La investigación-creación *Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil* inició en junio de 2018 en la ciudad de Cartagena de Indias; giró en torno al propósito de identificar aspectos relevantes sobre el abuso sexual infantil, a tener en cuenta en la creación de una obra teatral en la que se empleó una metodología de enfoque cualitativo, con el diseño de Investigación-Acción-Creación como propuesta modificada de la IAP (investigación-Acción- Participativa) de Orlando Fals Borda; la herramienta de investigación se basó en el Teatro Foro de Augusto Boal utilizando dos rejillas como instrumentos para el levantamiento de información: una de registro al espacio de experimentación con actores, aplicada a una pareja de actores participantes del proceso, y otra de registro de laboratorio de espectadores, aplicada a cinco grupos de espectadores y espectadores. La investigación obtuvo como resultado, para direccionar los productos creativos dramaturgia y puesta en escena, los siguientes insumos: las violencias simbólicas contra las

mujeres y expresadas en la música, el juego infantil y los relatos populares, la trata de personas con fines sexuales, y los imaginarios colectivos con respecto a las soluciones a situaciones de abuso sexual infantil.

**Palabras Clave:** teatro, dramaturgia, abuso sexual, infancia.

**Abstract:** The research-creation *Experience of theatrical creation on child sexual abuse* began in June 2018 in the city of Cartagena de Indias; it revolved around the purpose of identifying relevant aspects on child sexual abuse, to be taken into account in the creation of a theatrical in which a qualitative approach methodology was used, with the Research-Action-Creation design as a modified proposal of Orlando Fals Borda's IAP (Research-Action-Participatory); the research tool was based on Augusto Boal's Forum Theater using two grids like instruments for the collection of information: one of registration to the space of experimentation with actor's, applied to a couple of actors participating in the process, and another laboratory registration of spectators, applied to five groups of spectators and spectators. The research resulted in the following inputs for the direction of the creative dramaturgy and staging products: symbolic violence against women expressed in music, children's games and popular stories, human trafficking for sexual purposes, and collective imaginaries regarding solutions to child sexual abuse.

**Key Words:** theater, dramaturgy, sexual abuse, childhood.

**Sumario:** Introducción. 2. Metodología. 3 Resultados. 4. Discusión. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

LUZ ELENA MUÑOZ SALAZAR. Técnica en Administración de Empresas, Tuluá (2001), Licenciada en Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali (2012) y Especialista en Lúdica Educativa de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja (2014), Magister en Neuropsicología y Educación de la Universidad Internacional de la Rioja España (2016), Doctorante en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin de México (2022). Interesada por la investigación en los temas: creatividad motricia, metamotricia, investigación formativa, educación artística, artes escénicas y derechos humanos. Actualmente vinculada al grupo de investigación en arte, educación y poblaciones (GINARTEP), en la línea de Investigación- Género, Arte y Creación: diálogos diversos. Jefe del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística (DIPA) de la Facultad de Artes Escénicas y editora de la revista Papel Escena, en Bellas Artes Cali/Colombia.

## 1. INTRODUCCIÓN

El abuso sexual infantil es un delito histórico contra los niños y niñas en todas las culturas y, hasta nuestros días, se han ocultado o subvalorado las circunstancias en que se produce. Se reconoce como una forma de maltrato infantil, por tanto, una de las maneras en que se manifiesta la violencia sexual, en general, afectando indefectiblemente la dignidad, la libertad y la integridad de la niñez. Los criterios básicos para establecer el concepto de abuso sexual infantil se relacionan con la asimetría de edad, la coerción y el tipo de conductas sexuales manifiestas en la situación; este último criterio, según la Sociedad Colombiana de Pediatría y la Asociación Colombiana de Facultades de Medicina, se clasifica en cuatro subtipos, como se describe en la tabla que aparece a continuación:

Tabla 1. Clasificación de abusos sexuales a menores según el tipo de conductas sexuales manifiestas en la situación

TIPO	CARACTERÍSTICAS
CON CONTACTO FÍSICO	Violación: penetración en la vagina, ano o boca, con cualquier objeto. Penetración digital: inserción de un dedo en la vagina o en el ano. Penetración vaginal o anal con el pene. Penetración vaginal o anal con un objeto. Caricias: tocar o acariciar los genitales de otro, incluyendo el forzar a masturbar para cualquier contacto sexual y exceptuando la penetración. Sodomía o conductas sexuales con personas del mismo sexo. Contacto genital oral. Involucramiento del niño en contactos sexuales con animales.

SIN CONTACTO FÍSICO	Propuestas verbales de actividad sexual explícita. Exhibicionismo: acto de mostrar los órganos sexuales de una manera inapropiada. Obligar a los niños a ver actividades sexuales de otras personas. Ejemplo: padres u otras personas que impliquen a los niños en la observación de coito o ver pornografía y falsas alegaciones en procesos de divorcio.
EXPLOTACIÓN SEXUAL	Implicar a menores de edad en conductas o actividades relacionadas con la producción de pornografía. Promover la prostitución infantil. Turismo sexual.
CULTURALES	Ablación quirúrgica del clítoris. Casamiento de niños sin su consentimiento. Rituales satánicos.

Fuente: basado en Lago y Céspedes (2016, pág. 17).

En torno a este delito, tanto en Colombia como en el mundo, existe un amplio marco legal que determina los protocolos para su atención y penalización. Según Morales y Costa (2001) y Save The Children (2001), la prevención del maltrato infantil en el que se encuentra inmersa la violencia sexual infantil, se aborda generalmente a partir de las siguientes categorías de prevención:

Prevención primaria o general: comprende cualquier tipo de estrategias, habitualmente pedagógicas, dirigidas a la población en general y orientadas a reducir los abusos cometidos a niños, niñas y jóvenes; entre las que se encuentran: el diseño, implementación y circulación de prácticas educativas no violentas, la socialización de consecuencias negativas ante las prácticas violentas, las escuelas de padres, los programas preventivos del abuso sexual de las ONG, las secretarías de salud o desarrollo social y los proyectos transversales en salud sexual y reproductiva de la Instituciones Educativas, así como las campañas, en medios masivos, para reducir la violencia en la televisión.

Prevención secundaria o intervención selectiva: se refiere a la detección temprana de trastornos o condiciones propicias para el abuso, con

el fin de detener su avance o limitar su duración ante casos ya identificados en poblaciones, familias o personas.

Prevención terciaria o intervención indicada: opera cuando el abuso ya ha ocurrido, y está dirigida a prevenir la recurrencia y a prevenir o tratar los daños posteriores a nivel físico, psicológico, cognitivo y emocional, entre otros.

Frente a este escenario es imprescindible preguntarse si la cantidad de estrategias y programas en los tres niveles de prevención se han multiplicado considerablemente, igual que los presupuestos y los marcos normativos, ¿por qué las cifras de abuso sexual infantil siguen en aumento?

Tabla 2. Exámenes médicos legales por presunto delito sexual en menores de edad en Colombia

AÑO	HOMBRES	MUJERES	TOTAL
2015	3.065	16.116	19.181
2016	2.892	15.524	18.416
2017	3.106	17.557	20.663

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información registrada en el Observatorio de violencia del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses.

Los datos expuestos en la Tabla 2 ponen en evidencia, no solo la variabilidad y el aumento de los exámenes médicos legales por presunto delito sexual en menores de edad en Colombia, sino también la abismal diferencia entre hombres y mujeres; ahora bien, dado que la investigación fue llevada a cabo en la ciudad de Cartagena de Indias, en el año 2017 el diario El Universal reportó que:

...de enero a septiembre de 2017, 8.707 niños, niñas y adolescentes (7.454 de sexo femenino y 1.253 de sexo masculino) ingresaron al ICBF, a proceso administrativo de restablecimiento de derechos, por motivo violencia de sexual. De estos, 241 residen en Bolívar (Meza, 2017, pág.1).

Sin embargo, el abuso sexual infantil no solo es un tema recalcitrante en Cartagena de Indias, «...cada día 43 niñas son víctimas de violencia sexual en Colombia» (Meza, 2017, pág.1); este tipo de violencia es ejercida en lugares comunes, como la vivienda familiar o el barrio; incluso, la prensa continúa publicando casos, cada vez más aterradores, como el *tour de la violación*, que salió a la luz pública durante el 2018, en el que se denuncia que niñas y jóvenes son «llevadas a una finca y sometidas a una especie de «cacería humana» por parte de varios hombres y que, después, las violaban en grupo» (El Espectador, 2018, pág. 1), situación ante la cual la sociedad civil se manifiesta continuamente con acciones simbólicas, como el *flashmob* realizado el día 17 de marzo del 2018 en la Plaza de los Coches, convocado por la Fundación por la Educación Multidimensional (FEM), o bien acciones de hecho, que vienen realizando algunas organizaciones, entre ellas la Fundación Renacer, que ha trabajado, enfáticamente, en contra de la explotación sexual infantil, con especial ahínco en la capital de Bolívar.

De cara a esta problemática, las acciones simbólicas pueden y deben jugar un papel fundamental en la sociedad; por un lado, haciendo una denuncia pública de la gravedad de la crisis social y, por otro quizá, llamando nuestra atención sobre los posibles caminos que conducen a la no repetición. En este sentido, algunas mujeres cartageneras, desde el campo de las artes plásticas, han tenido un interés permanente al respecto; algunos ejemplos de ello son:

- *Espectros de una Mente Inocente* (Oliveros, 2015), cortometraje, en técnica de dibujo animado, en el que se aborda la temática de la violencia sexual contra los niños y niñas de la ciudad de Cartagena, a partir de la noticia de febrero de 2009 del italiano Paolo Pravisani, que puso en evidencia el tráfico sexual de menores en la ciudad.
- Johana Cervantes, con su obra *Vestigios y Nudos Imaginarios* (2016). Evidencia las huellas emocionales de tres jóvenes cartageneras, luego del abuso sexual, la obra es una instalación de tres trajes, reconstruidos con la técnica del tejido como práctica artística contemporánea, de ellos se desprenden lastres que impiden a quien los viste desplazarse por el espacio, en una analogía de los cautiverios de las mujeres en la vida social.

- *Hasta los confines de la carne. Estética de lo irrepresentable. O la memoria traumática frente a la violencia sexual* (Amorocho, 2018), en el cual la autora aborda una producción plástica de fotografía intervenida, registro de video, y performance realizado durante más de seis años, en los que investiga sobre sus propias representaciones del cuerpo, frente a los traumas causados por la violencia sexual, y los pone en relación con autoras con quienes encuentra similitudes representacionales.

Por su parte, y en el terreno de la dramaturgia canadiense, mexicana y colombiana, se encuentran autoras que abordan el tema de manera directa y profunda, desde perspectivas múltiples, entre las que se destacan: *Pequeña niña en la oscuridad* (Lebeau, citada por Jouanneau, 2004); *Lo Obsceno II o el asesinato de una niña* (Viviescas, 2004); *Valentina y la sombra del diablo* (Maldonado, 2008); *Todos nosotros. Dados* (Cuervo, 2017), y *Vistazo doméstico o de puertas para adentro* (Hurtado, 2019), de las cuales las de Lebeau y Maldonado, se autorreconocen como obras para público infantil; ante temas como el estupro, el incesto y la trata, Lebeau (citada en Jouanneau, 2004) lanza la inquietud: «¿Se puede, se debe ir hacia los niños con situaciones verdaderas, fuertes, densas, que ellos tal vez no conocen, en un lenguaje teatral que no dice todo, que no da seguridad, que no es concluyente?» (pág. 34), a lo que Maldonado (2015) responde: «Un nuevo teatro ha tocado las puertas de la infancia. Dramaturgos de todo el mundo han escuchado su llamado y han decantado por temas que antes se consideraban tabúes, pero que tocan e importan a la infancia» (pág. 31).

Desde las artes plásticas y escénicas es invaluable el trabajo realizado para el abordaje del tema; en casi todas las ocasiones, estas propuestas parten de episodios reales, vividos en la periferia de las ciudades y, salvo en escasas excepciones, como ocurre con las propuestas de Lebeau y Maldonado, logran el encuentro, al dar pie a la experiencia estética con niños, niñas y jóvenes de los entornos de riesgo; de ahí el interés de plantear una investigación que, como las anteriores propuestas creativas, rompa el modelo de creación artística vertical, atendiendo las circunstancias sociales situadas, y responda a la pregunta orientadora, en la práctica artística y comunitaria, mediante el Tdo (Teatro del Oprimido), específicamente el Teatro Foro como técnica simultánea de investigación y creación, como se verá más adelante.

El Teatro del Oprimido se conoce como un «conjunto de técnicas dramáticas sistematizadas por el director brasileño Augusto Boal desde los años 70 hasta su muerte en el 2009» (Miramonti, 2017, pág. 6), una de esas técnicas es el Teatro Foro, ampliamente utilizada para propiciar el diálogo comunitario en torno al deseo de cambio de problemáticas sociales, por lo que se le reconoce como una herramienta de empoderamiento individual y colectivo en tanto «no se basa en una idea preconcebida de cambio [sino que] Construye un espacio de re-apropiación de poderes físicos y simbólicos para aquellos que sufren debido a estructuras de poder injustas dentro y fuera de la comunidad» (Miramonti, 2017, pág. 11), y mediante este espacio la comunidad construya acciones de cambio de la situación.

## 2. METODOLOGÍA

Este proyecto es de enfoque cualitativo y diseño IAC (Investigación Acción Creación), es un diseño de investigación de elaboración propia, que deriva de la IA (Investigación Acción) y alude a los planteamientos conceptuales de la Investigación Acción Participativa, tendencia de investigación sociológica propuesta por el investigador barranquillero Orlando Fals Borda.

La investigación acción creación tiene como finalidad investigar la realidad para transformarla en la acción teatral y está compuesta de 3 fases o momentos a saber:

1. **Investigación:** consiste en descubrir y levantar información de la temática, durante la exploración escénica a partir de una problemática social que se encuentra en el contexto próximo de quienes investigan. Dicha exploración escénica puede llevarse a cabo mediante las técnicas teatrales del TdO (Teatro del Oprimido), esta fase siempre tendrá como resultado una puesta en escena inicial, guiada por la estructura dramaturgica de la crisis china.
2. **Acción:** este momento corresponde al ejercicio de la dramaturgia simultanea propia del Teatro Foro que puede entenderse desde el pensamiento complejo como el diálogo de saberes, que requiere de la realización de tantos foros (presentaciones de la puesta en escena inicial) como sean necesarios, con poblaciones de diversa

índole que tengan relación directa con el tema o problemática social que aborda la obra, espacios donde se logra el levantamiento de otra parte de la información necesaria para responder a la pregunta problema de la investigación y aportar materiales para la creación de la puesta en escena final.

- 3. Creación:** En esta, la sistematización y categorización de los foros generan aproximaciones creativas orientando la resolución del conflicto de la puesta en escena final, que siempre integrara la visión de los espectadores bien sea para legitimarla o para ponerla en cuestión, creando un binomio entre la generación de conocimiento tanto popular como artístico, en pro de la potenciación de las transformaciones esperadas.

¿Por qué investigar la realidad para transformarla en la acción teatral? Porque es una de las maneras de diversificar el relato en tanto generación de conocimiento: «el relato único crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten el relato en el único relato» (Ngozi, 2018, pág. 22), abordar la realidad desde la investigación acción creación, exige una deconstrucción del relato único e implica un ejercicio de doble decolonialidad, dado que analiza críticamente la matriz del poder colonial desde las formas como se genera y valida el conocimiento popular y el artístico. Así pues, el procedimiento bajo el cual se desarrolla la investigación no se reduce a ejercicios intelectuales, sino que están mediados por prácticas estético/políticas, por tanto, los conocimientos expresados en forma de acción teatral escapan de verse sólo como producto derivado de una síntesis entre sujeto y objeto de estudio y aluden de manera compleja a un producto resultado del diálogo de saberes.

Así pues, esta investigación se realizó en tres fases, dos de las cuales se llevaron a cabo mediante laboratorios de Tdo, en los que el grupo de profesionales, convocados para este proyecto experimentaron el tratamiento escénico del tema a partir de diferentes tipos de provocaciones

creativas. Los laboratorios se desarrollaron en tres momentos, como puede observarse en la Tabla 3. Para el levantamiento de la información se utilizaron dos rejillas como instrumentos: una de registro de laboratorio de actores, aplicada a una pareja de actores participantes del proceso en la fase de **investigación**, y otra de registro de laboratorio de espectadores, aplicada a seis grupos en la fase de **acción**; el tratamiento de los datos se realizó mediante un análisis de contenido y su resultado fue la **creación** de una obra teatral.

Tabla 3. Metodología: fases, laboratorios y objetivos

FASES	LABORATORIOS	OBJETIVOS
Investigación	Cuerpo expresivo	Indagar sobre dos tipos de abuso sexual a partir de improvisaciones para hacer un primer acercamiento a la puesta en escena.
Acción	Dramaturgia Simultánea	Comprender los imaginarios de los espectadores y las espectatrices frente a las soluciones posibles en un caso de abuso sexual infantil.
Creación	Puesta en escena	Crear una puesta en escena para público infantil y juvenil que aborde los aspectos relevantes que se evidenciaron en las fases de investigación y acción sobre el abuso sexual infantil.

Fuente: Elaboración propia.

### 3. RESULTADOS

En el siguiente apartado se abordan los tres momentos: investigación, acción, creación, con sus respectivos laboratorios; en primera instancia, se presenta la descripción de las actividades llevadas a cabo y, en segunda instancia, se mencionan los resultados de cada fase.

#### Investigación: Cuerpo expresivo

Durante el proceso creativo se delimitó la exploración escénica, inicialmente, a uno de los cuatro tipos de abuso, según las conductas sexuales manifiestas en la situación *sin contacto físico*, al que se dedicaron aproximadamente 150 horas de laboratorio. A continuación, se seleccionaron una serie de improvisaciones con las que se ensamblaron tres secuencias situacionales distintas que, posteriormente, se ajustaron al modelo de estructura dramática denominado en el Tdo como la *Crisis China*, en este sentido «La crisis debe entenderse como el instante del desarrollo de una estructura de relaciones humanas en el que son posibles varias alternativas» (Boal, 2004, pág.83).

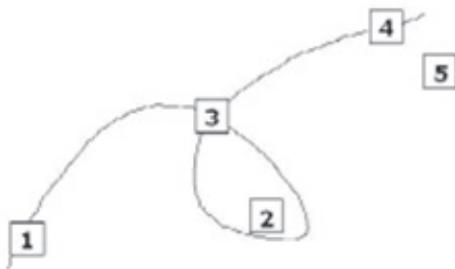


Ilustración 1. Diagrama de la Crisis China

Fuente: Belló (2013, pág. 31).

La estructura dramática de la Crisis China está compuesta, por cinco momentos estratégicos:

1. Deseo/obstáculo de la persona oprimida: este momento se encarga de la contrapreparación, en el que debe mostrarse el deseo

- del oprimido en forma de acción, procurando dar la mínima información de la situación, e intentar que la acción en la que se presenta el deseo esté lo más lejos posible de la crisis.
2. Peripetia: en el contexto de la tragedia clásica se trata de un suceso que afecta a un personaje y que altera la continuidad de una acción; dentro de la estructura de la Crisis China, se manifiesta como la lucha que ejerce el personaje oprimido contra el personaje opresor, alterando evidentemente la acción de opresión en la que se encuentra el personaje oprimido.
  3. Crisis China: concepto hace referencia al peligro, y la oportunidad que se generan en una situación de opresión. En este momento de la estructura es donde el personaje oprimido siempre va a elegir enfrentarse al peligro, buscando una oportunidad en la que, por regla estructural, fracasará, lo cual ocurre en el momento 4.
  4. Fracaso o transición: es aquí en donde la solución posible del conflicto o situación de opresión planteada por el oprimido fracasa, «una de las razones por las que una persona oprimida podría fracasar en la lucha por sus derechos es porque interiorizó el desequilibrio de poder y las estructuras ideológicas de dominación de aquellos que tienen más poder» (Miramonti, 2017, pág. 11). Luego del fracaso se da paso a las intervenciones, lo que se conoce en el Teatro Foro como la Dramaturgia Simultánea.
  5. Intervenciones: esta es la parte final de la estructura, en ella intervienen los espectadores y espectatrices; es decir, el momento del foro en el que, mediados por la *Coringa*, también conocido como comodín o persona que facilita el diálogo entre actores y espectadores, se recapitulan los diferentes momentos de la situación, brindando especial atención a la decisión que el personaje oprimido tomó en el momento 3, y que le llevó al fracaso, para que los espectadores tengan la opción de poner en práctica, escénicamente, distintas opciones y crear oportunidades de cambio; el rol del *Coringa* «es asegurar que el proceso entre los actores y la audiencia sea una búsqueda dialógica y sin prejuicios de alternativas a la opresión» (Miramonti, 2017, pág. 11).

En esta fase solo se tomaron, como referencia, los aspectos que se reiteraron espontáneamente en las improvisaciones y que generaron, en

el equipo de trabajo, la incertidumbre acerca de si las que se mostraron eran o no acciones de abuso sexual, por no ser explícitas, o no estar ajustadas a los imaginarios sobre el tema. De esto fueron generados, como resultado, dos elementos fundamentales a ser abordados en la puesta en escena: 1.) Las violencias simbólicas contra las mujeres y expresadas en la música, el juego infantil y los relatos populares, y 2.) La trata de personas con fines sexuales. Estos son desarrollados con amplitud en la discusión. A partir de las improvisaciones, se construyó la siguiente estructura narrativa, con una duración de treinta minutos, ajustada al modelo de estructura dramática denominada en el Tdo como la Crisis China:

Salomé y su madre viven en un inquilinato donde, por falta de trabajo, deben seis meses de renta. El dueño de la casa se cobra la renta haciendo tocamientos a Salomé mientras la madre no está, así que la niña prefiere, después de salir de la escuela, quedarse en la calle o en la playa, esperando que su madre regrese de buscar empleo. Kai, el *man* dueño de una enramada, se gana la confianza de Salomé y, al conocer la situación en la que se encuentra, plantea ayudarla a conseguir el dinero de la renta, con la condición de que sea un secreto entre los dos. Le propone grabarla bailando, para ello, le muestra vídeos pornográficos y la incita a moverse como una mujer adulta; Juana, la profesora, ha estado haciéndole seguimiento a la niña, porque la nota extraña, hasta que, finalmente, se da cuenta de lo que ocurre y la interroga para denunciar a Kai con la policía, pero Salomé lo defiende. La profesora confronta al hombre y este lo niega todo; la profesora se ve entonces impedida para denunciarlo, ante la falta de pruebas.

En la producción de este primer acercamiento a la puesta en escena participó el siguiente equipo de profesionales:

**Dirección y dramaturgia:** Luz Elena Muñoz Salazar.

**Actuación:** Edersson Amador Morelos y Aurora María González Cabarcas.

**Coringa:** Susana Lemus.

**Asesora visual:** Johanna Patricia Cervantes Marriaga.

**Productor audiovisual:** José Nicolás Herrera Ceballos.

**Asesor Musical:** José Luis Montes Zapata.

**Diseño y Maquetación:** Rafael Blanco.



Fotografía 1. Primer acercamiento a la puesta en escena.

Fotografía: José Nicolás Herrera Ceballos.

En la foto Aurora María González Cabarcas  
y Edersson Amador Morelos.

### **Acción: Dramaturgia Simultánea**

Esta fase estuvo dedicada a la realización de seis sesiones de Teatro Foro y al análisis de las propuestas de los y las espectatrices; se intentaba descubrir la posición y los imaginarios de quienes asistieron a dichos foros, frente al tema del abuso sexual infantil, estudiando las soluciones posibles que el público propuso con referencia al primer acercamiento a la puesta en escena.

En este acercamiento, participaron como asistentes 400 niños, niñas y jóvenes de la periferia de Cartagena y 150 adultos, en la sala de teatro La Recula del Ovejo, el auditorio principal de la Universidad del Sinú, sede Santillana, y cuatro bibliotecas públicas de los corregimientos Manzanillo, Boca Canoa, la Boquilla y del barrio Olaya Herrera. Es estos espacios se dan encuentro comunidades caracterizadas por su

resistencia, a través de procesos culturales innovadores que acuden, cada vez más, al sentido de protección de la infancia y la adolescencia.

Como se mencionó con anterioridad, esta fase se desarrolló mediante el Teatro Foro, metodología que posibilita la *Dramaturgia Simultánea*, considerada como el primer momento en que el espectador interactúa en el desarrollo de la acción dramática, participando de manera física en la escena, cumpliendo una doble función, al mismo tiempo: la de espectador y la de actor. Así que, el *espectador* asume el planteamiento de una solución a la situación, indica a los actores como improvisar el desenlace, y toma el lugar de un personaje que elige por decisión propia. Durante el desarrollo de la acción dramática los *espectadores* actúan las soluciones propuestas por el público, utilizando los recursos teatrales posibles (voz, cuerpo, objetos, vestuario), mediados siempre por el o la *Coringa*.

La *Coringa*, por su parte, está lejos de ser un animador y/o un moderador de un debate, ya que su función es la de activar al público que se ha identificado con el problema planteado. Aquí radica la gran aportación del arte, en general, y del Tdo en particular, para llegar a la sensibilidad de los presentes, provocarlos a aportar ideas para la transformación social. La *Coringa* debe llevarles a realizar un análisis social y estructural del tema planteado en el escenario. Así pues, una vez representada la obra, invita a comentar sobre lo que han visto y, en particular, de la situación del oprimido. Cuando alguno de los espectadores expresa su punto de vista, le invita al escenario a sustituir al actor que representa al oprimido. En este momento, el espectador deviene activo ante el problema y, por ello, Boal lo denomina *espectador*. En el caso particular de este proceso de investigación-acción-creación, la *Coringa* fue Susana Lemus, una actriz entrenada para hacer la mediación.

Parafraseando a Boal (1991), la condición esencial para que este tipo de teatro se logre reside en que el espectador ha de ser el protagonista de la acción dramática y se prepare también para serlo en su propia vida. El teatro es aquí un arma de liberación, confronta en los individuos sus posturas frente a situaciones diversas, que los llevan a modificar sus pensamientos y, por tanto, sus acciones. Mientras en Aristóteles los espectadores experimentan catarsis y en Brecht la concientización, en la Poética del Oprimido de Boal el espectador propone y propicia la acción, es decir:

...el espectador no delega funciones al personaje para que actué y piense en su lugar: al contrario, él mismo asume un lugar protagónico, transforma la acción dramática inicialmente propuesta, ensaya soluciones posibles, debate proyectos modificadores: en resumen, el espectador ensaya, preparándose para la acción real (Boal, 1991, pág. 138).

El teatro, visto desde esta perspectiva, es completamente revolucionario; en este el espectador se libera por medio de la decisión y de la acción en la que, simbólicamente, efectúa una transformación, sin importar que sea ficticia; lo importante, en últimas, es que se involucra y se compromete con la acción. Sin embargo, mientras la mayoría de las investigaciones que integran el Teatro del Oprimido «se centran en el público, tomándolo como objeto de investigación, y concretamente, en el impacto que el Teatro Foro ha tenido» (Calsamiglia y Cubells, 2016, pág. 202), en este estudio la mirada se detuvo, específicamente, en observar si el espectador o espectatriz transforman o no la situación mediante una solución, y qué tipo de transformación plantean escénicamente hablando; los hallazgos de esta etapa se exponen en la Tabla 4.

Tabla 4. Soluciones aportadas por los y las espectatrices en cada foro

FORO	SOLUCIÓN PLANTEADA POR LOS Y LAS ESPECTATRICES
Punta Canoa	El final queda abierto, dejando a imaginación del público la solución del problema con la confrontación a la niña y la articulación de la red de apoyo: rector, psicóloga y madre de familia, para la activación de la ruta de atención.
La Boquilla	El final es cerrado; la solución está dada en la búsqueda de pruebas (fotos y vídeos alojados en el celular de abusador) y la confrontación a Kai, como únicas estrategias para legitimar la denuncia que permita a las autoridades detener al hombre.

FORO	SOLUCIÓN PLANTEADA POR LOS Y LAS ESPECTACTRICES
Manzanillo del Mar	El final es cerrado; la solución está dada en la búsqueda de pruebas (fotos y vídeos alojados en el celular de abusador) y la confrontación a Kai, como únicas estrategias para legitimar la denuncia que permita a las autoridades detener al hombre.
Olaya Herrera	El final es cerrado; en este foro, Salomé agenció el cambio de la situación contando el secreto; se plantea la confrontación entre Kai y Salomé, que se resuelve mediante la intervención de la autoridad.
Universidad del Sinú	El final es cerrado; la maestra diligencia la solución confrontando a la niña y denunciando a Kai, quien es capturado.
La Recula del Ovejo	El final es cerrado; la maestra es quien gestiona la solución confrontando a la niña, involucra más personas en la situación y denuncia a Kai, quien es capturado.

Fuente: Elaboración propia a partir de los vídeos de cada uno de los 6 foros realizados en agosto y septiembre de 2018 en Cartagena de Indias.

Así pues, con respecto a las estrategias que los espectadores y las espectatrices plantearon para solucionar el conflicto, se evidenció que: 1.) En 5 de 6, las situaciones confrontan a Kai y lo castigan con prisión. 2.) En 1 de las 6, Salomé detona el cambio de la situación. 3.) En todas las situaciones se incluyen personajes externos a la historia y, en 4 de ellas, un personaje adicional importante es la madre. 4) En 5 de las 6 situaciones, la profesora se apersona de la situación y propicia el cambio o, por lo menos, lo refuerza. Estos cuatro aspectos permiten hacer un acercamiento a los imaginarios colectivos, acerca de la solución en situaciones de abuso sexual infantil, que se tocarán en detalle en la discusión.

## Creación: Puesta en Escena

La tercera, y última fase de la investigación, corresponde a la puesta en escena; desarrollada en la ciudad de Cali, con un equipo de actores y actrices distintos a quienes participaron en las fases iniciales de investigación-acción. En esta se integraron los hallazgos de las dos primeras fases, es decir, se incorporaron algunos de los aspectos relacionados a las violencias simbólicas, la trata de personas y los imaginarios sobre las soluciones a situaciones de abuso sexual, mediante el proceso de deconstrucción; de tal manera que el resultado fue una puesta en escena con una duración de cincuenta minutos, concebida en dos formatos: uno, el previsto para salas teatrales y otro para espacios no convencionales, atendiendo al interés de llegar al público infantil y juvenil focalizado en escuelas, colegios, casas comunitarias o centros culturales populares que, en muchos casos, no cuentan con los requerimientos espaciales necesarios para el desarrollo de una puesta en escena convencional.



Fotografía 2. Obra teatral *Se fue el Kai-man*

Fotografía: Gabriel Alberto Pardo.

En la foto Isabel Dávila Córdova  
y José Antonio Ramírez.

La obra se desarrolla en un pueblo costero. Salomé, una niña de diez años, vive con su madre en la casa de un señor a quien deben la renta desde hace seis meses. Todas las mañanas, la madre de Salomé se ausenta, en búsqueda de empleo; el casero aprovecha esta rutina para acercarse a la niña, más de lo debido. Ella tratando de solucionar las dificultades económicas que afrontan, conoce a Kai, un lugareño que se hace su amigo, con la promesa de hacerla famosa en la televisión. Ilusionada, considera que, de esta manera, ella y su madre conseguirán el dinero necesario para comprar una casa. Cada tarde se encuentra con Kai en su choza para grabar sus bailes que luego son vendidos a pedófilos. Por su parte, la profesora Juana, al enterarse de la situación, confronta a Kai y logra darle su merecido.



Fotografía 3. Obra teatral *Se fue el Kai-man*. Fotografía: Hari Kesava Rueda Collova, En la foto Diana Melisa Calvache y José Antonio Ramírez.

Ficha Técnica:

**Dirección y dramaturgia:** Luz Elena Muñoz Salazar

**Actuación:** Isabel Dávila Córdova, Diana Melisa Calvache, Ingrid Cosme, José Antonio Ramírez Grisales y Luis Omar Burgos

**Fotografía:** Gabriel Alberto Pardo y Hari Kesava Rueda Collova

**Asesor Musical:** José Luis Montes Zapata

**Diseño y Maquetación:** Rafael Blanco



Fotografía 4. Obra teatral *Se fue el Kai-man*  
Fotografía: Lulú Otero. En la foto: Diana Melisa Calvache  
y Luis Omar Burgos Valencia.

#### 4. DISCUSIÓN

Esta discusión se enmarca en los tres aspectos identificados en la investigación, para ser tenidos en cuenta en la puesta en escena de la obra teatral *Se Fue el Kai-man*, a saber: las violencias simbólicas contra las mujeres, la trata de personas y los imaginarios sobre las soluciones a situaciones de abuso sexual. Categorías que emergieron en el proceso de investigación creación, no fueron preestablecidas *a priori*, lo cual es un aspecto importante a destacar en el ámbito de la investigación en artes escénicas, específicamente, cuando el alcance de la indagación es de carácter creativo, es decir, cuando lo que se espera, como resultado de la misma, son insumos para direccionar o consolidar un producto creativo.

#### **Sobre las violencias simbólicas contra las mujeres**

Para iniciar, es necesario precisar que, al hablar de las violencias simbólicas, se hace referencia a un conjunto de acciones violentas normalizadas cotidianamente, al punto de hacerlas invisibles o imperceptibles. Parfraseando a Bourdieu y Wacquant (1995), en su práctica, esta violencia deja huella o construye hábito, y se replica mediante palabras

y gestos, tanto individual como colectivamente, permea todo lo que se piensa, hace, dice, e incluso todo lo que se calla, hasta incidir en la cultura y hacer parte de las costumbres. En resumen, son conductas violentas aprendidas y normalizadas, en tanto urge reconocer «las representaciones culturales y el lenguaje, como mecanismos a través de los cuales esta violencia se ejerce y se hace posible» (Plaza, 2007, pág. 133).

Esta investigación evidenció que la música, los juegos y las leyendas de tradición oral, son formas mediante las cuales se expresa, fomenta y naturaliza la violencia simbólica, que incide en el aprendizaje de modelos de violencias contra las mujeres y las basadas en el género. Estas formas de violencia emergieron en las improvisaciones realizadas durante la investigación y como referencia para abrir la discusión se toma el siguiente ejemplo:

En relación con la música, como forma de expresión de la violencia simbólica, durante las improvisaciones acerca de la violencia sexual infantil, sin contacto físico, la actriz planteó una fiesta en la que los y las niñas juegan. En su momento algunos adultos interrumpen y les incitan a bailar entre ellos, imitando los movimientos de las bailarinas de un ritmo urbano, en el cual las mujeres y los hombres ejecutan movimientos sensuales y de contacto sexual explícito; con bastante timidez, niños y niñas ceden, mientras alguien filma y sube el contenido a las redes sociales. Esta improvisación, específicamente, condujo al equipo a una discusión acerca de si una situación cotidiana, tan corriente, podría o no ser considerada como una acción de violencia, abuso sexual infantil o indicio de él. Ocurre que:

Normalmente, es la acumulación de indicadores lo que hace falta para llegar a la sospecha de violencia. Un sólo indicador, salvo los de mayor gravedad (testimonio del niño o lesiones físicas) no suele ser en sí mismo motivo suficiente para una sospecha. (Save The Children, 2020, pág. 3)

Para iniciar, existen varios niveles de análisis posibles de la improvisación referenciada. El primero de ellos relacionado, directamente, con los imaginarios sociales frente al tema, respecto al cual se puede indicar que la violencia sexual no se reduce únicamente a las agresiones físicas directas; la idea de que la violencia sexual es igual a violencia física se ha instalado en los imaginarios colectivos, por diferentes vías, entre ellas los medios de comunicación, en los que la escala de violencia contra las

mujeres que se promueve, hace visibles solo los indicadores que corresponden a los grados 2 y 3 que presentan, por lo general, acciones de agresión física donde el último de los indicadores es «te ha intentado asesinar» (Profamilia, 2020, pág.1). Por el contrario, se invisibilizan las acciones correspondientes al grado 1 como, por ejemplo, «te miente», indicador que no está correlacionado con el contacto físico.

Por tanto, en el imaginario social no hay elementos de juicio claros para catalogar como abusiva, o no, cierto tipo de conductas de los adultos hacia los niños y niñas. Cabe señalar que, por lo general, está escala o «violentómetro» está diseñado para medir las violencias contra las mujeres en relaciones de pareja, y se referencia en esta discusión, precisamente, para señalar el vacío de herramientas y estrategias pedagógicas que permitan una formación preventiva específica en el contexto de la violencia sexual. Sin embargo, existen algunos materiales que han comenzado a difundirse, haciendo aportes importantes al respecto, como por ejemplo, la *Escala multidimensional de abuso sexual infantil para docentes* (Polo, 2017), que hace contribuciones a la identificación de los factores de riesgo, conocimientos y actitudes de los docentes frente a este tipo de abuso o los *indicadores de violencia sexual contra la infancia* (Save The Children, 2020), que ofrece indicadores físicos, conductuales, inespecíficos y de alta frecuencia en la infancia y la adolescencia.

Desde esta perspectiva, y en el caso de la improvisación mencionada como ejemplo, la música, desde su discurso tanto verbal como visual, genera un contexto de aprendizaje que influye en el sistema de creencias normativas sobre las relaciones entre los cuerpos; tal como lo afirma Martínez (2014): «La industria musical desempeña un papel determinante como mecanismo generador de modelos de comportamiento y roles sexuales, diferencias de género y dominación masculina» (pág. 64).

Evidentemente, en la improvisación que se viene referenciando el contexto de aprendizaje de la violencia sexual esta mediado por un grupo de adultos que inducen, observan y registran la 'cotidiana' escena de los y las niñas, promoviendo la hipersexualización de sus cuerpos. Por lo tanto, el problema que emerge del ejercicio escénico, además de evidenciar la violencia simbólica expresada en el discurso visual y verbal de la música y el baile permite, también, centrar la atención en las actitudes de las personas adultas involucradas en la situación y su manera de manipularla, con fines que van más allá de lo meramente recreativo.

En estudios como el de Galdames y Arón (2007) se encontraron cinco factores que legitiman la violencia infantil: la justa defensa, las estrategias de crianza, el comportamiento en la pareja según estereotipo de género, la resolución de conflictos y la dificultad de control de las emociones; y, precisamente, el segundo elemento, referido a las pautas de crianza permeadas por el contexto sociocultural, juega un papel fundamental a la hora de legitimar o deconstruir estas violencias simbólicas que, escaladas, desembocan en el abuso sexual infantil y las violencias contra las mujeres.

El juego infantil es otro modo en que la violencia simbólica progresa. Durante esta investigación emergieron, en un notorio número de improvisaciones, juegos y rondas infantiles, como el siguiente fragmento, que es una versión de la ronda de tradición popular *El verdugo Sancho Panza*:

Café, chocolate y té, contaron las comadres, contaron veintitrés  
y volvieron a contar y contaron al revés.

Así quiere don Pa-cho-cho a matar a su mu-je-je-je-je  
porque no le dio el dinero-ero-ero para irse en el tren-tren.

Por lo general, la catalogación tradicional de los juegos no tiene en cuenta los juegos de displacer, a los que Sánchez (2006) se refiere como aquellos en los que niñas y niños «nos hablan de las maldades del mundo, de la violencia implícita en éste, e incluso en las maldades que presencian y/o cometen con ellos y ellas en su entorno» (pág. 61), como en el caso del segmento traído a colación en el párrafo anterior, que hace referencia, a un homicidio intencional de una mujer; como este, existen un sinnúmero de juegos y rondas en las que se normalizan las violencias simbólicas contra las mujeres.

En la investigación sobre representaciones de género en el juego sociodramático, Lobato (2005) encontró que, en éste, las diferencias de género se manifiestan tempranamente y que, a través de él, niños y niñas ensayan comportamientos futuros, por lo que se ratifica el juego como un factor de valor socializante y trasmisor de cultura. Entonces, si este es un acto cultural y educativo, en el que surgen re-presentaciones imaginativas tanto como imitativas del contexto sociohistórico violento que, como lo afirma Ramos (2010), «no contiene de inicio una dimensión positiva» (pág. 53), permite comprender la experiencia del juego, no solo como un espacio de expresión creativa de valores sociales positivos sino,

también, como un espacio para la reproducción de una sociedad violenta.

Ahora bien, con respecto a las violencias simbólicas contra las mujeres y expresadas en los mitos, leyendas y cuentos populares, este estudio coincide con los planteamientos de Molas, Guerra, Huntingford, y Zaragoza (2006), quienes sostienen que la violencia no es un fenómeno uniforme en las sociedades antiguas, al igual que en las actuales, sino que se genera de maneras diversas, acunando violencias invisibles, mediante la naturalización de prácticas violentas contra las mujeres, ejercidas en los planos físico, simbólico, psicológico y sexual; las evidencias pueden constatarse en la literatura oral y escrita. Desde esta perspectiva, esta *Experiencia de creación teatral sobre el abuso sexual infantil* encontró, en la leyenda colombiana *El Hombre Caimán*, una forma de literatura oral que encarna y replica las violencias simbólicas contra las mujeres. Sobre esta leyenda existen, dos versiones, desarrolladas en dos departamentos que pertenecen a la región geográfica Caribe colombiano:

- La versión del municipio de Magangué, en el departamento de Bolívar. En esta se relata la historia de un hombre que se enamoró de una adolescente de la localidad de Magangué y que, ante la falta de consentimiento del padre y los hermanos de la joven para disfrutar la relación, se convirtió en caimán y atravesó el río para visitarla, a diario, donde se bañaba; hasta que un día los hermanos de ella lo descubrieron y le tendieron trampa para atraparlo, pero el caimán fue más astuto y la raptó. La leyenda reza que, en este lugar, los hombres «esconden temprano a sus mujeres y se apuran a comerse todo el arroz que tengan en la olla, antes de que el Hombre Caimán venga y haga desaparecer mujer y granos» (Céspedes y otros, 2010, pág. 1).
- La versión del municipio del Plato, en el departamento del Magdalena es, de las dos, la versión más popularizada: en ella se narra la historia de un hombre al que le gustaba espiar a las mujeres que se bañaban en el río Magdalena y, para no ser descubierto, recurrió a una pócima mágica que le permitía convertirse en caimán y pasar desapercibido. La historia finaliza con el hombre convertido, en mitad humano y mitad caimán, por un error en la utilización de la pócima, y su madre alimentándole, a escondidas,

de las personas del pueblo quienes lo buscaban para castigarlo por sus actos.

Ambas historias tienen un contenido cargado de violencia simbólica contra las mujeres. Sin embargo, y dadas las improvisaciones realizadas durante la fase de investigación *Cuerpo expresivo*, el trabajo creativo se centró en la segunda versión que, como ya se ha dicho, goza de mayor popularidad. Incluida en el *Inventario patrimonio cultural material e inmaterial: Santa Ana, Santa Bárbara de Pinto, Plato* (2015), y difundida en libros de texto utilizados en la formación temprana y primaria en el territorio nacional. Existe, de igual forma, un festival anual, en honor a este personaje, danzas y canciones que replican o referencian la historia.

En dicha leyenda, muchos de los atributos de género, asignados en rasgos masculinos y femeninos, funcionan en la lógica de pensamiento patriarcal. Entre otras formas de violencia simbólica contra las mujeres, se puede identificar la omisión del nombre de los personajes femeninos, acentuando su invisibilidad, y aludiendo a ellas por un sustantivo –mujer, madre, hermana–, que son objetos del discurso y, raramente, sujetos de la acción. Centrándonos en el aspecto más relevante de la historia, es el acoso sexual y/o persecución que desarrolla el *Hombre Caimán* a las mujeres del río, aunque ocurre en el plano metafórico y/o mítico de un hombre animalizado, no exime la responsabilidad del victimario, pues es un tipo de violencia de género directamente relacionado con el acoso sexual, dispuesto en el artículo 210- A del Código Penal Colombiano como:

El que en beneficio suyo o de un tercero y valiéndose de su superioridad manifiesta o relaciones de autoridad o de poder, edad, sexo, posición laboral, social, familiar o económica, acose, persiga, hostigue o asedie física o verbalmente, con fines sexuales no consentidos, a otra persona. (pág. 1)

En el caso exclusivo de la leyenda referenciada, en donde la persecución y asedio físico ocurre en un espacio público/abierto, el abuso puede extrapolarse al concepto de acoso sexual callejero, que en la actualidad es punitivo en las leyes colombianas, en tanto que en la reforma realizada en el 2008 al artículo 207 del Código Penal (Ley 599 de 2000) indica que «El que realice en otra persona acto sexual diverso al acceso

carnal mediante violencia, incurrirá en prisión de ocho (8) a dieciséis (16) años» (Congreso de la República de Colombia, pág. 7), sin embargo, ante la falta de precisiones legales que impiden la presentación de pruebas para la respectiva judicialización, en marzo de 2021 se llevó a cabo el primer debate del Proyecto de Ley No. 483 de 2020 Cámara «Por medio de la cual se crea el tipo penal de acoso sexual en espacio público y se dictan otras disposiciones» (Congreso de la República de Colombia). En este sentido y aunque se evidencia la búsqueda de precisiones legales por parte del estado, coincidimos con Astrálaga y Olarte (2020), quienes afirman que «Las mujeres siguen siendo víctimas de estereotipos de género que vulneran sus derechos humanos, sin que existan herramientas legales eficientes para contrarrestar y reprochar la conducta en todas sus formas» (pág. 206).

Ahora bien, en el campo simbólico el personaje del Caimán encarna la idea del deseo sexual asociado al hombre/animal/agresor en potencia, con capacidad para invadir los cuerpos femeninos que desea, así pues «la práctica de la violencia simbólica prepara y sustenta el ejercicio de la violencia explícita de tipo físico o material, de la violencia sexual y de las agresiones que los hombres desencadenan contra las mujeres» (Molas, Guerra, Huntingford y Zaragoza, 2006, pág. 227).

En la primera parte de la discusión, en la que se abordan los resultados de esta investigación con respecto a las violencias simbólicas contra las mujeres y expresadas en música, juegos y leyendas de tradición oral, es necesario indicar que, tanto para efectos creativos de la dramaturgia del texto como para la puesta en escena, se otorga relevancia al aspecto relacionado con las leyendas. Dado que *El Hombre Caiman*, como categoría emergente, no solo de análisis sino de creación y, al tratarse de un producto cultural ampliamente difundido, ofrece vastas oportunidades de desarrollo; planteado como una propuesta de deconstrucción dramática, lo que permite poner en tela de juicio el tema del abuso sexual infantil, desde la perspectiva de género, y evidencia que la literatura oral colombiana no escapa de la presencia de las violencias simbólicas contra las mujeres, tal y como ocurrió en otros contextos mitológicos, ratificado por Alemany (2017), cuando con respecto a la mitología griega y sus contenidos sexistas, plantea que los mitos del mundo clásico contribuyeron a la «naturalización, legitimación y reproducción del patriarcado» (pág. 198).

## Sobre la trata de personas con fines sexuales

Un segundo aspecto, resultante de la fase Investigación de *Cuerpo expreso*, consistió en la trata de personas con fines sexuales que, al centrarse en la búsqueda en torno al abuso sexual sin contacto físico, nunca fue una premisa de exploración escénica. Sin embargo, esta categoría de análisis y creación emergió de algunas improvisaciones y cobró vital importancia, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena, específicamente por las referencias a la explotación sexual infantil interna, en la modalidad de pornografía, elemento que se desarrolla con amplitud a continuación.

Para iniciar, es necesario comprender que, según las Naciones Unidas (2014), por «trata de personas se entiende el proceso por el cual se somete y mantiene a un individuo a una situación de explotación con ánimo de extraer de él un beneficio económico» (pág. 1); esta situación puede ser interna, es decir, dentro del país de origen de la mujer, hombre o menor explotado, o bien transfronteriza, que implica el desplazamiento internacional de la persona en situación de trata. Ahora bien, se reconoce como *trata*, según los siguientes fines: el trabajo forzoso, la explotación laboral, la explotación sexual y el matrimonio forzado.

En el caso de esta investigación, las improvisaciones arrojaron hallazgos y materiales creativos sobre la trata, con respecto a la explotación sexual infantil, específicamente en la producción de pornografía dentro del país de origen, ya que, en este tipo de explotación se reconocen, como veremos más adelante, varias modalidades. Desde esta perspectiva, es necesario tener en cuenta que «existirá trata cuando el niño haya sido sometido a algún acto, como la captación o el transporte, con el fin de someterlo a explotación» (Naciones Unidas, 2014, pág. 3).

En el proceso de trata se ven vulnerados al menos trece derechos humanos. A nivel mundial existen múltiples legislaciones para combatir este tipo de delitos; uno de los destacados es la *Declaración y Agenda para la Acción contra la explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes de Estocolmo*, la cual plantea una de las rutas de acción más completas frente al tema. Por su parte, en Colombia entre las leyes que combaten la explotación sexual infantil se encuentran la *Ley 679 de 2001*, *Ley 985 de 2005*, *Ley 1329 de 2009*, y la *Ley 1336 de 2009*. Las entidades gubernamentales y no gubernamentales destacadas en el proceso de defensa de los derechos humanos, con mayor atención al delito de la trata de menores en todas

sus categorías en Colombia, destacan el ICBF (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar), la Asociación Niños de Papel y la Fundación Renacer; que cuenta con sedes en Medellín, Bogotá y Cartagena, esta última, ciudad en la que se encuentra uno de los únicos centros de acogida para niños, niñas y adolescentes víctimas de la explotación sexual comercial en el país.

En la investigación presentada por Fundación Renacer y ECPAT Colombia (2011), realizada en siete localidades de Bogotá, las cuatro modalidades de explotación sexual infantil, de menor a mayor frecuencia, presentadas, tanto en niños como en niñas; son la trata con fines sexuales, el matrimonio servil, la pornografía y la utilización en prostitución. Este informe reporta también que, en hombres, los aspectos familiares que posibilitan la incursión en la explotación sexual de NNA (niños, niñas y adolescentes) consisten en: la homosexualidad no aceptada, la violencia psicológica, la descomposición y el abandono familiar, mientras que, en las mujeres, lo caracterizaron la violencia psicológica, la descomposición familiar y la existencia de padre o madre única. Frente a los factores económicos que propician la trata con fines sexuales, se reporta que, tanto en hombres como en mujeres, el factor fundamental es que dependen económicamente de sí mismos/as.

A continuación, (Tabla 5) se presenta reporte nacional de denuncias por pornografía infantil, modalidad encontrada y establecida como categoría de creación y análisis que surgió *a posteriori* en el proceso de creación de la obra teatral *Se Fue el Kai-man*.

Tabla 5. Reporte nacional de denuncias procesadas en [tprotejo.org](https://tprotejo.org) entre 2012-2018 por abuso sexual en la categoría de pornografía infantil

CATEGORÍA	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Material de abuso sexual (Pornografía infantil)	462	1.493	3.724	5.827	7.416	5.187	8.179

Fuente: Clavijo (2020, pág. 74).

En total, el informe de Clavijo (2020) reporta 32.288 casos correspondientes a material de abuso sexual, dentro de los cuales la pornografía infantil corresponde al 61 % de denuncias entre el 2012 y el 2019, ocupando el primer lugar entre las siete categorías de imputación de delitos sexuales vinculados con la Internet; en la plataforma, los ciudadanos colombianos pueden reportar, de manera confidencial, situaciones con personas menores de 18 años con relación a: 1.) Material de explotación sexual de niños, niñas y adolescentes (pornografía infantil); 2.) Explotación sexual comercial (ESCENNA); 3.) Ciberacoso; 4.) Intimidación escolar; 5.) Venta de tabaco, alcohol y otras drogas; 6.) Maltrato, abuso y trabajo infantil, y 7.) Otras situaciones.

En Colombia la *Ley 1336 del 2009*, en su artículo 218 sobre pornografía con personas menores de 18 años, indica que:

El que fotografíe, filme, grabe, produzca, divulgue, ofrezca, venda, compre, posea, porte, almacene, transmita o exhiba, por cualquier medio, para uso personal o intercambio, representaciones reales de actividad sexual que involucre persona menor de 18 años de edad, incurrirá en prisión de 10 a 20 años y multa de 150 a 1.500 salarios mínimos legales mensuales vigentes (pág. 1).

Para que la pornografía infantil sea un hecho, la antecede un proceso denominado *grooming*, método utilizado por pederastas para captar, de manera virtual o física, a un niño, niña o adolescente (NNA) y obtener favores sexuales para sí mismos, o para terceras personas mediante diferentes técnicas de interacción con la víctima, como las señaladas por Rodríguez (2018): 1.) Pasivas; 2.) No presenciales; 3.) Presenciales no agresivas, y 4.) Agresivas. En el caso de la obra teatral *Se fue el Kai-man*, el proceso de creación arrojó materiales creativos con respecto a las técnicas presenciales no agresivas. En la obra teatral, Kai, el abusador, se gana la confianza de Salomé convirtiéndose en alguien económicamente importante para ella; posteriormente, usa su nivel de poder para engañarla psicológicamente, solicitar o gestionar el material pornográfico (vídeos o fotos), directamente y mediante *sexting* (red social) para, a continuación, comercializar el material. En el caso de la obra mencionada, la situación de abuso sexual que involucra a los personajes antes mencionados transita por todas las fases del *grooming*, señaladas por Palmer

(2017), las cuales corresponden a: 1.) Búsqueda; 2.) Enganche; 3.) Fidelización; 4.) Aislamiento; 5.) Seducción, y 6.) Acoso.

### **Sobre los imaginarios acerca de la solución en situaciones de abuso sexual infantil**

Con respecto a la fase 2, denominada *Creación: dramaturgia simultánea*, dedicada a comprender la posición e imaginarios acerca de las soluciones posibles en situaciones de abuso sexual infantil. Entre los y las participantes de los seis foros realizados se obtuvieron varios hallazgos, de los cuales se discuten, en este apartado, los relacionados a: 1.) Las figuras femeninas que confrontan al abusador; 2.) El castigo para el abusador, y 3.) La víctima como detonante del cambio en la situación de abuso.

Cuando en la mayoría de situaciones se soluciona mediante un castigo para el abusador, salta a la vista la estrategia discursiva utilizada, con preponderancia, en las obras de tragicomedia, respecto al *final justo*, en el que se desarrolla un juego de premios y castigos en función de un comportamiento socialmente esperado; con respecto a este tipo de finales, Lebeau (2012) reflexiona, específicamente, aludiendo a las tendencias iberoamericanas de escritura teatral para la infancia de los 80, acerca del sorprendente optimismo «...en la resolución de los problemas planteados y el bienestar por fin establecido o restablecido. Este punto tiene su importancia y puede uno largamente interrogarse sobre la conveniencia de volver a replantearse la cuestión del final feliz» (pág. 26).

Así pues, resulta útil, para avivar la discusión poner en relación estos imaginarios acerca de las soluciones posibles en situaciones de abuso sexual infantil, encontrados en este proceso de investigación, en comparación con los imaginarios planteados en tres obras de dramaturgas latinoamericanas, como punto de referencia sobre el mismo tema de creación, en los que se encuentran, por ejemplo, posiciones como: 1.) El olvido/negación de la situación; 2.) La justicia por cuenta propia, y 3.) La víctima como agente del cambio de la situación.

En el primer caso se encuentra la obra de Cuervo (2017) en la que, a través de un cotidiano juego de parques, la dramaturga muestra, entre las conversaciones acaloradas de los personajes, la manera en el que el abuso sexual infantil, con la figura de incesto, se instala y desarrolla en

el interior de una familia. La autora deja indicios, para luego hacernos la revelación mediante el personaje 5 (Abuela) quien dice, refiriéndose a su esposo y a su hija mayor: «Su abuelito fue buena persona, el único problema que tuvo es que se enamoró de la hija» (Cuervo, 2017, pág. 155).

La obra mantiene al lector en una doble tensión, por un lado, la de las pasiones que despierta el juego de mesa, y por el otro la tensión de un trauma familiar no resuelto, que afecta a todos los integrantes y termina con la muerte del abuelo; sin embargo, su muerte no soluciona la situación conflictiva, dado que, como resultado, hay una hija nacida de la relación de abuso, que aparece nombrada en el texto como el personaje 4 (nieta), quien, a raíz del secreto familiar (olvido/negación), desconoce tanto al padre como a la madre. El personaje 5 (Abuela) expresa, con respecto al traumatismo generado por el incesto:

...yo no me voy a acordar de nada. Voy a olvidar el nombre del abuelo, la muerte del hijo [...] Y los pulmones se llenarán de agua y el corazón se moverá poquito y me hará olvidar esta casa y esta familia, y estos hijos y esa nieta (Cuervo, 2017, pág. 155).

En el caso de esta abuela, el sostén afectivo y verbal aparece ausente en su discurso, y esta condición hace que no existan factores protectores de los que pueda asirse para optimizar su posición frente a las huellas del pasado; por eso, el olvido se presenta como una forma de evasión del trauma que, en una persona mayor, pareciera mitigar el sufrimiento, pero «la memoria entierra el trauma y el trabajo disminuye con la edad, lo que deja resurgir la imagen del trauma como si acabara de suceder» (Spiller, Mahlke, y Reinstädler, 2020, pág. 83). Sin embargo, el discurso de la hija mayor, siendo ella la víctima directa del abuso, deja entrever su deseo de justicia por mano propia cuando dice, sobre su padre abusador: «A él nadie le dice qué hacer. Le quito la aguja. Le quito el alimento. Me pide perdón. Se muere en mis brazos» (Cuervo, 2017, pág. 155).

Por su parte, en la obra de Hurtado (2019) se nos presentan una serie de escenas, fragmentos espacio temporales, en los que asomos de un abuso sexual sistemático y transgeneracional se instalan como base de la acción dramática, frente a la cual Lucila, una de las primeras víctimas, intenta generar un cambio proponiéndole a su hermana Rosa hacer justicia, por cuenta propia, como puede leerse en el siguiente fragmento:

ROSA: ...Y ahora después de veintitantos años, ¿quiere ajustarle cuentas? ¿De qué coño puede servir? Usted y yo sobrevivimos, cada una a su manera, ¿Qué sentido tendría...desenmascararlo, delatarlo? No jodamos ahora con la «justiciera» del barrio. ¿Por qué ahora quiere venir a revolcar corotos?

LUCILA: (*Enfrenta a su hermana con un doloroso alarido*). ¡Lo está haciendo de nuevo, y ahora con su propia hija!...

ROSA: ¿Qué quiere hacer? No entiendo.

LUCILA: ... Un hombre borracho es como una babosa: flácido, torpe, lento. ¿Se acuerda que le echábamos encima a las babosas? Yo tampoco quiero escándalos, ni quiero destapar ollas podridas, un accidente con tragos le ocurre a cualquiera. (Hurtado, 2019, págs. 192-199).

En el caso de estas hermanas, se presenta una emergencia de factores protectores, emanados de un contexto traumático ante el cual se abocan, a su manera, a impedir la repetición de la situación de abuso. En el texto, ellas logran hacer un relato en primera persona, que les permite organizar oralmente la situación, y atribuirle un nuevo sentido a los acontecimientos vividos, a partir de los cuales optimizan los mecanismos de defensa o reacción frente a nuevas situaciones y contextos similares, lo que evidencia que los imaginarios acerca de las soluciones posibles en situaciones de abuso sexual infantil, específicamente en este caso, estarían centrados en el cambio de perspectiva de la víctima frente a la situación, más que en el castigo que se le asigne al abusador.

Y, por último, se trae a colación la obra de Maldonado (2008), en la que el abuso sexual, como en las dos obras anteriormente referenciadas, ocurre en el contexto familiar. Maldonado nos presenta a Valentina, un personaje que, durante el transcurso de la obra, adquiere confianza en sí misma, gracias a otros personajes, que pueden considerarse como una red de apoyo y, gracias a los cuales, la niña decide enfrentar a la Sombra, como se evidencia en el siguiente diálogo:

VALENTINA: (*Toma la piedra, guardándola apenas*) Debajo de mi miedo, tú te escondes...debajo de la piedra está tu nombre...

SOMBRA: (Asustado). ¡Cállate! Deja esa piedra.

VALENTINA: ¡A eso le tienes miedo! ¡A que diga tu nombre! ¡Les voy a decir a todos cómo te llamas! ¡Les voy a decir lo que eres y lo que haces!

[...] (*Triunfal*) ¡Ya no te tengo miedo! (*Gritando con todas sus fuerzas*) ¡Eres el tío mundo!... (Maldonado, 2008, pág. 26).

En este último ejemplo es indudable que el cambio se produce, primero, en la víctima, para luego pasar al agenciamiento de la acción que, en este caso, es la confrontación verbal directa, impulsada por la figura conocida y tranquilizadora de Lázaro, quien interviene en la obra como un tutor de resiliencia, generando para ella un ambiente sensorial estable y de confianza.

Ahora bien, retornando al punto de partida de esta discusión acerca de los finales o soluciones frente a situaciones de abuso sexual infantil y parafraseando a Lebeau (en Jouanneau, 2004), la dramaturgia para la infancia no debería tener, como función, ofrecer cursos sobre los temas que interesan y atañen a niños, niñas y adolescentes, ni tampoco servir como ejemplo de lo que hay que hacer cuando se es víctima en las situaciones de opresión que derivan de dichos temas. Sin embargo, hay que reconocer que «las obras de arte modifican la connotación afectiva que el herido asocia al acontecimiento traumático, mediante una nueva representación» (Spiller, Mahlke, y Reinstädler, 2020, pág. 86), por lo cual, en esta investigación se coincide con el llamado de Maldonado (2015) para que el teatro dirigido a las infancias no siga anclado en el teatro de la evasión, que se soporta en efectos distractores que eluden la realidad, y privan al espectador «de sus emociones más fuertes y profundas, y peor todavía, de lo que precisa saber para no volverse víctima» (Maldonado, 2015, pág. 4).

## 5. CONCLUSIONES

Esta investigación permitió determinar los aspectos relevantes del abuso sexual infantil, como insumos para direccionar un producto creativo, las dramaturgias del texto y la puesta en escena de la obra teatral *Se fue el Kai-man*. Cabe mencionar aquí que los productos creativos derivados de la investigación no tienen el objetivo de configurarse como herramientas o estrategias de formación preventiva específica, en el contexto de la violencia sexual contra las mujeres, aunque propicia espacios de apropiación social del conocimiento mediante la circulación de la puesta en escena y la transferencia del conocimiento que se genera en

los registros de acuerdo de licencia sobre la dramaturgia como producto creativo, estas acciones realizadas para el desarrollo, aprovechamiento, uso, modificación y difusión de nuevos conocimientos que aporta el proceso de creación y la obra como generadora de conocimiento, por defecto pueden interesar a otras personas y colectivos como estrategia o herramientas de formación preventiva, ya que los relatos representacionales son fundamentales en el proceso de reparto de emociones traumáticas, la resiliencia y el empoderamiento, pues la remembranza que pone en escena la representación del hecho traumático y construye un discurso social en el que se valora a la víctima, produce calma; cuando la sociedad reconoce su trauma en la representación literaria, musical, plástica, teatral, dancística, etc., la víctima logra sentirse reintegrada (Spiller, Mahlke y Reinstädler, 2020).

En cambio, el interés de esta investigación se encuentra en la creación teatral como forma de investigación transdisciplinar, diluyendo el límite de las disciplinas, y aportando resultado que aluden a diferentes campos del conocimiento. Aquí hay una apuesta por la decolonialidad del pensamiento mediante la deconstrucción de los modelos de creación verticales, donde la obra surge del genio imaginativo de los autores y no de la interacción real y permanente con las comunidades. De allí la cercanía con el diseño IAP (investigación-acción-participativa) pues, si bien el clásico diseño que propone Fals Borda conduce a la transformación de los conflictos en el contexto social, desde las artes escénicas la implementación la IAC (investigación-acción-creación) conduce a la transformación de dichos conflictos en la *creación*, en tanto construcción comunitaria del discurso social, con la capacidad de trascender los límites del territorio en el que el conflicto y el conocimiento surgen.

Así pues, este proceso aporta conclusiones con respecto a la complejidad de la investigación-creación en artes escénicas, las discusiones y reflexiones de la transdisciplina y la exigencia investigativa, derivada del conocimiento multidimensional, transitando por el teatro, la dramaturgia, los estudios de género, el trabajo social y los derechos humanos. Pensar el conocimiento desde las artes conlleva al modelo rizomático, que inevitablemente acoge la diversidad y traspasa el propio campo disciplinar, como una oportunidad integradora y que escapa al reduccionismo; ya que su desarrollo, como dice Morin, no se simplifica, en la suma de sus partes constitutivas, sino que expanden el ejercicio de análisis a una constelación que deslinda la disciplina y aboga por una serie de

acciones, no previstas, que generan intercambios con el exterior, dando lugar a nuevas organizaciones y aproximando la investigación a visiones menos lineales y deterministas de la realidad.

## 6. REFERENCIAS

- AGENCIAS DE LAS NACIONES UNIDAS. (1996). *Declaración de la reunión realizada en Estocolmo con motivo del Congreso Mundial contra Explotación Sexual Comercial de los Niños*. Estocolmo: Agencias de las Naciones Unidas. Obtenido de [http://white.lim.ilo.org/ipecc/documents/decla\\_estocolmo.pdf](http://white.lim.ilo.org/ipecc/documents/decla_estocolmo.pdf)
- ALEMANY MESAS, N. (2017). La violencia sexual en la mitología griega y su presencia en el rapto de Europa. *Fòrum de Recerca*(22), 197-215. doi:<http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2017.22.12>
- AMOROCHO BOLAÑO, M. L. (2018). *Hasta los confines de la carne. Estética de lo irrepresentable. O la memoria traumática frente a la violencia sexual*. Cartagena: Epidama Ediciones Ltda.
- ASTRÁLAGA, S. M., & OLARTE ESPITIA, J. (2020). Acoso sexual callejero y derechos humanos. *Universitas Estudiantes*(21), 187-210. Obtenido de <https://cienciasjuridicas.javeriana.edu.co/document/s/3722972/11719235/8.+Astralaga-Olarte.pdf/c49d484f-d851-4124-81d9-792e7c6cba2b>
- BELLÓ, J. (2013). Creación colectiva en teatro del oprimido, una experiencia pedagógica: el reto de trabajar con técnicas teatrales para lo social. *Naque*, 26-33. Obtenido de <http://www.naque.es/revistas/pdf/R75%20Teatro%20del%20oprimido.pdf>
- BOAL, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Brasil: Civilizacao brasileira.
- BOAL, A. (2004). *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. París: Alba Editorial. Obtenido de <http://programadecapacitacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/95/2019/02/El-Arcoiris-del-Deseo-AUGUSTO-BOAL.pdf>
- BOURDIEU, P., & WACQUANT, L. (1995). *Respuestas Por una Antropología Reflexiva*. Editorial Grijalbo.

- CALSAMIGLIA MADURGA, A., & CUBELLS SERRA, J. (2016). El potencial del Teatro Foro como herramienta de investigación. *Athenea Digital*, 189-209. Obtenido de <https://atheneadigital.net/article/view/v16-n1-calsamiglia-cubells>
- CERVANTES MARRIAGA, J. P. (2016). *Nudos Imaginarios: Vestigios emocionales de tres jóvenes cartageneras luego del abuso sexual a través del tejido como práctica artística contemporánea*. Cartagena: Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.
- CÉSPEDES, A., OSPINA, H., GIRALDO, J. J., VALENCIA, G., LÓPEZ, L., & Ortega, L. (2010). *La leyenda del hombre caimán desde la Psicología Analítica – Grupo ADEPAC Medellín*. Obtenido de ADEPAC: <http://www.adepac.org/inicio/la-leyenda/>
- CLAVIJO CASTAÑEDA, M. C. (2020). *Métodos de ingeniería social, utilizados por los pederastas para cometer grooming en Colombia*. Facatativá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/36524>
- CÓDIGO PENAL COLOMBIANO. (2000). *Ley 599 de 2000. Art. 210 A.* . Colombia: Código Penal Colombiano.
- CONGRESO DE COLOMBIA (2009). *Ley 1529 de 2009, otras disposiciones para contrarrestar la explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de [http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1677517#:~:text=El%20que%20directamente%20o%20a%20trav%C3%A9s,a%20veinticinco%20\(25\)%20a%C3%B1os.](http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1677517#:~:text=El%20que%20directamente%20o%20a%20trav%C3%A9s,a%20veinticinco%20(25)%20a%C3%B1os.)
- CONGRESO DE COLOMBIA (2001). *Ley 679 de 2001, estatuto para prevenir y contrarrestar la explotación, la pornografía y el turismo sexual con menores, en desarrollo del artículo 44 de la Constitución*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de <https://www.unidad-victimas.gov.co/es/ley-679-de-2001/13668#:~:text=Ley%20679%20de%202001%20Por,art%C3%ADculo%2044%20de%20la%20Constituci%C3%B3n.&text=Lugar%3A%20BOGOT%C3%81%2C%20D.C.>
- CONGRESO DE COLOMBIA. (2005). *Ley 985 de 2005, medidas contra la trata de personas y normas para la atención y protección de las víctimas de la misma*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de [https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley\\_0985\\_2005.htm](https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley_0985_2005.htm)

- CONGRESO DE COLOMBIA (2009). *LEY 1336 DE 2009, de lucha contra la explotación, la pornografía y el turismo sexual con niños, niñas y adolescentes*. Bogotá: Congreso de Colombia. Obtenido de [https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley\\_1336\\_2009.htm#:~:text=Derecho%20del%20Bienestar%20Familiar%20%5BLEY\\_1336\\_2009%5D&text=Por%20medio%20de%20la%20cual,con%20ni%C3%BIos%2C%20ni%C3%BIas%20y%20adolescentes.&text=DECRETA%3A&text=AUTORRE GULACI%C3%9](https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/ley_1336_2009.htm#:~:text=Derecho%20del%20Bienestar%20Familiar%20%5BLEY_1336_2009%5D&text=Por%20medio%20de%20la%20cual,con%20ni%C3%BIos%2C%20ni%C3%BIas%20y%20adolescentes.&text=DECRETA%3A&text=AUTORRE GULACI%C3%9)
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA (2021). *Informe de ponencia para primer debate del Proyecto de Ley No. 483 de 2020 Cámara*. Bogotá: Congreso de la República de Colombia. Obtenido de <https://www.camara.gov.co/sites/default/files/2021-03/PONENCIA%20PRIMER%20DEBATE%20PL.%20483-20C%20CON%20FIRMAS.pdf>
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA (2008). *Ley 1236 de 2008*. Bogotá: Congreso de la República. Obtenido de [https://www.oas.org/dil/esp/ley\\_1236\\_de\\_2008\\_colombia.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/ley_1236_de_2008_colombia.pdf)
- Cuervo, G. (2017). Todos nosotros. Datos. *Papel Escena*(15), 148-156. Obtenido de <https://revistas.bellasartes.edu.co/index.php/papel/article/view/80/63>
- EL ESPECTADOR. (16 de Marzo de 2018). *Tras denuncia de «tour de la violación» en Cartagena, procurador cita a audiencia*. Obtenido de El Espectador: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/tras-denuncia-de-tour-de-la-violacion-en-cartagena-procurador-cita-a-audiencia/>
- FUNDACION RENACER y ECPAT COLOMBIA. (2011). *Caracterización y gerreferenciación de las dinámicas de la explotación sexual de niñas, niños y adolescentes asociada a viajes de turismo en las localidades de Barrios Unidos, Santa Fe, Candelaria, Chapinero, Fontibón, los Mártires y Usaquén*. Bogotá: Fundacion Renacer y ECPAT Colombia. Obtenido de <https://fundacionrenacer.org/wp-content/uploads/2015/08/informe-estilo-diag-junio2011.pdf>
- GALDAMES, S., & ARÓN, A. M. (2007). Construcción de una escala para medir creencias legitimadoras de violencia en la población infantil. *PSYKHE*, 16(1), 15-25. Obtenido de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/psykhe/v16n1/art02.pdf>

- HURTADO SÁENZ, L. (2019). Vistazo doméstico o de puertas para adentro. En L. Hurtado Sáenz, *Siete dramas al borde del abismo* (págs. 163-210). Bogotá: La esfinge Proyecto Editorial.
- INSTITUTO NACIONAL DE MEDICINA LEGAL Y CIENCIAS FORENSES. (20 de Mayo de 2019). *Observatorio de violencia*. Obtenido de Exámenes medico legales por presunto delito sexual en menores de edad en Colombia 2015, 2016 y 2017: <http://www.medicinalegal.gov.co/observatorio-de-violencia>
- JOUANNEAU, J. (2004). Suzanne Lebeau. *Revista Picadero* (12), 32-36. Obtenido de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/44/picadero12.pdf>
- LAGO BARNEY, G., & CÉSPEDES LONDOÑO, J. (2016). Abuso sexual infantil. *Precep SCP Ascofame*, 16-30. Obtenido de <https://es.slideshare.net/larola26/abuso-infantil-112857912>
- LEBEAU, S. (2012). *Pasando de la composición colectiva a la obra escrita por un autor*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pasando-de-la-composicion-colectiva-a-la-obra-escrita-por-un-autor/>
- LOBATO, E. (2005). Juego sociodramático y esquemas de género. Una investigación en educación infantil. *Cultura y Educación*, 115-129.
- MALDONADO, V. (2008). *Valentina y la sombra del diablo*. México: Paso de Gato (*Cuadernos de Teatro. Cuadernos para Joven Público*).
- MALDONADO, V. (2015). Teatro para las nuevas infancias. *Revista Digital Universitaria*, 16(7), 1-9. Obtenido de <http://www.revista.unam.mx/vol.16/num7/art52/>
- MALDONADO, V. (2016). El niño como dramaturgo. En B. Hiriart, *Cuadretno para la exploración teatral con niñas y niños* (págs. 30-37). México: PASODEGATO.
- MARTÍNEZ NORIEGA, D. A. (2014). Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género. *El Cotidiano*(186), 63-67. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/325/32531428010.pdf>
- MEZA ALTAMAR, M. (30 de Noviembre de 2017). *Cartagena dijo «no más explotación sexual infantil»*. Obtenido de El Universal: <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/cartagena-dijo-no-mas-explotacion-sexual-infantil-267121-HCEU380610>

- MIRAMONTI, A. (2017). *Cómo usar el Teatro Foro para el diálogo comunitario: un manual del facilitador*. Estados Unidos: Lulu Press.
- MOLAS FONT, M. D., GUERRA LÓPEZ, S., HUNTINGFORD ANTIGAS, E., & ZARAGOZA GRAS, J. (2006). *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer. Obtenido de <https://www.inmujer.gob.es/areasTematicas/estudios/serieEstudios/docs/violenciaGeneroAntiguedad.pdf>
- MORALES GONZÁLEZ, J. M., & COSTA CABANILLAS, M. (2001). La prevención de la violencia en la infancia y la adolescencia. Una aproximación conceptual integral. *Intervención Psicosocial*, 221-239. Obtenido de <http://www.copmadrid.org/webcopm/publicaciones/social/76940.pdf>
- NACIONES UNIDAS. (2014). *Los derechos humanos y la trata de personas, folleto informativo No. 36*. Nueva York y Ginebra: Naciones Unidas. Obtenido de [https://www.ohchr.org/documents/publications/fs36\\_sp.pdf](https://www.ohchr.org/documents/publications/fs36_sp.pdf)
- NGOZI ADICHIE, C. (2021). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- OLIVEROS MEDRANO, R. D. (Dirección). (2015). *Espectros de una mente inocente* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ARcnW69IkdY>
- PALMER PADILLA, F. J. (2017). *Seguridad y riesgos: Cyberbuying, Grooming y Sextin*. España: Universidad Oberta de Cataluña. Obtenido de <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/67105/6/fpalmerpTFM0617memoria.pdf>
- PLAZA VELASCO, M. (2007). Sobre el concepto de «violencia de género». Violencia simbólica, lenguaje, representación. *Extravío, Revista electrónica de literatura comparada* (2), 132-145. Obtenido de <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2211/1819>
- POLO NORIEGA, A. M. (2017). *Diseño y validación piloto de la Escala Multidimensional de Abuso Sexual Infantil para docentes (EMASID)*. Barranquilla: Universidad de la Costa. Obtenido de <https://repositorio.cuc.edu.co/bitstream/handle/11323/345/37924425.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=EMASID%20es%20una%20escala%20multidimensional,es%20la%20escala%20de%20actitud>

- PROFAMILIA. (6 de 5 de 2020). *Violentómetro*. Obtenido de Violencia de género, atención integral en salud física, emocional y social: <https://profamilia.org.co/aprende/violencia-de-genero/violentometro/>
- RAMOS, J. L. (2010). Juego, educación y Violencia. *Revista de Antropología Experimental*(10), 49-56. Obtenido de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1967/1715>
- RODRÍGUEZ RINCÓN , E. Y. (2018). *Metodologías de Ingeniería Social*. España: Universidad Oberta de Cataluña. Obtenido de <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/81255/6/jrodriguezrinTFM0618memoria.pdf>
- SÁNCHEZ BLANCO, C (2006). *Violencia física y construcción de identidades: Propuesta de reflexión crítica para las escuelas infantiles*. Barcelona : Graó.
- SAVE THE CHILDREN (2001). *Abuso sexual infantil: manual de formación para profesionales*. España: Save the Children . Obtenido de [https://www.savethechildren.es/sites/default/files/imce/docs/manual\\_abuso\\_sexual.pdf](https://www.savethechildren.es/sites/default/files/imce/docs/manual_abuso_sexual.pdf)
- SAVE THE CHILDREN (2020). *Manual formativo para profesionales del sector educativo en detección y notificación de la violencia sexual contra la infancia: modulo 2, indicadores de violencia sexual contra la infancia*. España: savethechildren.es. Obtenido de [https://www.savethechildren.es/sites/default/files/2020-09/ManualFormativo\\_Modulo2.pdf](https://www.savethechildren.es/sites/default/files/2020-09/ManualFormativo_Modulo2.pdf)
- SILVA VALLEJO, F., ACEVEDO, Á., LLINÁS, R., MARTÍNEZ , D., DIMAS, L., RUBIO, L. T., & GÓMEZ, J. C. (2015). *Inventario patrimonio cultural material e inmaterial: Santa Ana, Santa Bárbara de Pinto, Plato*. Santa Marta: Universidad del Magdalena. Obtenido de <https://oraloteca.co/wp-content/uploads/2019/09/Inventario-patrimonio-cultural-material-e-inmaterial-Plaro-Santa-Barbara-de-Pinto-YA.pdf>
- SPILLER, R., MAHLKE, K., & REINSTÄDLER, J. (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: Gruyter .
- VIVIESCAS , V. (2004). *Lo Obsceno II. Asesinato de una niña*. Bogotá: Texto sin publicar .

