

REPÚBLICA DEL ECUADOR



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
FACULTAD DE POSGRADO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

TEMA

Casa Tomada: puesta en escena teatral de las consecuencias de las guerras y los
desplazamientos forzados

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magíster en Artes Visuales

Autor: Edison Rodrigo Herrera Rosas

Director: María Belén Zambrano Martínez

Asesora: Andrea Vaca

IBARRA – ECUADOR

2026

DEDICATORIA

A mi madre, a la que no he podido darle tantas alegrías. A Mey y Camilo, por existir, por ser mi todo y amuleto; y a Renata, que ha sido aire, viento que me ha llevado a lugares fantásticos.

AGRADECIMIENTO

Siempre a los amigos/as que compartieron conmigo su sapiencia, a ustedes docentes las gracias, de verdad que me han mostrado caminos que ahora tránsito.



Ibarra, noviembre 11 de 2025

Dr. Jorge Gordón

Decano (e)**Facultad de Posgrado****ASUNTO:** Conformidad con el documento final

Señor(a) Decano(a):

Nos permitimos informar a usted que revisado el Trabajo final de Grado Casa Tomada: puesta en escena teatral de las consecuencias de las guerras y los desplazamientos forzados, del maestrante Herrera Rosas Edison Rodrigo, de la Maestría de Artes Visuales, certificamos que han sido acogidas y satisfechas todas las observaciones realizadas.

Atentamente,

	Apellidos y Nombres	Firma
Director/a	María Belén Zambrano Martínez	 Firmado electrónicamente por: MARIA BELEN ZAMBRANO MARTINEZ Validar únicamente con FirmaEC
Asesor/a	Andrea Jhaneth Vaca Vaca	 Andrea Jhaneth Vaca Vaca Time Stamping Security Data

**AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA
UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

Datos de Contacto			
Cédula de Identidad	1002174132		
Apellidos y Nombres	Herrera Rosas Edison Rodrigo		
Dirección	Av. el Retorno 2048 y Río Tiputini		
E-mail	lacajadanza@gmail.com		
Teléfono fijo	-	teléfono móvil	0969520393

Datos de la Obra	
Título	Casa Tomada: puesta en escena teatral de las consecuencias de las guerras y los desplazamientos forzados
Autor (es):	Edison Rodrigo Herrera Rosas
Fecha	2025-06-18
Programa de postgrado	Maestría en Artes Visuales
Título por el que opta	Artes Visuales
Directora	María Belén Zambrano

**AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD
TÉCNICA DEL NORTE**

2. CONSTANCIAS

El autor manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es el titular de los derechos patrimoniales, por lo que asume la responsabilidad sobre el contenido de esta y saldrá en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, 19 de febrero de 2026

EL AUTOR:

Firma _____

Nombre: EDISON RODRIGO HERRERA ROSAS

CONTENIDO

1.INTRODUCCIÓN.....	8
2. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA	
2.1. Conceptualización teórica del tema.....	11
2.2. Contextualización y pertinencia del tema.....	15
3. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA	
3.1. Fundamentación teórica y antecedentes de la obra.....	18
3.2. Definición conceptual de la obra	22
4. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA	
4.1. Plan estratégico de actividades.....	26
4.2. Proceso de creación escénica.....	31
4.2.1. Preproducción de la obra.....	31
4.2.2. Producción de la obra.....	31
5. ANÁLISIS CRÍTICO Y REFLEXIVO DEL PROCESO CREATIVO	
5.1. Análisis crítico y reflexivo sobre la funcionalidad de la obra.....	35
5.2. Interpretación desde la etnografía corporal y elicitación del gesto en la fotografía en la obra teatral <i>Los Inconsolables</i> . Análisis de entrevista post espectáculo.....	37
5.2.1. El Arte como denuncia y verdad política: análisis desde los espectadores	40
6. CONCLUSIONES.....	46
7. Referencias Bibliográficas.....	50
8. ANEXOS.....	54
8.1 Anexo A. Guion de la obra.....	55
8.2.Anexo B. Registro fotográfico y video.....	63
8.3. Anexo C. Guía de preguntas para entrevistas con espectadores.....	81

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Cronograma de Planificación	30
Tabla 2: Cronograma Final de Actividades	35
Tabla 3: Sistematización de Entrevistas	44

LISTA DE FIGURAS

Figura B1: Escena 3 cuadro 1, encuentro Baaltamar y Levoolor, la esfera.....	56
Figura 2: Escena 2 Cuadro 1: Levoolor, monólogo.....	57
Figura 3: Baaltamar y Emilia; Soliloquio del Espacio.....	58
Figura 4: Levoolor, ausencia.....	59
Figura 5: Escena 7 cuadro 3, Baaltamar, Emilia, Levoolor. El monstruo.....	70
Figura 6: Escena 11 cuadro 7, Levoolor, Emilia y Baaltamar, del genocidio.....	71
Figura 7: Instalación Uno.....	72
Figura 8: Instalación Dos.....	73
Figura 9: Instalación tres.....	74
Figura 10: Instalación Cuatro.....	75
Figura 11: Instalación Cinco.....	76
Figura 12: Ensayando.....	77
Figura 13: Performance.....	78
Figura 14: Aprendiendo la secuencia corporal.....	79
Figura 15: Laboratorio Creativo.....	80
Figura 16: Ejercicios Teatrales.....	81

RESUMEN:

La propuesta escénica *Casa Tomada* constituye una experiencia artística y reflexiva que explora las huellas de la guerra, el genocidio y los desplazamientos forzados desde una mirada ética, estética y política. La presente investigación se enfoca en como la obra *Los Inconsolables*, funciona como dispositivo de mediación, resistencia y visibilización de las atrocidades que experimenta el mundo, en particular de los Desplazamientos Forzados, develando en sus signos y lenguajes, narraciones de abandono, desocupación, desterritorialización. La obra se referencia, como punto de partida en el cuento de Julio Cortázar *La Casa tomada*, espacio de metáfora del desalojo por un otro que ejerce poder en su forma violenta, llevando a sus habitantes a moverse, activando en el expectante, la conciencia y reflexión de quién es ese otro que expulsa, que empuja, que se apropia de lo material y simbólico que representa el espacio.

La puesta en escena minimalista, trabajada con metodologías y herramientas propias del laboratorio escénico interdisciplinario, cruza teorías y reflexiones históricas de la ciencias humanas con los aspectos propios de la teatralidad, creando una máquina-obra, un dispositivo que teje en un cuerpo único, una narrativa del desplazamiento, donde las grietas emocionales, sociales y culturales que llevan los caminantes se muestran como signos de la historia trágica del mundo..

Este trabajo esta tejido por dramaturgias visuales, sonoras, esta travesado por pensamientos y teorías de: Sontag, Arendt, Said, Artaud, Mbembe, Boal, entre otros, que desde su visión comunican y muestran líneas y enfoques por donde ha de transitar este trabajo. Faroles que alumbren el camino del desplazamiento, que nos ayudan a repensar desde Dónde, Cómo, Por qué, Para que se ejerce poder, y como el cuerpo, territorio de sensibilidades e historia, elemento de la teatralidad, asume esta narrativa a la hora de construir una dramaturgia del dolor, del desplazamiento, de la tragedia.

Palabras Clave:

Arte; política; desplazamiento forzado; memoria; teatro; resistencia.

ABSTRACT

The stage production Casa Tomada is an artistic and reflective experience that explores the traces of war, genocide, and forced displacement from an ethical, aesthetic, and political perspective. This research focuses on how the play Los Inconsolables, functions as a device for mediation, resistance, and making visible the atrocities experienced by the world, particularly forced displacement, revealing in its signs and language narratives of abandonment, dispossession, and deterritorialization. The play takes as its starting point Julio Cortázar's short story "La Casa Tomada" a space that serves as a metaphor for eviction by another who wields power violently, forcing its inhabitants to move and activating in the viewer an awareness and reflection on who this other is who expels, pushes, and appropriates the material and symbolic elements that the space represents.

The minimalist staging, developed with methodologies and tools specific to the interdisciplinary performance laboratory, intertwines historical theories and reflections from the human sciences with aspects inherent to theatricality, creating a machine-work, a device that weaves, within a single body, a narrative of displacement, where the emotional, social, and cultural fissures carried by the travelers are revealed as signs of the world's tragic history. This work is woven from visual and sonic dramaturgies, is permeated by the thoughts and theories of Sontag, Arendt, Said, Artaud, Mbembe, Boal, among others, who, from their perspectives, communicate and reveal lines and approaches along which this work must travel. Beacons that illuminate the path of displacement, helping us to rethink Where, how, why, and For what purpose power is exercised, and how the body, a territory of sensibilities and history, an element of theatricality, assumes this narrative when constructing a dramaturgy of pain, displacement, and tragedy.

Keywords: Art; politics; forced displacement; memory; theatre; resistance.

1. INTRODUCCIÓN

La importancia de estudiar el genocidio como problema global y disparador de sentidos reflexivos en la obra radica en la necesidad de comprender las raíces y consecuencias de una de las expresiones más atroces de la violencia humana. El genocidio, según la ONU, “no se define solo por la cantidad de muertes, sino por la intención deliberada de eliminar a un grupo humano específico por su identidad colectiva (nacional, étnica, racial o religiosa)” Los padecientes del genocidio sufren sometimiento intencional y condiciones de existencia que los lleven a su destrucción física total o parcial, con medidas atroces destinadas a impedir nacimientos dentro del grupo u obligando a traslados forzoso de niños de un grupo a otro.

El genocidio se presenta como una forma de violencia consiente, planificada, y sistémica, tiene características fascistas, y técnicas de exterminio masivo, una industria de la desaparición que atenta contra los derechos fundamentales a la vida humana. Registros de genocidio son: El Holocausto (1941–1945), el genocidio de Camboya (1975-1979), Ruanda (1994), Bosnia-Herzegovina (2003–2010), cuya motivación general fue, siempre desaparecer al otro, deshumanizarlo para exterminarlo, y como matiz particular, los genocidio tienen motivaciones, nacionalistas, religiosas, causas étnicas, con la consecuencia inherente, el desplazamiento forzado, como una alternativa para los que sobreviven. Desde lo artístico, lo académico, lo visual, analizar el genocidio, conlleva un ejercicio holístico desde el cual tratamos de explicar, entender, comprender, interpretar el fenómeno en sus patrones y consecuencias en aquellos que lo padecen. Determinar estas causalidades y narrativas contribuye a entender como se articula y en casos se legitima este genocidio en el imaginario colectivo, ayudándonos a comprender el poder hegemónico que justifica siempre el flagelo en aras de causas morales, éticas y políticas. El otro siempre llevara un membrete de villano.

La narrativa la construye quien ejerce el poder (Said, 1978): el que cuenta la historia posee la hegemonía de la misma y los medios para reproducirla. Se habla de los otros, de las víctimas, desde la voz de quienes ejercen la violencia, desde una narrativa dominante que, en ejercicio de su poder, puede repetir la historia.

Representar el sufrimiento desde una obra de arte, como plantea Sontag (2003), es un acto de identificación. El dolor de los demás, a través de la obra, puede generar empatía y conciencia, movilizándolo al espectador a reflexionar sobre la violencia. El conocimiento visual del sufrimiento puede provocar una forma de reconocimiento compartido: el observador encarna el padecimiento y, al analizar los hechos, se identifica con el otro. La obra se constituye así en un dispositivo de conciencia. Hurgar en la historia, ejercicio consiente de la memoria, posibilita evitar el flagelo de esa repetición de la misma como farsa (Marx, 1852). Así, esta investigación nos permite, poner en valor la memoria histórica, tener presente la conciencia social y ser la voz de los que han sido excluidos de la historia. La obra, en ese sentido, constituye una narración ética y política que devela la tragedia como materialidad perdida y desplazamiento de lo propio por lo ajeno, por el otro que viola la integridad, la dignidad y la pertenencia a un territorio, a un pueblo y a un gobierno.

En este contexto, la invisibilización mediática y la urgencia de hablar sobre el genocidio se convierten en una necesidad apremiante. Las guerras y genocidios, cualesquiera que sean sus causas, imponen jerarquías, niegan las formas de gobierno y cultura del otro y lo desplazan emocionalmente hasta quebrantar su sentido de identidad y pertenencia. Los conflictos buscan la destrucción material, política, económica, territorial y cultural del otro. La tragedia se mide en números, en costos, en términos de beneficio y pérdida; es transaccional, bursátil: el rostro formal de la guerra. La otra cara, la deshumanización del otro como sujeto histórico y sintiente, tiene como fin su anulación. Esta lectura sensible de los conflictos nos mueve junto con las víctimas: somos observadores que presencian en directo cómo las redes y tejidos de identidad son desplazados por las guerras genocidas.

Ante esta evidencia, nos surgen interrogantes que son líneas bases para abordar la investigación y bocetar un guion, un argumento desde el cual enunciar el conflicto en la obra, o la obra en conflicto, así, nos cuestionamos: ¿Desde qué lugar enunciar el conflicto? ¿Desde la perspectiva de los desplazados, de los espacios y territorios, desde la mirada de los intereses primarios? ¿Qué queremos visibilizar del conflicto: Las masacres, las consecuencias emocionales, la mediatización de la tragedia? Estas entre otras líneas y enfoques nos permiten tener una amplia referencialidad y neutralidad, si esta existe, en cuanto que relato vamos a construir y desde que lugar lo enunciamos.

Butler (2006) advierte que los marcos de reconocimiento determinan qué cuerpos son percibidos como llorables y cuáles quedan fuera del campo de lo humano. Entonces, ¿qué cuerpos queremos percibir, que cuerpos quiere llorar la obra, el expectante? Los cuerpos desplazados sufren doblemente: el conflicto y el juicio. Sontag (2003) Entonces, ¿Qué voces, que cuerpos son los que debemos visibilizar y cómo? La obra ha de convertirse en un dispositivo contra mediático, contra visualidad frente a las narrativas hegemónicas y sus medios globales. La obra ha de busca ser medio para afectar al expectante con la realidad, y sacarlo del sopor frívolo de la información sesgada, parcializada y manipulada. La obra como respuesta a las preguntas incómodas, la obra como realidad que intenta ocultarse.

El artista, la obra atraviesa el conflicto y trabaja sobre un territorio de sensibilidad y afectos. El autor también se desplaza, la obra no es solamente la voz de las víctimas, sino también la del investigador y de los observadores y las instituciones que amplifican su poética como herramienta de protesta consciente, movilizadora y crítica. El arte es una caja abierta ante el conflicto. El genocidio y la guerra reconfiguran los afectos, las formas de los cuerpos y las miradas del mundo, la obra como lenguaje no solo enuncian, sino que construyen significado, crean realidad.

Benjamin (1940/2008) señala que toda catástrofe arrastra los fragmentos de una historia interrumpida: el sobreviviente se convierte en testigo de lo indecible. Ese indecible es el futuro fracturado, lo que no será más, lo que fu violentamente arrancado de su destino. Así, lo que queda es la huella, la grieta, la pérdida de un proyecto de vida vuelto inefable presente, que no sabe qué hacer ni como reconstituir los fragmentos de esa vida interrumpida.

¿Cómo representar esta interrupción sin mostrar la violencia? Sontag (2003) señala que las imágenes del sufrimiento deben traducirse en conciencia y acción. Siguiendo a la autora, el dolor del otro no puede pasar indiferente, y la acción que tomamos es la obra como mecanismo de desactivación de la narración oficial. Esta investigación escénico – visual, presenta un lenguaje directo, crítico, político, horizontal y cuestionador de toda narrativa del poder. Said (1993) advierte que los discursos del poder legitiman la dominación y naturalizan la violencia. Desde esta mirada podemos decir que a un discurso de poder se le debe

contraponer un discurso de la verdad. Poder y Verdad son dos conceptos que no siempre están presentes en los discursos de la oficialidad.

El tejido entre Arte y Política nos permite crear un dispositivo interdisciplinario que va más allá de las grandes narraciones, y no será solamente una herramienta que da voz, es en sí misma una voz que representa todo aquellos que intentan negar, es ese compromiso ético que debemos cuidar. Esta investigación se inspira en el cuento Casa Tomada Cortázar (1946) donde con maestría el escritor nos lleva, a presenciar ese desplazamiento forzado cuando extraños, con intereses ocultos, desalojan a sus habitantes e interrumpen su historia.

2. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA

2.1 Conceptualización Teórica del Tema

El concepto “genocidio” fue acuñado por primera vez por Raphael Lemkin (1944) en su libro *Axis Rule in Occupied Europe*, para nombrar la destrucción deliberada y sistemática de un grupo nacional, étnico, racial o religioso. El mundo había conocido el holocausto, y el autor entendió, que mas alla del exterminio físico y masivo de un pueblo, lo que realmente constituya un genocidio era el exterminio cultural, simbólico, territorial de una comunidad humana, borrar su lengua, su historia, deshumanizarlos, era lo que permitía al genocida emprender con esa industria de exterminio. Su mirada sobre el genocidio, sentó las bases para que este flagelo sea considerado como uno de los crímenes mas atroces en contra de la humanidad.

Por su parte, Martin Shaw (2007) entiende el genocidio dentro del marco de la guerra contemporánea, donde la eliminación del otro se vuelve una estrategia de control territorial y de ingeniería social. Desde esta mirada, un genocidio es estructural, sistemático, deliberado y consiente, no representa casualidad, es causalidad orquestada por un grupo que ejerce violencia y poder sobre otro, por razones motivadas de índole particular. El genocidio se hace, se gestiona, se planifica, se reparte el territorio ocupado. Los genocidios no son el efecto de una disputa cualquiera, es la administración del conflicto con intereses que pretenden y buscan la reingeniería social y territorial de los territorios en disputa. Tzvetan Todorov (1996) advirtió, a su vez, sobre el riesgo de banalizar el término, recordando que nombrar un genocidio implica reconocer la singularidad de cada tragedia. En suma, el genocidio es una

política del borramiento: un proyecto de eliminación física y simbólica del otro, que destruye cuerpos, culturas y memorias. Es la forma más extrema de la violencia moderna y, por tanto, un punto límite para la representación, la ética y el arte.

Movilidad forzada

Este concepto implica desplazamiento forzado, movilidad humana obligada por razones que ponen en riesgo su vida. Una comunidad se desplaza por motivos externos a su condición natural y su derecho al territorio. Las causas de desplazamiento pueden ser flagelos naturales, guerras, conflictos internos, persecuciones, todo lo que irrumpa con violencia en la cotidianidad de quien debe desplazarse.

Michael Cernea (1997) define la movilidad forzada como fenómeno de “desplazamiento inducido” que implica el arrebatación a los pueblos de los medios elementales para la vida, arrebata sus modos de subsistencia, sus medios de producción, y territorios, todos elementos que configuran las condiciones para el desarrollo de la vida. Alexander Betts (2013) incorpora en esta categoría de desplazados forzados, a los refugiados que han sido desplazados de sus territorios por catástrofes naturales, dígame, terremotos, huracanaste. Esta referencia extendida se sostiene en el hecho que u desplazado no lo es por elección, lo es por necesidad de sobrevivencia, y que las causas para su desplazamiento pueden ser también naturales, y no solo orquestadas por el hombre.

Desde una mirada económica, Roger Zetter (2015) muestra cómo los desplazados enfrentan exclusión laboral, pobreza estructural y marginación en las sociedades receptoras. El desplazamiento interno, según Roberta Cohen y Francis M. Deng (2009), representa uno de los vacíos más críticos de la protección internacional, dado que estas personas no cruzan fronteras y, por tanto, quedan fuera del sistema de refugio. Frente a ello, los *Principios Rectores sobre Desplazamiento Interno* buscan llenar ese vacío ético y jurídico. Otros autores como Gil Loescher (2001), Matthew Gibney (2004) y

Adrian Edwards (2016) destacan las tensiones entre soberanía y obligación humanitaria. Los desplazamientos forzados, por las causas explicadas producen migraciones masivas que ponen en tensión las fronteras, como espacios de apertura y cierre sobre los

cuales los estados ejercen su soberanía. El conflicto atraviesa las líneas divisorias y lleva el conflicto a los estados frontera que son quienes asumen también la causa humanitaria. Los desplazamientos vistos así, son extraterritoriales, abarcan regiones más allá del territorio en disputa,. Los estados se ven así en la disyuntiva de proteger vidas y al mismo tiempo proteger su soberanía, sus fronteras, salvaguardar lo interno. El conflicto se extiende al territorio nacional fronterizo.

Los desplazamientos forzados son un fenómeno que trasciende sus particularidades y se convierten en causas extraterritoriales, expandiendo el conflicto a campos de la disputa geopolítica, y donde el cuerpo arrebatado de su espacio se convierte en archivo vivo y registro de la tragedia.

Hegemonía

Para Laclau y Mouffe (1985), la hegemonía es el resultado de una disputa permanente por el sentido: el campo de batalla del lenguaje. Es justamente este lenguaje, que construye símbolos y realidades, el que está en disputa y tensión porque posibilita el ejercicio del poder. La lucha simbólica, el sentido de las cosas solo será dado por los vencedores, los vencidos asisten a la fractura del sentido. La hegemonía es un poder que se constituye en la dominación de otro (persona, pueblo) a través de mecanismos de poder y ejercicio de autoridad violenta, estableciendo escenarios de dominación y control totalitarios. Para Gramsci (1971) la hegemonía se percibe como ese equilibrio inestable entre coerción y consenso, entre la fuerza y el relato que la legitima.

Pero ¿Quién es ese otro que al que hay que dominar? Determinar un “Otro” es ya establecer una narrativa de la diferencia, en cuanto ese otro no es nosotros, siempre será un Otro, distinto. Nombrarlo desde la referencia centrista del que enuncia, es dominarlo, colonizarlo desde la diferencia que hacemos de el. Toda narrativa, todo discurso que diferencia, construye y constituye en sí mismo una línea de separación, ellos, nosotros, todo aquellos que es necesario entender, comprender, dominar, ejercicio pragmático de hegemonía, que posibilita, su intervención, pues su diferencia atenta contra el discurso central. Así, el, los genocidios, parten de esta hegemonía que se impone sobre otros, que son os intervenidos, praxis violenta de la dominación simbólica y material, que obliga a las

víctimas, los intervenidos, a desplazarse, a desplazar si se puede, la diferencia que representan sus cuerpos.

Raymond Williams (1980) nos recuerda que la hegemonía no solo habita las instituciones, sino que atraviesa los afectos, los gestos, las imágenes, domina los aspectos sensibles del otro. Se infiltra en la vida cotidiana, en las sensibilidades, naturalizando la desigualdad, banalizando el acto violento de la colonia. El teatro político, entonces, se vuelve contra- hegemónico y contracultural, cuando desobedece esa gramática y esa dramaturgia del poder, cuando representa el conflicto desde la voz de los condenados, haciendo vivible su represión, su dominación, su desplazamiento.

Guerra

Para Michel Foucault (1975), la política es la continuidad de la guerra por otros medios. Ya no necesita del ejercicio tácito para existir. Vivimos en un estado de guerra difusa, en estado de excepción que valida la violencia y el ejercicio del poder estatal con sus fuerzas de “seguridad”. La guerra está en las fronteras, en la administración del miedo. La guerra es una forma de gobierno que interpela la democracia, que pone en tensión el ejercicio de dominación. Para Arendt (1951), en el totalitarismo también esta guerra es la destrucción de la pluralidad: la anulación de la diferencia como posibilidad política. En las sociedades modernas, la guerra se institucionaliza; el orden y la eficiencia constituyen su logro máximo en cuanto son los guardianes de ese orden. “Los mismos que construyeron los hornos de Auschwitz son aquellos que diseñaron una institucionalidad eficiente y racional”. La guerra es, por tanto, el rostro desnudo del progreso.

Intersecciones

Los desplazamientos forzados, consecuencia de guerras genocidas, de conflictos militares nacionales étnicos, religiosos, están orquestados por una maquinaria de poder y hegemonía, que controla, domina y decide sobre los otros, los territorios, los espacios, las ideas, los sentidos. Siempre hay uno que decide: quien, cuando y donde ha de desvivirse al otro, siempre esta la idea de un guion que descarta y aprueba la línea de la trama, un guion escrito desde el poder, desde la observancia y control de los otros, los que ha de desecharse. Esta representación, esta necro teatralidad en cuanto al ejercicio y representación de la

violencia como recurso para ejercer control a través del miedo, también nos lleva a pensar en lo que Achille Mbembe (2003) denomina la necropolítica. ¿Quién vive y quien muere? ¿Qué cuerpos deben ser cuidados y cuáles abandonados? Esta línea de análisis nos lleva a quienes son y por qué son los que deciden. Un poder hegemónico, totalitario, no deja las cosas al azar, sabe quiénes son y quienes no, saben cómo maneja los hilos del espectáculo y gestiona de los otros su vida. En este marco de referencia, planteamos que el arte, las obras que de él emergen, son dispositivos de re-significación y medio contra-cultural que identifica y visibiliza justamente este mecanismo de control hegemónico. La obra es un eslabón que ha de cuestionar, que ha de hacer un ejercicio hermenéutico para reinterpretar las voces hegemónicas y dar voz a los cuerpos desplazados.

El arte, el teatro, no busca imitar la realidad, sino que la recrea para devolverle al otro las otras miradas de la realidad. En la escena, los cuerpos identificados son testigos, palabras, documentos, registros vivientes, gritos políticos, aunque esto solo puede ser posible desde un arte contracultural, ya que el mismo puede hacer de panfleto si reproduce, pragmáticamente, los discursos del poder. Es esta liminalidad la que marca el devenir del que hace la ficción y de quien dialoga con su tiempo. Representar la guerra o el genocidio no es estetizar el dolor, sino detener el tiempo para mirar lo que se quiere olvidar. Adorno (1951) menciona ¿Cómo seguir siendo humanos después del horror? ¿Se puede escribir poesía después de Auschwitz sin ser un bárbaro insensible? . O quizá se deba escribirla justamente para no caer en esa barbarie.

2.2 Contextualización y pertinencia del tema de la obra

Nuestra historia moderna, siglo XX y XXI, está marcada por sistemáticas confrontaciones a escala mundial y el recrudecimiento de centrismos y supremacías (religiosas, étnicas, etc.) que tienen a esta modernidad en un estado de permanente guerra. Genocidios étnicos, guerras teológicas, han provocado miles de muertes y desplazamientos que bien configuran estos tiempos como épocas bélicas e intentos megalómanos por la dominación. Es el tiempo de los imperios.

Los avances tecnológicos, la mediatización de los conflictos, esta racionalidad técnica y científica, nos han demostrado hasta qué punto estos avances son empleados para el

exterminio, una política de guerra, de conquista, apropiación y de supremacía. La movilidad tecnológica produce desplazamientos en contrasentido. Para aquellos que no alcanzan estas esferas, solo les queda la periferia del sistema en una civilización que se descubrió capaz de destruirse a sí misma.

Adorno (1962) formuló una pregunta, una sentencia, una catarsis que es en sí misma un poema, poesía que ya no se podía escribir cuando el escribiente (la humanidad) es también un asesino: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (p. 34). No es una censura ni mucho menos una cancelación a la poesía, es la poesía herida que trata de hacer consciente el horror. Adorno cuestiona quizá el momento poético, o la pertinencia poética, o la acción poética, o definitivamente desplaza, cuestiona la poesía surrealista, abstracta, para hacer de la palabra poética un llamado directo a la conciencia. Aun hoy enfrentamos atrocidades; el genocidio del pueblo palestino quizá sea justamente a lo que nos convoca a ciertos artistas: a hacer de la poesía-visual (teatro) un manifiesto contra la atrocidad y el silencio global. La violencia aún persiste, aunque se la re significa, aun contiene su raíz más proterva en sociedades que callan los flagelos, que miran a otro lado y obedecen ciegas los relatos cotidianos de paz a través de la guerra. Dice Arendt (1963) El mal puede volverse banal cuando las personas dejan de pensar por sí mismas. El mal no es o no parece mal cuando uno no lo vive.

Debord (1967), en *La sociedad del espectáculo*, ya nos muestra cómo las sociedades pueden banalizarlo todo, hacer objetos de consumo y mercancía todo lo que el mercado pueda vender. La tragedia, la guerra de las galaxias, es transmitida; puedes presenciar el horror en directo, a través de pantallas digitalizadas, observas *online*, vía *streaming*, la violencia que ahora se ha convertido en mercancía visual. Así, en el arte, la obra, sus manifestaciones y sus productos y contingencias, en el caso del teatro, por su lógica convivial, servicio antes que producto, no buscan ilustrar, retratar, dibujar los hechos históricos, las tragedias, sino que los recrea para interpelar las estructuras que las hacen posibles. El teatro y la poesía se vuelven dispositivos de memoria y denuncia, no caen en el reduccionismo del espectáculo por el espectáculo, el arte por el arte, son espacios de confrontación, de lucha, de resistencia, donde cada conflicto global se hace eco, se refleja en los conflictos íntimos y comunitarios; la guerra global se encarna en las violencias locales que habitan nuestros territorios.

En Ecuador, en la provincia de Imbabura, el pasado colonial persiste y configura lo que podríamos llamar la ibarreñidad, matizada de lo blanco, hegemonía mestiza, donde el racismo estructural campea en una ciudad que alberga a varios pueblos y nacionalidades, pero que insiste en llamarse blanca, ser blanca, ejercer lo blanco. Los estallidos de octubre de 2019 y julio de 2022 en todo el Ecuador abrieron la puerta a que el racismo campee, y tomamos esto como un proto-fascismo que bien puede devenir en conflictos étnicos. Otavalo es territorio en disputa: lo mestizo y lo indígena se toleran, no conviven; el racismo de los primeros tiene una condición histórica que no se supera. Ibarra es blanca, blanqueada; la historia local está atravesada por procesos de despojo territorial, de segmentación del espacio, invisibilización cultural y marginación simbólica que reproducen, en otra escala, las mismas lógicas de violencia que observamos en los conflictos globales. Tolstói decía que basta con conocer tu aldea para entender el universo, y así es. Basta con entender las intenciones primarias en los conflictos para entender que, como sociedad, estamos atravesados por ellas. La comunicación global, el capitalismo como sistema imperante, las tensiones que provocan son iguales, solo difieren en intensidad y territorio. La experiencia humana más íntima, local y concreta contiene en sí misma los mismos dilemas, pasiones y conflictos que atraviesan a toda la humanidad.

Esta investigación tiene pertinencia en cuanto pretende conectar, tejer el presente con la memoria colectiva para interpretar los devenires y conflictos locales, para dialogar en cómo opera el poder, la violencia que ejerce, como se constituye su hegemonía al momento de sembrar las narrativas que lo sostienen.

Boal (2002), en *El teatro del oprimido*, nos invita a pensar el teatro, la teatralidad, ya no como un reflejo que represente lo que consideramos realidad, más bien nos convida a cuestionar el reflejo que hace de la realidad, a buscar en esa forma proyectada los claros oscuros que nos lleven a plantearnos, si es la realidad lo que es, lo que nos muestra, y si nuestro ejercicio es representarla cuestionarla en un ejercicio de “liberación” de lo dado. Así, la obra en el arte no debería representar la realidad dada, pretendida, sino escarbar, evidenciar las circunstancias que mueven, condicionan, y hacen de la verdad, verdad. Desde esa perspectiva, esta obra no busca representar la violencia, sino evidenciar sus raíces, desarticular sus discursos y abrir un espacio para la memoria crítica.

3. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

3.1. Fundamentación teórica y antecedente de la obra

Para formular el presente Estado del Arte se divide en categorías analíticas en torno a otras investigaciones y disciplinas desde donde se aborda la presente investigación. El actual e histórico genocidio Israel- Palestina, ha sido detonante y objeto de indagaciones académicas y artísticas. Desde las diferentes áreas de las ciencias humanas y desde los diversos géneros el arte, se han planteado líneas de investigación y enfoques que abordan este genocidio y que evidencian las tensiones, en cuanto a las partes del conflicto y sus posturas. Historiadores como Rashid Khalidi (2007) sostienen que el genocidio israelí- palestino, debe comprenderse a través de la historia colonial del territorio. La declaración Blafour, La Nakba, el apoyo británico al movimiento sionista de un estado propio en tierras invadidas, han perpetuado y hecho sistemático este genocidio que lleva más de sesenta años.

El estudio y análisis del cuento “Casa Tomada” como fuente primaria y motor de movimiento de esta investigación, nos brindó líneas de análisis que derivaron en los conceptos investigados en este trabajo. Desalojo, desplazamiento, conflicto, arrebato, enemigo invisible, totalitarismo, violencia entre otros, son los pilares que han sostenido y llevado este trabajo que se concreta en una dramaturgia Inconsolable, donde el concepto se hace margen y toma cuerpos para mostrar las cosas más allá de la verdades posicionados por el interés del que ejerce el poder genocida en el conflicto. El concepto, el estudio histórico de los genocidios perpetrados, las herramientas visuales para sostener una dramaturgia, son posibles si articulamos todo lo investigado en un todo recreado, haciendo de la obra ese dispositivo que los mismo que presenta, abre la puerta al debate, a la reflexión.

Si bien la academia ha estudiado este fenómeno, con prolíficos estudios y resultados, con grandes teóricos que desde las diferentes áreas han desarrollado grandes estudios, también hemos de remitirnos a los aportes que han dejado y siguen dejando teóricos teatrales, dramaturgos, actores, que han buscado, con las herramientas y metodologías propias del teatro, llevar al debate y dialogo este tema de los genocidios y los desplazamientos forzados que se suceden con ellos.

En esta línea, desde el canon trágico griego, podemos decir que la obra *Los Persas* de Esquilo (472 AC) ha sido considerada la primera tragedia antibélica de la historia, hasta

Ruanda 94 del colectivo belga Groupov (2002), el teatro ha sido una ventana de identificación con los flagelos y se ha convertido en un espacio de confrontación entre la ética frente a la violencia y la impunidad. Estas obras no solo representan la tragedia, no reconstruyen los hechos, son verdaderas piezas de cuestionamiento, de gerencia de significados, de reconstrucción de hechos a partir de voces distintas que rompen con la narración dominante

En la obra del Español Sanchis Sinisterra, (2005) *Los Condenados*, los personajes están en una espacio de purgatorio, de memoria culposa en algunos casos porque a más de condenados, condenaron a otros en conflictos donde tomaron parte. La obra es quizá una toma de conciencia sobre el poder y la violencia. En otra obra, *Vía Dolorosa* de David Hare (1998) el actor y dramaturgo, en un monologo, representa todo el estudio etnográfico acerca del conflicto Israel-palestina. Aquí podemos destacar el papel fundamental de la investigación que hace del artista un etnógrafo ejercicio inevitable a la hora de levantar información y remitirse a las fuentes, a los documentos primarios para llevar a cabo una obra que sea registro y documento histórico. La obra no es solo producto de una subjetividad, es producto de un proceso académico, investigativo y creativo. En la obra *Ruined* de Lynn Nottage (2008) se explora la mirada particular de las mujeres víctimas de la violencia en la guerra civil del Congo. Desplazadas, abusadas, son acogidas en un burdel donde la dueña, donde, entre la acogida y la explotación las obliga a trabajar en su local. En *I Have Before Me a Remarkable Document Given to Me by a Young Lady from Rwanda* de Sonja Linden (2003) el drama se localiza en Londres, en un centro de refugiados, donde se encuentra una mujer desplazada y un poeta joven británico, que desea ayudar a la mujer a escribir un relato de su experiencia de violencia. Estos dos dramas nos acercan un poco a los conflictos de África, donde las mujeres son las protagonistas de las narraciones y de la violencia.

Desde América Latina, *El campo* de Griselda Gambaro (1967) brinda una mirada a los espacio de tortura. El campo es esa metáfora donde se concentran la violencia, la tortura, es un campo de concentración. En *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman (1991) se nos presenta como el tiempo no sana la herida y se mantiene vivo ese espíritu de hacer justicia a aquellos que ejercieron violencia en la dictadura. Dos obras que son la representación de los mecanismos e violencia y de las herramientas y espacios que se usan para ese ejercicio violento contra las disidencias en los regímenes totalitarios.

En este contexto y referencialidades, surge, como un primer sabor de boca, dialogar con estas tragedias y montar la pieza *Los Inconsolables*, obra que deviene de la investigación *Casa tomada*: puesta en escena teatral de las consecuencias de las guerras y los desplazamientos forzados. Su especificidad radica en trasladar los ecos y huellas emocionales de esas tragedias universales al territorio simbólico de la obra como una metáfora de crítica social, empatía emocional y conciencia social, ejes que se articulan en la obra, que se tejen, para poner en valor el arte como dispositivo contrahegemónico y mediador de diálogo.

Si las obras mencionadas anteriormente reconstruyen y cuentan hechos violentos, si muestran a personajes que personifican esos flagelos, que los viven, como en *Ruined* la guerra se encarna en la mujer africana, en *Los Inconsolables*, tres personajes que no sufren la violencia primordial, primaria, sufren esa violencia como cuerpos, sujetos que están atravesados por sensibilidades históricas, prejuicios, y que encarnan el dolor a través de los diálogos que les conmueven.

Desde una estética que combina el testimonio (parte del guion son extraídos de documentos comunicacionales), la poética corporal, el trabajo gestual, la poesía, el ritual, la obra se articula con la memoria, el sufrimiento de los pueblos desplazados de su tierra, el abandono emocional, existencial; es una metáfora del vacío, del despojo, de la soledad. Así, *Los Inconsolables* se convierte como en *Boal* o *Sinisterra*, en un acto de resistencia del oprimido, que transforma el dolor en una posibilidad para mirar lo que queda en los cuerpos después de la tragedia.

Los Inconsolables se sostiene en tres ejes conceptuales. En primer lugar, la noción de banalización del mal de Hannah Arendt (1963), en cómo esta se revela como una disociación de la realidad en que seres “normales” son incapaces de sentir empatía por la tragedia y el dolor del otro. “¿Han visto? Pero no importa, el mundo sigue, a nadie le importa, mientras no sea contigo pues que sigan matando, son unos genocidas”. Guion *Los Inconsolables*. La obra explora precisamente ese territorio: el mal no como excepción, sino como parte de la normalidad social. En segundo lugar, se apoya en la teoría del poder y el cuerpo desarrollada por Michel Foucault (1975), quien comprendió que la dominación no solo se impone por la fuerza, sino que se inscribe en los cuerpos, en las prácticas y en los discursos. Los

Inconsolables expone esos cuerpos marcados por la exclusión, convertidos en archivo viviente de la violencia estructural: “Necesitamos de un lugar en el mundo donde haya alguien que vele por nosotros, necesitamos un territorio, una nación que haga significativas nuestras opiniones y afectos, necesitamos un lugar donde poder ser sin que intenten expulsarnos, desarraigarnos, desaparecernos; un lugar en el mundo como tus brazos, a los que podamos llamar casa. Sabes, el problema no es que existamos, el problema es que a nadie le importa que existimos, quizá no saben que existimos, y nadie entonces reclama nuestro cuerpo. Solo nos tenemos a nosotros, somos olas en un mar que se ha olvidado de la orilla”. Guion Los Inconsolables.

Finalmente, se inspira en la pedagogía política de Augusto Boal (2002), Teatro del oprimido, para quien el teatro, la escena, representa un acto de emancipación y una herramienta de transformación social. En ese sentido, la puesta en escena no busca reproducir la tragedia, sino activar una reflexión crítica en el espectador, hacerlo partícipe de la memoria y de la posibilidad de cambio: “Asesinamos a palos a las mariposas, las Mirabal eran las putas de la rebelión; a Allende, zurdo hijo de puta, lo obligamos a meterse un tiro, buen perro nos resultó este Pinochet; a Lumumba lo agarramos a puñetazos y lo fusilamos, para que esté bien muerto el negro asco, le pasamos ácido a su cuerpo y lo quemamos; le cortamos las manos a ese cantante marica y le partimos la guitarra en la cabeza, tenía demasiado tiempo para pensar; a aquellos que no aprendieron, en fosas comunes los incineramos; matamos de hambre a miles en esa zona tomada; desplazamos a otros tantos de las tierras que nos eran beneficiosas; matamos a Micaela Bastidas dos veces, cuando vio que le sacamos la lengua a Túpac y lo desmembramos, y luego cuando ya la forzamos a ella; matamos a García Lorca con un tiro de gracia en el culo.” Guion Los Inconsolables.

Así, Los Inconsolables se erige como una síntesis entre la memoria global de los genocidios y las violencias; entre el testimonio histórico y la poética del cuerpo; entre el pensamiento filosófico y la urgencia política del arte. Su fundamento teórico y escénico reside en esa tensión: pensar el horror sin reproducirlo y representar la herida sin convertirla en espectáculo.

3.2. Definición conceptual de la obra

“La casa tomada” como metáfora del despojo y el genocidio. En *Los Inconsolables*, el cuento *Casa tomada* (Cortázar, 1946) opera como detonante, idea motivada para levantar un dispositivo simbólico (obra) de lectura del desalojo, del desplazamiento forzado y práctica totalitaria de quien desaloja. En el cuento, la casa representa un territorio, espacio de gobierno, memoria histórica, de recogimiento de los otros a este espacio; es una huella del pasado, del presente, un camino heredado, que progresivamente es invadido por una presencia invisible. Esta idea del terror sin cuerpo, sin forma definida, pero terror al final, desencadena la obra *Los Inconsolables*. En esta puesta en escena, esa invasión se resignifica: ya no se trata de un misterio fantástico, los personajes hablan de sus miserias y tragedias, sino que muestran en la fábula una alegoría política del desplazamiento forzado, la pérdida de territorio, la desintegración de la memoria colectiva, todas estas enunciadas como tragedias globales que nos atraviesan a todos.

La casa, en este sentido, es el territorio de la tragedia; el desalojo es la hegemonía y el totalitarismo. Al igual que los personajes del cuento, en la obra *Los Inconsolables* los tres personajes también tienen que desalojar su espacio de representación. Cuando ya han muerto por la desgracia del mundo, de sentirlo todo, solo les queda irse, porque alguien los desaloja, y ya no del espacio físico, sino de la memoria. No son nadie ya en un mundo banalizado, frívolo, de poder individual. Cuando esa casa es tomada por la guerra, por el mercado, por la violencia del Estado o del colono, se ejecuta un acto de genocidio simbólico, una destrucción sistemática de los vínculos que sostienen la vida comunitaria.

Desde las artes escénicas, *Los Inconsolables* se plantea como un ritual performativo, teatral, un registro de memoria, donde los cuerpos desplazados y destrozados reconstruyen su hogar desde los fragmentos que van recordando. Memoria, tragedia, los personajes tejen estos conceptos entre diálogos que describen justamente esta violencia, dejando ver esas grietas que dejan ver las heridas y las cicatrices. El drama se balancea entre la violencia y la búsqueda de la paz, de la pacificación consigo mismo de los personajes. El punto liminal entre escena y expectante está en la tensión, en la angustia de los segundos por intentar reconstruir el mundo, la vida de los inconsolables. Los expectantes se sienten juzgados, se culpa por su silencio, por la indiferencia ante el dolor de los otros. En este juego de

tensiones, el espacio de representación es el espacio de la violencia, es el lugar donde la herida aun duele, Úrsula, esa cartita, esa cartita aún me duele, dice un personaje mientras se aleja del espacio que conlleva muerte.

Estilo Escénico

Los Inconsolables, por su estructura narrativa y visual híbrida, interdisciplinaria, podríamos ubicarla dentro y fuera de las fronteras del teatro dramático, del teatro social político, dentro del performance e instalación, ya que dialoga con cualidades de estas categorías, y que por su estructura podría también decirse que es un Teatro Cíclico, de ciclicidad, que rompe con los relatos lineales y más bien, presenta una estructura fragmentaria, atemporal, con marcadas estéticas anarquista, tenebristas y cromáticas de claro oscuro.

La dramaturgia de la obra se escribe y reescribe en el mismo espacio, una suerte de palimpsesto que demuestra la trazabilidad de una serie de sucesos que parecen repetirse, escribirse de la misma manera en el mismo espacio. La dramaturgia es un documento que recopila voces, testimonios, es un registro de la violencia, es una declaración de auxilio, es un testimonio vivo del conflicto.

La obra, su interpretación, dista del canon realistas, los personajes no son meras representaciones de la realidad, no están contando sucesos, son el suceso, tratan de explicar y entender el mundo que los determina, acercándose a si al naturalismo, porque son cuerpos sintientes, dolientes, que expresan la angustia de todas las formas posibles, no taren al escenario un listado de como fueron o son las cosas, estos personajes vivos, explican las causas de las cosas, volviendo potente el drama.

Siguiendo la línea de autores como David Hare (Vía Dolorosa, 1998) y Lynn Nottage (Ruined, 2008), es el espacio de Los Inconsolables, un espacio de resistencia. Sin embargo, Los Inconsolables no es ese documental puro, para explorar una teatralidad más poética y corporal, el diálogo es una construcción hecha de fragmentos que se materializan con el lenguaje y la persistencia de la memoria en el cuerpo.

Los recursos técnicos responden a la necesidad de la obra de materializar el vacío y la pérdida: escenografía mínima, minimalista, necesaria y justificada, con un guion luminotécnico base que permite jugar con las sombras, y que construye atmosferas a media luz, insondables, tenebrosas, que buscan ocultar algo, los cuerpos, o proteger esos cuerpos de lago. El cuerpo es la voz del discurso político, el documento vivo, testimonio y registro que narra, que cuenta, que atestigua la violencia y ahora la denuncia.

En la obra *Los Inconsolables*, por su disposición de trescientos sesenta grados, el expectante no es un sujeto alejado de la escena, es parte de la escena, está situado en una especie de pronta inmersión, está interpelado por la cercanía con el drama y con sus pares, que ven la obra, se ven entre ellos, se respiran, se sienten en la incomodidad, la cercanía genera incomodidad, ausencia de protección ante el hecho teatralizado. El expectante es obligado a estar dentro, ser parte, ser testigo privilegiado de lo acontece y mueve.

La obra dialoga con los expectantes, dialoga con la posibilidad de ser dispositivo de denuncia, de reconstrucción de hechos, generadora de opiniones, y si, la obra aún puede ser pese a la tragedia que la origina. Adorno (1951) Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie, quizá en el mismo enunciado existe ya la poesía, pese a la barbarie. En este sentido la obra no es un objeto de arte, es un mecanismo sociológico, filosófico, que encarna aspectos del arte para denunciar un tema. La obra es lo dicho, con aspectos técnicos que soportan estéticamente ese decir.

Los Inconsolables es, por tanto, una acción escénica sobre la pérdida, una reflexión poética y política sobre las huellas del genocidio y el exilio. A través de una estética del vacío, del fragmento y del testimonio corporal, la obra intenta convertir el teatro en un espacio de resistencia ante el olvido.

4. CONSTRUCCION DE LA PROPUESTA ARTISTICA

Nuestra historia moderna, atravesada por los siglos XX y XXI, se define por una constante sucesión de conflictos bélicos, genocidios y supremacías ideológicas que han instalado a la humanidad en un estado de guerra permanente. A través de este estudio, esta

investigación, hemos visto como teóricos, pensadores, artistas, han transitado por esta senda, por estos rastros, huellas que dejan las tragedias. Cada desplazamiento deja un registro, cada movilidad marca el territorio, los pasos son bitácoras del transitar, del recuerdo y la memoria, cuerpo como lienzo que tiene marcas la historias del dolor, cicatrices que están lejos de ser banalizadas por voceros de la muerte. Arendt (1963) ya advertía sobre la banalidad del mal, esa mirada de industria de la muerte donde el mal no existe en tanto es orden que debe obedecerse. Obediencia ciega, burocratizada y funcional en los sistemas de exterminio. No es tan malo lo que se hace, sino no hay otros que lo denuncien. En este contexto, el arte corre el riesgo de ser cómplice si no se opone críticamente a la lógica del espectáculo, a la lógica del ocultamiento. Por ello, el teatro, como espacio de presencia, de cuerpos reales y palabra viva, se erige como un dispositivo de resistencia, capaz de confrontar lo intolerable y devolverle al público la posibilidad de pensar.

Desde esta mirada, Los Inconsolables surge como una acción poética contra la obediencia y la banalización del mal. La obra tiene voz propia, no es la ilustración de hechos, secuencia moralizada de actos y escenas, no pasa por un filtro de censura, la obra habla de la violencia y mas allá, se acerca a los orígenes e intereses que la justifican, y que la ejercen. El discurso dramaturgico es una mirada que no intenta colonizar al expectante, más bien aporta un punto de vista que el expectante debe tener en cuenta a la hora de realizar sus juicios y condenas. La obra es un campo de batalla ideológico, discursivo, narrativo, donde los elementos y signos de la obra marcan el dialogo y lo sustentan. La obra como un ejercicio democrático, de libertad de expresión.

Estas violencias globales tienen su diáspora en las particularidades de locales, donde las causas y motivaciones totalitarias tienen su forma de expresarse. En Ibarra, espacio local, estas violencias simbólicas están marcadas por discursos de racismo y aporofobia. La desigualdad social, la pobreza aguda, el racismo, la hegemonía de una cultura “blanca” blanqueada se percibe en sus las formas de mirar al otro, el que no es blanco, como némesis que casi que atenta contras las formas culturales del mundo mestizo. El otro, el indígena es visto como el terrorista, el que no deja trabajar, al que hay que condenar y procesar judicialmente no por el acto mismo de protesta, sino porque se infiere por el juicio previo de que es otro, ese longo que incomoda cuando se expresa en política y derecho. La

segmentación es evidente, en una localidad que acoge a pueblos y nacionalidades mestiza, afro descendiente e indígena, la tensión es evidente, misma que a nivel nacional ya ha provocado varios estallidos sociales. Octubre de 2019 y junio de 2022, evidenciaron que el Ecuador está escindido, fragmentado históricamente por el racismo atávico. Los pueblos se toleran, se segmentan, en lo festivo se unen por el extractivismo de unos sobre otros, pero al final del día, cuando en política y derechos debe hablarse, parecería que hay un país, un estado que peligrosamente agudiza sus disputas étnicas.

La obra Los Inconsolables, confronta la violencia, trata de explicarla en su génesis. Su contextualización parte de la convicción de que los conflictos globales habitan también nuestras aldeas, nuestros gestos y silencios cotidianos. Desde ahí, esta obra se inscribe como un acto de resistencia estética, una poesía encarnada que busca despertar conciencia y devolverle al arte su dimensión política y humana.

4.1.- Plan estratégico de actividades

Dirección y creación: Rodrigo Herrera R.

Género: Teatro performativo / poesía escénica / crítica política.

Duración estimada: 70 minutos.

Año de producción: 2025.

Figura 1:

Afiche Obra Los Inconsolables



Elaboración propia

Ejecutantes de la puesta en escena:

Compañía Camino Rojo Danza Teatro

Técnica utilizada:

Teatro Físico, Teatro Collage, Teatro de imágenes

Justificación artística de la obra

“Los Inconsolables” nace de la necesidad de dar voz, cuerpo e imagen a los procesos de despojo, desplazamiento forzado y pérdida que atraviesan la historia contemporánea y afectan profundamente la vida humana.

La apuesta artística reside en generar, a través de composiciones visuales, desplazamientos físicos y signos escénicos, un diálogo íntimo y profundo con el espectador, quien también se vuelve parte de la experiencia del desarraigo.

Motivaciones. Toma de decisiones creativas

Los "Inconsolables" explora, desde el lenguaje teatral, las consecuencias emocionales, sociales y políticas que deja el despojo, el desplazamiento y la pérdida del hogar en las personas afectadas por los conflictos.

El montaje busca mostrar cómo el dolor, la ruptura de vínculos y la necesidad de reconstrucción marcan la vida de quienes han sido arrancados de su espacio de pertenencia.

Metodología de la investigación para la obra

- Método exploratorio y descriptivo.
- Se utilizarán dos estrategias principales para la construcción del montaje escénico.
- Componentes Teórico- Estético

Revisión Referencial: Análisis de literatura, documentos teóricos y artísticos que aborden los temas del desplazamiento forzado, la pérdida del hogar, el despojo y las consecuencias emocionales, sociales y políticas de los conflictos. Esta revisión permitirá fundamentar conceptualmente la puesta en escena (Arendt –Foucault- Boal) entre otros, y construir un marco teórico que dialogue con la propuesta artística.

Recolección de Testimonios: Se recopilaron relatos de personas (registros de testimonios públicos) que han vivido situaciones de desarraigo, desplazamiento o pérdida de su territorio. Estos testimonios más la poesis propia del autor, constituyen el inicio de la creación escénica, proporcionando material sensible y real que será transformado en

Estrategias

Artísticas:

- Trabajar con base en el lenguaje corporal de la compañía Camino Rojo Danza Teatro
- Construir un guion para la obra en base a la investigación (Anexo1)

- Interdisciplinaria disciplina de las artes vivas. Danza-Teatro-Música-Poesía
- Diseñar una estética visual limpia, inspirada en el minimalismo, espacios de vacío, de ausencia.
- Signos visuales en el público. Códigos de vestimenta (vestir de negro) para el ritual (Obra) y uso de máscaras.

De producción:

- Trabajar con una productora local para el montaje de la obra Los Inconsolables
- Establecer un plan estratégico de actividades por etapas del proyecto. (investigación, composición, montaje, etc).
- Financiamiento. Estrategias de capitalización del proyecto.
- Acuerdos con instituciones para que sean Colaboradores y Auspiciantes del proyecto

De comunicación:

- Crear una identidad visual coherente con la estética de la obra.
- Plan de marketing, medios.
- Mediaciones con la sociedad en general acerca del proyecto.

De sostenibilidad:

- Presentar la obra en circuitos alternativos y festivales de teatro independiente.
- Documentar el proceso creativo para futuras publicaciones o residencias. Registro audiovisual de la obra Fotografías y Video. Anexo B
- Promover colaboraciones con colectivos políticos, artísticos o educativos afines.

Plan de Acción

Tabla 1: Cronograma de Planificación

Fase	Actividades	Fecha	Responsable
Investigación Pre - producción	Revisión de textos, referencias estéticas, escritura primaria, exploraciones estéticas, primeros bocetos de vestuario, maquillaje, exploración corporal. Locaciones, ver artistas, selección y confirmación de elenco. - diseño de escenografía, vestuario y utilería. - inicio de ensayos de laboratorio (trabajo físico e improvisaciones). Equipo artístico, equipo comunicación.	octubre – diciembre 2024	Rodrigo herrera. equipo de producción
Creación escénica Producción	Reunión del equipo completo. Trabajo de mesa, revisión del guion, composición de escenas. Propuesta escenográfica, propuesta sonora, propuesta de vestuario, maquillaje, diseño de iluminación, ensayos y composición de imágenes escénicas., definición del diseño de luces y sonido. Montaje técnico preliminar en sala o espacio escénico. - primeras pruebas de escenas completas. - ajustes de ritmo, espacio y signos escénicos. Estrategia de difusión de la obra en redes. Material impreso, audiovisual estrategia de medios. Anexo B (fotos de ensayo, exploraciones, cuaderno de trabajo)	enero – junio 2025	autor, elenco equipo artístico equipo técnico equipo producción
Estreno	presentación de la obra, fabrica Imbabura, Andrade Marín, cantón Antonio Ante, Imbabura	julio 11 y 12, 2025	todos los equipos
Fase	Actividades	Fecha	Responsable
Investigación Pre – producción	Revisión de textos, referencias estéticas, escritura primaria, exploraciones estéticas, primeros bocetos de vestuario, maquillaje, exploración corporal. Locaciones, ver artistas, selección y confirmación de elenco. - diseño de escenografía, vestuario y utilería. - inicio de ensayos de laboratorio (trabajo físico e improvisaciones). Equipo artístico, equipo comunicación.	octubre – diciembre 2024	Rodrigo herrera. equipo de producción
Creación Escénica Producción	Reunión del equipo completo. Trabajo de mesa, revisión del guion, composición de escenas. Propuesta escenográfica, propuesta sonora, propuesta de vestuario, maquillaje, diseño de iluminación, ensayos y composición de imágenes escénicas., definición del diseño de luces y sonido. Montaje técnico preliminar en sala o espacio escénico. - primeras pruebas de escenas completas. - ajustes de ritmo, espacio y signos escénicos. Estrategia de difusión de la obra en redes. Material impreso, audiovisual estrategia de medios. Anexo B- (fotos de ensayo, exploraciones, cuaderno de trabajo)	enero – junio 2025	autor, elenco equipo artístico equipo técnico equipo producción
Estreno	presentación de la obra, fabrica Imbabura, Andrade Marín, cantón Antonio Ante, Imbabura	julio 11 y 12, 2025	todos los equipos

Fuente: Elaboración propia

Evaluación

Indicadores cualitativos:

- Reacciones del público (debates, silencios, incomodidad, diálogo).
- Cobertura en medios culturales o alternativos.
- Reflexiones críticas del propio equipo.

Indicadores cuantitativos:

- Número de funciones y espectadores.
- Alianzas o colaboraciones generadas.
- Alcance de materiales digitales y audiovisuales.

4.2. Preproducción de la obra

Selección del guion

Obra de Autor: Los Inconsolables. Guion original: Creación propia del director dramaturgo. Libertad creativa. Escritura Espectacular.

Personajes: su personalidad, motivaciones, relaciones, evolución y arco dramático. Trama: secuencia de eventos principales, clímax y resolución. Conflictos: internos (dentro de un personaje) y externos (entre personajes o con el entorno). Temas: ideas centrales, mensajes o reflexiones que transmite la obra.

Definición del concepto escénico

La obra va en la línea del Teatro Dramático, un regreso a los relatos. Se asocia al Expresionismo, juega con las emociones y gestos, se utilizan símbolos y deformaciones para transmitir estados internos. El uso del cuerpo desde el Teatro físico: El cuerpo del actor es el principal vehículo de la narración, el ritmo de la obra es fragmentado. Circular, crear un “mapa de emociones” escena por escena, intenta establecer momentos de tensión y relajación, risa o suspenso. Dramático o poético.

Reparto

Selección de tres actores que represente a los personajes establecidos en el guion. Se montó la obra con actores con experiencia profesional, cuyas edades están entre los 35 a los 55 años según el perfil del personaje. Se establecieron tres personajes, 2 masculinos y 1 femenino. Los actores son de la compañía Camino Rojo Danza Teatro

Selección equipo técnico

Se trabajó con profesionales especializados en las áreas, capaces de ayudarnos a materializar la visión del director en escena. El equipo es básicamente el personal que viene trabajando con la compañía Camino Rojo. Escenografía, luces, sonido, vestuario, maquillaje y logística) todos de experiencia probada.

Con este equipo de profesionales se definió los conceptos Escenográficos, Luminotécnicos, Maquillaje, Vestuario, estética y Croma de la obra. Se presentan plantillas, bocetos, etc. Cuaderno de Trabajo (Anexo B)

Cronograma de ensayos

Se estableció un calendario detallado de ensayos, indicando fechas, horarios y duración de cada sesión. Lugar de ensayo fue Sala de Camino Rojo Danza Teatro.

Presupuesto

Responsable: Equipo de producción. Establecer montos definidos para sustentar las necesidades de la obra. Necesidades técnicas, logísticas, salarios. Se estableció que el presupuesto de la obra fue de 8.000 dólares.

4.3.- PRODUCCIÓN DE LA OBRA

Dirección artística (director y dramaturgo)

Con el equipo de actores y de trabajo definimos el estilo de la obra *Los Inconsolables*. La puesta en escena estará atravesada por el minimalismo en cuanto al espacio de representación. Los personajes poseen cargas dramáticas muy potentes; por ello, definimos su rol, psicología, contexto y circunstancias.

Realizamos exploraciones y trabajos de mesa para comprender las motivaciones de los personajes, entender por qué son quienes son y por qué hacen lo que hacen. Además, definimos el estilo visual, la escenografía, el vestuario, la iluminación y los signos sonoros.

Para cada una de estas daciones tuvimos reuniones y trabajos de mesa donde expusimos criterios y llegamos a acuerdos. Tomamos decisiones definitivas:

Diseño artístico y producción (equipo artístico)

Vestuario: Partimos de una pintura de la artista Palestina Malak Mattar y su obra en general. La representación de las mujeres palestinas en sus cuadros, el detalle de sus vestimentas fue la base de nuestra estética de vestuario. Diseño, confección y pruebas en actores

Iluminación: Iluminación ambiental que ilumine el espacio general. Partimos de la idea de iluminar todo, no dejar muchos espacios para la sombra. La carga emocional de los personajes, los textos estarían compensada con esta luminosidad. Usamos dos techos de luz puntual, para escenas que necesitaban poner en primeros planos las acciones de los actores. Un recurso lumínico también estuvo en los objetos de la obra. Una esfera y una jaula, diseño de focos, efectos y atmósferas.

Escenografía: Minimalista, dos bancas a los laterales y un muro en el centro del escenario, fragmentando, dividiendo el escenario. Una lápida que era la metáfora de la muerte de uno de los personajes; diseño, construcción y montaje de los espacios.

Maquillaje: Se decidió que no habría maquillaje espectacular. Los rostros apenas polvados de los personajes eran suficiente. A obra pretende rescatar el gesto dramático del actor.

Signo Sonoro: Elegimos, por su vitalidad y acompañamiento dramático piezas como: Serenata de Kreutzer de Bethoven – For a film de Radionhead – Ando Ganas de Perota Chingo - Plegaria para un niño de Spinetta.

Ensayos (equipo artístico)

Proceso de preparación y ajuste de la obra antes del estreno.

Ensayos de mesa: lectura y análisis del guion.

Ensayos de escena: movimientos, gestos y coordinación entre actores.

Ensayos técnicos: integración de luces, sonido y escenografía.

Ensayos generales: simulación completa de la función para ajustes finales.

Producción técnica en el espacio (todos los equipos)

Montaje físico y pruebas de todos los elementos técnicos de la obra.

Montaje del escenario y utilería.

Pruebas finales de iluminación y sonido.

Revisión de utilería y accesorios.

Evaluación de seguridad de estructuras y accesos.

Logística (equipo de producción)

Asegura que todo el material, transporte y permisos estén disponibles y coordinados.

Gestión y transporte de materiales.

Obtención de permisos y licencias necesarias.

Coordinación de funciones, horarios y acomodación del público.

Comunicación y marketing

- Difusión, Elaboración del material audiovisual y promoción de la obra para asegurar la asistencia del público y visibilidad del proyecto.
- Estrategia de marketing y promoción en redes sociales, medios y afiches.
- Organización del estreno y venta de boletos.
- Documentación fotográfica y audiovisual de la obra. Registro

4.4.- PRESENTACIÓN FINAL DE LA OBRA

La Obra, “Los Inconsolables” se la puesta en escena los días 11 y 12 de Julio del 2025, a las 19:30 en la Sala Caranqui, parte del complejo Cultural Fabrica Imbabura.

Para el montaje y ensayos (Técnicos y Generales) se solicitó el espacio con una semana de antelación. Al ser un espacio No Convencional (No Teatro) tocó adaptarlo para que se vuelva un espacio de representación. Si bien cumplía con las características necesarias para la obra, la infraestructura no contaba con ningún implemento técnico para la misma.

Tabla 2: *Cronograma final de actividades*

FECHA	ACTIVIDAD	ASISTENTES
Domingo 06 Julio	Montaje de Luces y sonido	5 personas
Lunes 07 de Julio	Montaje Escenografía, e Instalaciones Visuales	4 personas
Martes 08 de Julio	Ensayo Técnico de Luces, Sonido, y Marcado de la obra	8 personas
Miércoles 09 de Julio	Ensayo General 1	8 personas
Jueves 10 de Julio	Ensayo General 2 Publico invitado	25 personas
Viernes 11 de Julio	ESTRENO	45 personas
Sábado 12 de Julio	ESTRENO	65 personas

Fuente: Elaboración propia

El registro Visual (Fotografía y Video) y Entrevistas, de la obra, es su Estreno, como producto final de este proceso d investigación, se exponen más a delante en este mismo trabajo.

5.- DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO

5.1.- Análisis crítico y reflexivo sobre la funcionalidad de la obra

El proceso creativo de la obra “Los Inconsolables” se estructuró como un laboratorio interdisciplinario, crítico, reflexivo, de pensamiento y acción escénica, donde la creación (dirigida y colectiva) no fue solo un medio expresivo, sino también un espacio de confrontación ética y política. En este sentido, la obra no se construyó desde la imitación de

la realidad, sino desde la urgencia de interrogarla, de poner en evidencia sus mecanismos de poder y dominación. Como diría Artaud (1938), el teatro debía funcionar como una “plaga” capaz de contagiar al espectador con el deseo de transformación, desarticulando las certezas que sostienen el orden establecido, un martillo que modifique la realidad (Brecht).

El proceso no estuvo exento de contradicciones: la necesidad de representar la violencia de los genocidios, de los desplazamientos forzados, sin reproducirla o hacer una copia vulgar de la misma, obligó a todo el equipo a repensar la estética misma de la puesta en escena. ¿Cómo el expectante puede identificarse con la obra y el drama de los personajes? ¿Cómo hacer sensible la tragedia en la obra sin que esta caiga en el espectáculo frívolo y sádico? ¿Desde qué miradas abordar la obra para que no se convierta en un panfleto, o en una proclama partidista? ¿Qué decisiones hemos de tomar para que la obra cuente de manera justa y necesaria el conflicto? Estas preguntas y otras, se plantea todo el equipo de producción de la obra, técnicos, actores, vestuaristas, todos exploran cada texto, cada visualidad posible, exponen las sonoridades y se construye un todo que mantenga coherencia y cohesión estética y narrativa. Es evidente y se espera que exista en momento tensión por los múltiples enfoques u argumentos dados la diversidad de opiniones, pero esta tensión es creativa, es inherente al proceso de construcción de una obra, trabajamos con sujetos vivos, que sienten, que responde de manera distinta al dolor, por ello la obra es desde sus orígenes, una voz polifónica, coral, donde todos han logrado, como en una orquesta, crear un espacio, un ecosistema creativo y múltiple.

El proceso de investigación y pre producción, se consolida como un ejercicio de tenacidad, consistencia, frente a condiciones adversas que siempre existen en la industria del arte escénico a nivel local. En circunstancias poco favorables para el desarrollo de una cultura escénica, de consumo de teatro, la producción de la obra debe afrontar ciertos escollos, como son los temas presupuestarios, de auspiciantes y colaboradores, de apoyo institucional del estado y privado, con ver en qué espacios puede hacerse la obra, en un mercado donde se vende espectáculo y se consume frivolidad disfrazada de arte, la obra *Los Inconsolables* se presenta como una propuesta que fideliza un público, que no concesiona su estética, y que revela contra toda forma de domesticación estética, la obra no se castra a fin de volverla potable a los sentidos del expectante, más bien se mantiene en su propuesta y es un martillo

que golpea la conciencia de una ciudad conservadora. Como propone Rancière (2009), la política del arte no reside en su mensaje, sino en su capacidad de redistribuir lo sensible, de alterar las jerarquías de la percepción y abrir nuevas formas de mirar el mundo. El arte, la obra, busca nuevas formas de movilizar lo sensible, de desplazar de los centros de interpretación hacia la periferia las formas de mirar las cosas, lo que son las cosas, lo que pueda existir entre las cosas, es una forma de nueva conciencia que permite expandir las lecturas del fenómeno.

La obra, su investigación y montaje, tiene un componente ético, trata la violencia no como espectáculo, no como mercancía, distracción morbosa sádica de aquellos que trafican con la tragedia, la obra está cargada de dignidad estética, la violencia es en escena una metáfora sensible que resinifica los cuerpos que encarnan la violencia. Señala Žižek (2008), el problema de la representación del mal no es su exceso, sino su neutralización, pero no debemos entender ese exceso con muestra explícita de la violencia, el exceso en sí mismo tiene a neutralizar la incomodidad, porque se la evade, por su violencia misma. La obra entonces apuesta por que la violencia en escena sea lo suficientemente poderosa, a nivel poético estético, naturalista, que pueda conmover sin derramar una gota de sangre.

La obra *Los inconsolables* cumple así con propósitos mediados por la ideología, la política, la pedagogía, la estética. Su valor radica en la visualización de la estructura hegemónicas y de dominación, en poner en valor las otras voces que son insonorizadas, porque asume con riesgo y valor la responsabilidad de mostrar lo crudo sin banalizar las acciones, la obra es y contiene espacios de libertad. En palabras de Benjamin (1940), todo acto de creación en tiempos de barbarie es ya un acto de resistencia. Esa es, precisamente, la función del arte que no se rinde: sostener la llama del pensamiento crítico en medio de la oscuridad.

5.2.- Interpretación desde la etnografía corporal y elicitación del gesto en la fotografía en la obra teatral *Los Inconsolables*. Análisis de entrevista post espectáculo.

La obra *Los Inconsolables*, tuvo como una de las prioridades acercarnos a la subjetividad del espectador en cuanto se deja permear por los signos de la obra y consiente, ha aceptado ser parte de esta convención teatral que solo es posible en un espacio y tiempo

compartido, en el convivio, como lo diría Jorge Dubatti (2007), en ese aquí y ahora donde el aura de la obra se manifiesta irrepetible (Benjamin, 2003).

Es en este contexto que el público se despoja de “su realidad” y asume con otra conciencia la fábula, la ficcionalidad de la obra que lo conmueve, que lo desplaza hacia otro lugar de emociones, haciéndolo salir de sus poses y gestos cotidianos para mostrarnos otra gestualidad, otra corporalidad, que es la que observamos como elicitadores del gesto, etnógrafos del cuerpo que observa un hecho escénico. Como observadores del observador del acto multisensorial, nos viene la pregunta con respecto al espectador: ¿qué ven los expectantes?, ¿qué deciden ver?, ¿qué dice su postura corporal ante la fábula?

Los registros visuales de la obra, fotografías, video e la obra, nos permiten ver a los expectantes variando de posturas durante el acontecimiento, yendo de la atención sostenida, concentración focal, hasta el gesto de asombro y extrañamiento.

Como señala Sontag (2006), la fotografía implica selección, recorte y juicio sobre la realidad, en consecuencia la fotografía, omite realidad, documenta una fracción de la misma, y selecciona lo que ha de mostrarse, en consecuencia, que omitir o presentar para por una decisión estética y posiblemente ética, ya que toda decisión es política. Así, lo observado en las fotografías de los expectantes, por su formato de primeros planos, en el acontecimiento mismo en vivo, nos permite mirar si ser mirados y observar el gesto corporal observando en general lo que le conmueve al expectante. En este sentido la imagen para quien observa es complementaria, general, no está fragmentada por los contornos de la fotografía como dispositivo que algo niega u oculta. Los expectantes están inclinados hacia adelante: esos cuerpos, esos gestos, fragmentos, quieren también poner el cuerpo. Desde la perspectiva de la etnografía corporal aplicada a contextos escénicos (Roa, 2023; Turner, 1982), estos otros desplazamientos del cuerpo, estas otras corporalidades como territorio de resignificación, nos muestran cómo los expectantes aceptan activamente la fábula. Han entrado en la convención teatral: su gesto corporal indica que no solo observan, sino que viven la ficción, observan las particularidades de los signos diegéticos y significan todo objeto que ayuda a comprender y sentir la tensión dramática y el conflicto representado. Los expectantes deciden mirar, no

mirar en ocasiones, pero sus acciones intervienen en el drama, pues son cuerpos que registran y documentan de manera sensible el acontecimiento

Los expectantes en su disposiciones en la obra, trescientos sesenta grados, no perciben, no registran el drama de forma total, simultánea y homogénea como lo harían en un espectáculo en un teatro a la Italiana. Aquí los expectantes, escinden el espacio, deciden que segmento espacial mirar, los expectantes entonces están activos, decidiendo a cada instante, como si intervinieran en la obra de manera sigilosa. Unos deciden mirar los puntos focales guiados por la iluminación, otros deciden mirar al otro que mira, que está enfrente suyo, otros no miran según la crudeza de la escena, escuchan. Esta selección activa, dirigida, discriminada, este gesto de atención selectiva, lo podemos ver en los videos de registro, donde cada expectante dirige su atención al signo que lo conmueve en ese momento o que lo interpela, estableciendo prioridades perceptivas en función de la carga emocional, ética o simbólica de la obra (LeDoux, 2015; Gross, 2015).

Dado que la dramaturgia de la obra se mueve de manera circular, la atención del espectador no tiene, en muchos fragmentos de la misma, un punto focal que concentre la atención de todos, como sucede por lo general en una disposición de los teatros a la italiana. En esta obra, la disposición circular del público advierte una dinamicidad de puntos de enfoque que suceden en el mismo tiempo en diferentes segmentos del espacio de representación. Esta peculiaridad de la obra —el público alrededor del espacio de representación— nos invita a advertir otras espacialidades donde incluso uno puede ver al otro espectador en el otro lado, cruzando sus miradas en el espacio de los personajes, envolviendo la obra en un todo inmersivo. De esta mirada se evidencia que los cuerpos funcionan como constructores de sentido, integrándose como signos extradiegéticos con experiencias previas en la obra, con sus emociones y proyecciones personales (Lacalle & De la Torre-Espinosa, 2022). Lo podemos ver en los registros de los expectantes: no solo ven a los personajes, sino que ven a esos otros expectantes, “espectándolos”. Esto nos dice que el expectante no solo recibe información, sino que evalúa la carga ética, social y política de la representación (Goffman, 1959; Ekman, 1992).

La interacción entre actores y escenografía permite observar cómo los espectadores reconocen y mediatizan signos que les permiten interpretar la violencia y la injusticia representadas. Silencios prolongados, luces dramáticas o repeticiones de gestos funcionan como dispositivos de mediación cognitiva y emocional, generando reflexión crítica (Di Bella, 2017; Roa, 2023).

La fotografía convierte la experiencia en objeto de contemplación y memoria. Los registros visualizan los cuerpos y los gestos de quienes observan, nos señalan la fragilidad y exposición del espectador que, al igual que el actor, pone el cuerpo, resignificando el hecho teatral (Sontag, 2006). Cada gesto es una respuesta, una nueva duda, un encuentro con los aspectos formales y pragmáticos de la obra. Es una reacción que comunica, que esgrime una duda, que se muestra atenta a los signos de la obra, diegéticos, extradiegéticos, intertextuales— ante los cuales el espectador responde con el cuerpo, con el gesto, con el silencio que comunica y narra lo que se reacomoda en el interior de quien observa

Resumiendo, en escenas más intensas de la obra, como *Sandía* o *El desnudo del actor*, se observa en los expectantes: cejas arqueadas, labios apretados u abiertos, manos cubriendo parcialmente el rostro. Los espectadores gestionan la violencia de la obra, pero lo hacen desde la seguridad física de la butaca. Tal como afirma Sontag (2003), las imágenes del sufrimiento y la violencia no solo nos conmueven, también nos sitúan en una posición ética: ¿hasta qué punto nuestra contemplación nos compromete. Desde la psicología podríamos decir que agencian bien la contrariedad del momento: si bien reaccionan a la obra y sus signos, también equilibran la ficción y la realidad, sin involucrarse al punto de perder el control cognitivo (Batson, 2009).

La mirada de los expectantes se alterna (entre ellos, los personajes, la escenografía) y reaccionan a la visualidad con procesos cognitivos profundos, que se perciben en varios gestos: levantan las cejas, sonríen, ladean la cabeza, abren bien los ojos, se abrazan con su compañero de al lado, se cubren el rostro o asienten con la cabeza. Todos estos gestos se interpretan como mecanismos de regulación emocional que buscan mantener la atención sin ser abrumados por la intensidad de la obra (Gross, 2015; Batson, 2009). Estos gestos son respuestas a signos que están evaluando: qué tan recurrentes son y qué significación les

otorgan en la coyuntura política y social en que se encuentran, integrando el plano ético y social con la experiencia estética

5.2.1. El Arte como denuncia y verdad política: análisis desde los espectadores.

Se realizó, post obra, vía zoom, entrevistas a cinco expectantes de la obra Los Inconsolables. Aquí presentamos el análisis de esas entrevistas y nos referiremos a los entrevistados por códigos pese a los entrevistados nos dieron su consentimiento informado para hacer uso, no comercial, meramente académico de la información dada. Así, el análisis de la entrevistas a (E1-SE, E2-RL, E3-DH, E4-LR, E5-CM) revela que la obra Los Inconsolables, cumple con su propósito de ser una propuesta estética, política, y que de manera general, logra permear la trama con la dramaturgia y con el expectante en todo orgánico.

Las voces de los entrevistados respecto a la obra, lectura objetiva en cuanto al análisis de los videos de la entrevista, nos dejan entrever seguridad en sus respuestas, comportamiento honesto y sincero, y predisposición activa para dialogar con la obra. Sus respuestas son las del expectante consiente y sensible, diverso, no necesariamente experto en teatro o dramaturgia, son expectantes que buscan una oferta escénica como mecanismo de disfrute, reflexión y ocio.

En este sentido, y ya en el análisis de la entrevista, al preguntarle a E1-SE, ¿Mensaje o reflexión percibida respecto a los conflictos armados y desplazamientos forzados? Destaca que la obra “visibiliza la crudeza de los conflictos y el rol pasivo de la sociedad”, E2-RL, por su parte, reconoce que el impacto fue “Bastante Real, bastante fuerte”. La obra cumple su misión, ser un dispositivo que conmueve y que representa de manera directa el conflicto de la trama, la violencia del desplazamiento. En la obra, se expone la violencia de manera simbólica, representada, los personajes son altavoces de lo que acontece al que sufre la violencia, su cometido es transferir ese dolor, esa conciencia si cabe de la tragedia. En palabras de E3-DH, la pieza “revela el letargo colectivo, la inercia social que permite que la violencia se normalice”, una afirmación que resuena con la idea de que la verdadera función del teatro no es representar, sino despertar. Este testimonio sitúa al espectador en un lugar incómodo pero necesario: ya no puede mirar sin verse implicado. El teatro, en este contexto, rompe la

pasividad de quien observa y lo convierte en testigo. La obra convierte la escena en un territorio de denuncia, un espejo que no devuelve la imagen del espectador, sino la de una sociedad fracturada, herida, incapaz aún de consolarse. Uno de los mayores riesgos del arte contemporáneo es que la representación de la violencia termine por convertirse en espectáculo. Las imágenes de dolor, repetidas hasta la saturación, pueden vaciarse de sentido y producir indiferencia en lugar de empatía.

Las escenas que describen y recuerdan los entrevistados pasan por el estremecimiento, la imagen de una sandía siendo despedazada mientras se relatan, por parte de los personajes las muertes acaecidas en Gaza, tuvo su resonancia. E5-CM recuerda cuando los personajes, encarnados por los tres actores, “ponen en un saco una sandía y comienzan a despedazarla”, E3 – DH dice, “La sandía con cuchillos, símbolo palestino” Así la obra y sus signos diegéticos, cumplen con la función comunicativa que se pretendía en la trama. La sandía acuchillada como símbolo, metáfora de la violencia en el genocidio Israel – Palestina. E4-LR, recuerda, como imagen de la obra “el acuchillamiento del globo” signo del exterminio, del fin del gesto de paz.

Desde esta perspectiva, la obra se mueve en una frontera delicada: representar sin estetizar, mostrar sin trivializar. Los Inconsolables no dramatizan la violencia, la revive. La escena se convierte en un ritual de duelo y denuncia, en un lugar donde los cuerpos actúan como archivos del dolor y como instrumentos de memoria. Cada acción física es una declaración política que exige mirar sin evasión, sin la comodidad de la distancia. E3-DH sostiene que la obra “expone el letargo moral de la sociedad”, una anestesia frente al sufrimiento ajeno que, al repetirse, se normaliza. Lo violento no está solo en el acto representado, sino en la indiferencia de quien mira sin ver. E1-SE comenta que la obra “obliga a mirar lo que usualmente se evita mirar”, el expectante no es un receptor pasivo, está inmerso, situándolo en un lugar de juicio, porque está siendo interpelado. E2-RL dice “el teatro tiene la capacidad de decir lo que la sociedad calla”. En este sentido, la puesta en escena obliga al espectador a abandonar su rol de observador pasivo y a convertirse en testigo activo, en alguien que se sabe implicado en la misma trama de dolor que presencia. Se refuerza en las respuestas la consigna del guion, de la trama, de que la obra es un llamado a tener conciencia, E3-DH, nos dice que la obra “rompe la indiferencia colectiva” pone al

expectante en situación, lo hace reflexionar. E4-LR, comenta: “las luces, las cruces y los cuerpos fragmentados construyen un lenguaje visual de la herida”, para E5-CM, la obra “no solo representa la violencia, sino que la devuelve a quienes la han olvidado”, E4-LR nos habla de “una ceremonia de denuncia; un rito que restituye humanidad a quienes han sido borrados por la violencia”, E5-CM nos cuenta que la obra “permite volver a sentir lo que la sociedad ha dejado de sentir”, afirmaciones todas que nos permiten deducir que la obra cumplió con su cometido, mostrar la violencia, producto de guerras y genocidios, desplazamientos forzados, reflexionarla y activar en los presentes, los expectantes, la conciencia que permite la indignación y quizá toma de acciones directas frente a los flagelos.

En Los Inconsolables, la piel, la voz y la respiración son también escritura: un lenguaje encarnado que guarda y transmite la historia de lo que no puede ni debe olvidarse

El título de la obra sintetiza su esencia: Los Inconsolables habla de la muerte no solo la simbólica, sino la muerte real, física, la que arranca cuerpos y borra vidas. Lo inconsolable es ese espacio donde los vivos y los muertos coexisten sin reconocerse, donde la guerra ha borrado los límites entre el cuerpo que respira y el que ya no pertenece al mundo. En este sentido, la inconsolabilidad no es únicamente el dolor de quienes lloran, sino la desorientación de quienes sobreviven sin saber por qué. E1-SE y E2-RL coinciden en que la sociedad “prefiere callar ante las realidades fuertes”, mientras E5-CM observa que “algunos romantizan la guerra mientras otros la padecen”, una afirmación que revela la distancia abismal entre quienes experimentan la muerte y quienes la consumen como relato.

La obra consigue lo que se proponía en la convención teatral, mostrar las causas y consecuencias de los conflictos, y que el público, los expectantes, convengan en escucharnos mirarnos y sacar sus propias conclusiones. Y es que la obra no está para convencer, colonizar con su discurso a los otros, es un dispositivo de reflexión y toma de conciencia, o al menos eso pretende, ya que toda obra solo es una pretensión que busca la verdad.

Tabla 3: Sistematización de Entrevistas

Participantes Preguntas	(E1-SE-21/09/2025)	(E2-RL-29/09/2025)	(E3-DH-05/10/2025)	(E4-LR-05/10/2025)	(E5-CM-05/10/2025)	Conclusión
1. Mensaje o reflexión percibida respecto a los conflictos armados y desplazamientos forzados.	"Visibilizar la crudeza de estos conflictos y el rol pasivo que tomamos como sociedad."	"Fue un impacto bastante fuerte, pero es una realidad que está ahí."	"El letargo de la sociedad, que vive por inercia y no reflexiona."	"El mensaje es claro: la guerra, la masacre y el exterminio de un pueblo."	"Se observan diversas formas de reaccionar; algunos romantizan, otros viven el trauma."	La obra visibiliza la violencia y denuncia la pasividad social; la crudeza es percibida como necesaria para generar conciencia y reflexión.
2. Escenas, imágenes o diálogos efectivos.	"La vulnerabilidad de los personajes genera debate."	"La escena de la violación fue la más impactante."	"El equilibrio escénico de 360° y la disparidad entre personajes."	"El acuchillamiento del globo fue uno de los momentos más fuertes."	"La puesta en escena desde la entrada ya es impactante; el tono de los diálogos refleja desigualdad y poder."	La incomodidad y la interacción directa con el público son recursos centrales para provocar debate y reflexión.
3. Transmisión de la dimensión humana del sufrimiento colectivo.	"El arte no debe solo entretener, sino visibilizar realidades necesarias."	"Bastante real, bastante fuerte."	"Consecuencia de las malas decisiones colectivas."	"Quedó muy claro en los tres personajes, cada uno en su drama."	"El momento en que despedazan la sandía representa el dolor colectivo."	Los participantes reconocen la crudeza de la obra como vehículo para mostrar el sufrimiento humano y activar la empatía del público.
4. Posición reflexiva o crítica frente a la violencia.	"Definitivamente invita a la reflexión y al diálogo."	"Somos testigos mudos de lo que sucede por miedo a hablar."	"Debemos estar más despiertos e informados."	"Reafirma mi rechazo a todo tipo de violencia."	"Sí te lleva a reflexionar; es incómoda, pero necesaria."	La obra genera reflexión, incomodidad y diálogo posterior; se valora como un detonante de pensamiento crítico.
5. Relación entre signos escénicos y mensaje transmitido.		"La escenografía fue muy buena: lápidas, globos, luces."	"El equilibrio escénico fue lo más significativo."	"La estructura hace que el público sea participante indirecto."	"El uso del público como parte del montaje genera impacto."	Los signos (luces, sonidos, interacción) son percibidos como elementos simbólicos que potencian el mensaje.
6. Reflexión sobre violencia, genocidio y desplazamiento.	"Somos hipócritas, callamos ante realidades fuertes."	"Por miedo no alzamos la voz ante la violencia."	"Hay que estar despiertos y revisar la información."	"No hay salida positiva, vivimos en un círculo de violencia."	"La violencia aún se normaliza, aunque creamos que está superada."	Se destaca una crítica a la doble moral social, la indiferencia y la necesidad de conciencia global.
7. Símbolos o gestos asociados al genocidio o desplazamiento forzado.	"La actriz desmembrando una fruta con dolor."	"Las lápidas, los globos y las luces."	"La sandía con cuchillos, símbolo palestino."	"El globo acuchillado simboliza la masacre."	"La sandía destrozada en escena representa la destrucción."	Los símbolos (globo, sandía, fruta, cruces) representan el dolor, la pérdida de inocencia y la devastación colectiva.
8. Comentario final o valoración del arte.	"El teatro debe generar debate y visibilizar realidades."	"Felicitaciones por la escenografía."	"Las decisiones colectivas afectan a todos; el arte debe despertar."	"El teatro duro, crudo, pero necesario para confrontar la realidad."	"El público se siente parte de la obra; es una experiencia inmersiva."	El teatro es visto como un medio de denuncia, reflexión y construcción de conciencia colectiva.

Fuente: Elaboración propia

6. CONCLUSIONES

El proceso artístico que dio lugar a Los Inconsolables constituye una experiencia que explora los límites del teatro como disciplina y del arte como simple vehículo expresivo. En su desarrollo, convergieron la investigación teórica, la exploración estética y la praxis corporal como modos complementarios de conocimiento, capaces de producir pensamiento sensible y reflexión política. En la obra, cada signo escénico fue un acto de interrogación: hacia el mundo, hacia los otros y hacia la creadora misma. La referencia constante e interdisciplinar entre teóricos como benjamín, Arendt, Foucault, Sontag, Said entre otros, transversalizados con las obras de la dramaturgia y autores como Boal, Artaud nos permitieron tener un marco teórico sólido, que posibilitaba transitar entre las ciencias humanas la artes escénicas, las unas como documentos teóricos de investigación y las otras como herramientas y metodologías de acción en la puesta en escena. La obra es referenciada con la mirada de todo lo que se puede percibir, no está aislada de la física, la química, la guerra, en la obra todas las voces tienen cabida a la hora de develar los secretos que tiene el mudo. Este estudio permite navegar por las distintas miradas, los Inconsolables no produce una obra de teatro, es un espacio donde dialogan los que aportaron en su creación como los que verán la obra.

El proceso de creación dialoga con la teoría y la técnica, se interpela así mismo, se refuerza y se rescribe, el guion es una obra en sí misma, un comentario final extendido cuando se la lee incontables fuentes y todas ellas de alguna manera están en la obra. Quizá de manera inconsciente aparezcan palabras, frases parafraseadas que no hacen honor en la puesta en escena a la cita referida, pero están como referentes de la investigación. En este sentido la obra también es un ejercicio de etnografía, de lictación fotográfica cuando miras la imagen del horror que necesariamente tuvimos que examinar para adentrarnos en estas exploraciones de la guerra, el genocidio, los desplazamientos y sus consecuencias. Y con los actores también este ejercicio etnográfico hizo su aparición, pero para explorar las geografías del cuerpo, los cuerpos de las geografías de guerra, los cuerpos como registros de desplazamiento, los cuerpos que se desplazan se mueve distinto, son masa distinta, sienten piensan distinto, y no es desde la exclusión que los referenciamos, sino desde la imposición que ha vuelto esos cuerpos otra cosa que no son, no eran, como consecuencia de ese algo que

vino fragmentar su historia, ese indecible por lo que tuvieron que renunciar a su territorio. No se trató de una obra que representa, sino de un cuerpo que dice y que recuerda, que convoca memorias colectivas que no siempre pueden nombrarse. En ese sentido, la obra se construyó desde la conciencia de que el cuerpo escénico no pertenece solo al actor, sino que se extiende hacia el espectador y hacia el espacio. En el convivio teatral, como diría Dubatti, la energía circula entre todos los presentes. La respiración de uno modifica la del otro.

La obra se vivió en un espacio otro, no convencional, donde cada cuerpo, actores y expectantes se miraban, se respiraban, viviendo de cerca la trama encarnada en los personajes que divulgan con sus acciones los acontecimientos que los atraviesan, que los fracturan. En el escenario, en la representación, se vive la violencia representada, para entender la violencia en sus praxis más atroces, el expectante pudo acceder a una mirada de los horrores y de la indiferencia. El cuerpo de los actores fue registro, la voz fue documento oral que transmite un mensaje de ayuda, un S.O.S que activa quizá la empatía con los otros violentados, heridos, despojados de todo. El espectador se volvió en sujeto político, activo, inmerso en la acción, se enfrentó a esa trama violenta y se vio reflejado, como víctima o victimario, pero inmerso para la reflexión posterior. Las reacciones faciales y corporales evidenciaron cómo la violencia representada activa mecanismos de defensa y de reflexión simultáneamente. En términos psicológicos, los espectadores lograron sostener la experiencia límite sin colapsar, manteniendo una distancia emocional que les permitió elaborar el sentido de lo que veían. Este equilibrio entre inmersión y contención fue uno de los hallazgos más reveladores de la puesta en escena. Ese no lugar donde el expectante empieza a percibir que en cualquier momento, dadas las circunstancias actuales puede pasar de sujeto pasivo indiferente a sujeto desplazado, violentado.

A nivel estético, Los Inconsolables exploró el minimalismo no como ausencia, sino como condensación de sentido. El vacío escénico fue una forma de provocar la imaginación del espectador, de obligarlo a completar la imagen con su propio recuerdo. Esa economía de recursos técnicos generó una poética de lo esencial que se tradujo en intensidad emocional. La luz, el sonido y el movimiento se articularon como signos precisos, sin artificio.

El ensayo permanente fue la forma de pensamiento del grupo. Ensayar no significó repetir, sino explorar, dudar, contradecirse. Cada sesión fue una conversación entre cuerpos, un intento por comprender qué significa resistir desde la creación. Hubo momentos de agotamiento, de confrontación, de silencio, pero todos ellos formaron parte de la maduración del proceso. En la fragilidad de esos instantes se gestó la fuerza poética de la obra. Crear fue exponerse, y esa exposición —física, emocional y simbólica— se convirtió en un gesto de honestidad.

A medida que el proceso avanzaba, se hizo evidente que la violencia, más que un tema, era una estructura que habitaba las relaciones humanas. Representarla implicó desentrañar sus mecanismos, reconocerla también en lo cotidiano, en los gestos mínimos de indiferencia o dominio. El teatro ofreció el espacio para ese reconocimiento

En ese cruce, la investigación artística se afirma como una práctica legítima de producción de saber, que no necesita justificarse desde las ciencias, sino que propone su propio método: el de la experiencia encarnada.

El montaje y su análisis posterior demostraron que la creación artística puede constituirse como una forma de pensamiento crítico y de emancipación. En la escena, los discursos teóricos se materializan, se hacen carne. Lo que Foucault analiza como dispositivo de poder, o lo que Arendt entiende como banalidad del mal, se corporizan en el gesto, en la respiración, en el silencio sostenido. De este modo, la teoría no solo se cita: se habita. Y esa es una de las principales contribuciones de este trabajo al campo de las artes visuales contemporáneas.

La obra, en su recorrido completo, se reveló como un ejercicio de resistencia simbólica, como un modo de sostener la humanidad en medio del desencanto. Lo que el pensamiento racional no puede articular, el cuerpo lo traduce en temblor o en pausa. Y ese temblor —ese estremecimiento compartido— es el lugar donde el arte recupera su potencia transformadora.

De manera implícita, el proceso creativo también expuso la condición del artista contemporáneo en contextos periféricos. Crear desde la carencia, desde la autogestión, desde

la urgencia de decir sin los medios suficientes, fue una lección sobre la fuerza política del hacer. El proceso de creación, montaje y análisis dejó una certeza final: que el arte no redime, pero acompaña; no explica, pero ilumina; no salva, pero recuerda. Y en esa memoria sensible, hecha de cuerpos, silencios y gestos, se mantiene encendida la llama del pensamiento crítico, el fuego que, incluso en medio de la oscuridad, nos sigue nombrando humanos.

7. REFERENCIAS

- Adamson, F. B. (2018). *Global migration governance*. Oxford University Press.
- Barnett, M. (1996). *Identity and alliances in the Middle East*. Cornell University Press.
- Beilin, Y. (2001). *The path to Geneva: The quest for a permanent agreement, 1996–2004*. Akashic Books.
- Betts, A. (2013). *Survival migration: Failed governance and the crisis of displacement*. Cornell University Press.
- Browning, C. (1992). *Ordinary men: Reserve Police Battalion 101 and the final solution in Poland*. HarperCollins.
- Butler, J. (2012). *Parting ways: Jewishness and the critique of Zionism*. Columbia University Press.
- Cerne, M. (1997). The risks and reconstruction model for resettling displaced populations. *World Development*, 25(10), 1569–1587.
- Chalk, F., & Jonassohn, K. (1990). *The history and sociology of genocide: Analyses and case studies*. Yale University Press.
- Cohen, R., & Deng, F. M. (2009). *Masses in flight: The global crisis of internal displacement*. Brookings Institution Press.
- Dadrian, V. (1975). A typology of genocide. *International Review of Modern Sociology*, 5(2), 201–212.
- Dallaire, R. (2003). *Shake hands with the devil: The failure of humanity in Rwanda*. Random House.
- Edwards, A. (2016). *The global refugee crisis: How should we respond?* Amnesty International.

- Evans, G., & Sahnoun, M. (2001). *The responsibility to protect: Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty*. International Development Research Centre.
- Fein, H. (1993). *Genocide: A sociological perspective*. Sage Publications.
- Ferris, E. (2011). *The politics of protection: The limits of humanitarian action*. Brookings Institution Press.
- Finkelstein, N. (2003). *The Holocaust industry: Reflections on the exploitation of Jewish suffering*. Verso.
- Gibney, M. J. (2004). *The ethics and politics of asylum: Liberal democracy and the response to refugees*. Cambridge University Press.
- Goodwin-Gill, G. S. (2011). *The refugee in international law*. Oxford University Press.
- Harff, B. (2003). No lessons learned from the Holocaust? Assessing risks of genocide and political mass murder since 1955. *American Political Science Review*, 97(1), 57–73.
- Keen, D. (2008). *Complex emergencies*. Polity Press.
- Khalidi, R. (2007). *The iron cage: The story of the Palestinian struggle for statehood*. Beacon Press.
- Koser, K. (2007). *International migration: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Lemkin, R. (1944). *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation, analysis of government, proposals for redress*. Carnegie Endowment for International Peace.
- Loescher, G. (2001). *The UNHCR and world politics: A perilous path*. Oxford University Press.

- Martin, S. F. (2014). *International migration: Evolving trends from the early twentieth century to the present*. Cambridge University Press.
- Morris, B. (2004). *The birth of the Palestinian refugee problem revisited*. Cambridge University Press.
- Moses, A. D. (2002). Conceptual blockages and definitional dilemmas in the “racial century”: Genocides of Indigenous peoples and the Holocaust. *Patterns of Prejudice*, 36(4), 7–36.
- Pappé, I. (2006). *The ethnic cleansing of Palestine*. Oneworld Publications.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Sand, S. (2009). *The invention of the Jewish people*. Verso.
- Schabas, W. (2000). *Genocide in international law: The crimes of crimes*. Cambridge University Press.
- Schrag, P. G. (2020). *Refugees, asylum seekers, and the rule of law: Comparative perspectives*. Cambridge University Press.
- Shaw, M. (2007). *What is genocide?* Polity Press.
- Stanton, G. H. (1996). *The 10 stages of genocide*. Genocide Watch.
- Straus, S. (2006). *The order of genocide: Race, power, and war in Rwanda*. Cornell University Press.
- Todorov, T. (1996). *Facing the extreme: Moral life in the concentration camps*. Henry Holt and Company.
- United Nations. (1948). *Convention on the prevention and punishment of the crime of genocide* (Resolution 260 [III]). Adopted by the General Assembly of the United Nations on 9 December 1948.

- Waller, J. (2002). *Becoming evil: How ordinary people commit genocide and mass killing*.
Oxford University Press.
- Zetter, R. (2015). *Protection in crisis: Forced migration and protection in a global era*.
Oxford University Press.

ANEXOS

Anexo A: Guion de la Obra

LOS INCONSOLABLES

Una obra de
Rodrigo Herrera Rosas

Personajes

BAALTAMAR (Richard)

LEVOOLOR (Antonio)

EMILYA (Pilar)

Dirección y Dramaturgia:

Rodrigo Herrera Rosas

PRIMERA ESCENA

<HALL TEATRO>

BAALTAMAR

-Usted, y también usted, tratarán de entender lo que aquí suceda, y se volverán entre sí, buscarán respuestas y explicaciones razonables, y no las hallarán, porque aquí no se hilara una historia, se representará un sueño, y no podemos explicarlo sin deformarlo, mejor lo mostramos. ¡Bienvenidas y

bienvenidos a este teatro onírico, dónde ustedes, hacen la historia! Soy Baltasar De las Rosas. Adelante.

SEGUNDA ESCENA

ENTRADA DEL PÚBLICO Y PRESENTACIÓN

LEVOOLOR

- Entren, muevan bestias inmundas, haraganes, escorias sin propósito, tibios, leprosos, se les cae las manos si ayudan a los otros. Entren, vengan, fanfarrones, apestan a perro muerto, ¿eso es lo que tienes, esto es lo que has hecho? mediocre arquitecto, aire para los marranos, agua para las puerkas, miserables cucarachas, aquí nos quedaremos hasta la eternidad, hasta el fin de los tiempos, aquí oleré su inmundicia y sus flatulencias, aquí penaré su odiosa presencia, su vacuidad. ¿Esto es lo que has hecho, ese es el barro, aquella la costilla? Aquí descansarán todos, aquí han de morir y lo que salga, quizá, este limpio. Avancen malditas cucarachas, libertinos, promiscuos, inmundos, ¿Su mano derecha sabe lo que hace su mano izquierda?, ¿golpeas a tu esposa?, ¿te lamentas más por unos muros pintarrajeados que por las muertes de las niñas?, ¿abusas de las niñas? cerdos miserables, las matan, las violan, las matan y violan y luego tú lloras, lloooras por un monumento semidestruido... Este no es un lugar para ti, deberías irte, deberían irse, lárguense ratas de alcantarilla, fachos asquerosos, contaminan mi teatro con su vulgaridad e ignorancia. Haaaa ¿esto es lo que ha hecho, esto es lo que tienes?, he ahí un machito del barro putrefacto, he ahí una costilla de igual barro. Ascós

EMILYA

Que lindo ver la montaña y acordarme de vos, Vuelve Levoolor, mira, que lindo ver la montaña y acordarme de vos. Lo que dices les asusta, ellos han venido voluntariamente, porque no saben que han muerto, caminan los que han aldabado los portones y no hablan de aquellas cosas que creen inaccesibles. Ahora compartirán con nosotros la luz que no pueden ver, la sombra, ¿Se atreverán al viaje hacia el espíritu profundo de las cosas, al contrasentido de lo normado? Quién sabe. Mira, tienen la mirada perdida del que asiste a su duelo. Una a una se muestra la arruga en sus rostros, señal del tiempo, símbolo de la muerte, para que aquí se junten, y aquí se queden.

LEVOOLOR

- "Ante aquel contraste de vida y misterios,
de luz y tinieblas, medité un momento:
¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!
"Vuelve el polvo al polvo? ¿Vuela el alma al cielo? ¿Todo es
vil materia, podredumbre y cieno?
¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!
(*Piso- escritura*)

EMILYA

-Esto no es una obra, quien mira esto, no vuelve.

LEVOOLOR

-Ya llegó?

EMILYA

-Quien?

LEVOOLOR

-Emilya

EMILYA

- No

LEVOOLOR

-Si llega, díganle que estoy muerto.

EMILYA

- Nadie se muere realmente

LEVOOLOR

- La carne, en las profundidades, no representa nada, es materia que se desintegra, se evanesce, se desvanece, la prisión se diluye para dejar salir lo esencial. Lo que estaba atrapado en el cuerpo por fin va camino a casa.

BAALTAMAR

- Silencio Levoolor, silencio, nadie aquí ha venido a escuchar tus lamentaciones, los espectadores a lo que han venido es a divertirse

EMILYA

-Eso ya me lo sé, lo vives repitiendo, bueno, en tu caso lo mueres repitiendo, a propósito, ¿Estamos muertos?

LEVOOLOR

- Nadie muere realmente

EMILYA

- Nunca respondes, dime, ¿Estamos muertos? ¿Y el cuerpo? ¿Qué pasa con el cuerpo?

LEVOOLOR

- La materia se transforma.

BAALTAMAR

- Y sigues.

EMILYA

- Basta!

LEVOOLOR

-... la carne, en las profundidades, no representa nada.

EMILYA

¿Y los ojos?

LEVOOLOR

- Se vuelven agujeros negros.

EMILYA

- La sombra! todo engulle la sombra. Dicen que a un agujero negro nadie le sobrevive,

LEVOOLOR

- Ni nadie le sobre muere. (*Ríen*) Mira, Nos están mirando

EMILYA

- Si

LEVOOLOR

- ¿Qué quieren? ¿A qué han venido?

BAALTAMAR

-... a divertirse.

EMILYA

- Por respuestas, siempre buscan respuestas.

LEVOOLOR

- Tan poca vida no merece respuestas. No saben qué hacer con la verdad, además, no saben hacer preguntas. Pensé que querían mi cuerpo (*irónico*)

EMILYA

- Ellos consumen cuerpos, necrófagos, el otro día sentí que estaban en mis muslos, y me hacía tanta risa sentirlos caminar por mis piernas, los brazos, que imaginé, sus bocas y colmillos desgarrándome la piel.

LEVOOLOR

- Lo que queda de piel. Sabes, también los siento. A veces, en la madrugada, mientras duermo, una termita con el rostro de un hombre viejo me devora el cuerpo, me devora un hombre que me triplica en edad sabes, y no puedo defenderme, ahora estoy a salvo de esos vivos que comen carne, ¿y tú a cuántos te has comido esta semana?

BAALTAMAR

- Ciento veinte y siete, con esto, tenemos para rato, la última función solo llegamos a treinta y tres, no alcanzó para el taquillero, le quedé debiendo. ¿Qué pasa?

EMILYA

- Casi todo, solo que en la sala hay Necrófagos

BAALTAMAR

- consumidores de metáforas los llamaría

LEVOOLOR

Nos miran con hambre, tienen hambre, comen carne, no saben hacer preguntas y quieren respuestas, bellacos descarados, ignorantes, suripantas, descastados, pécoras descerebradas, libertinos, Necrófagos...

BAALTAMAR

- Consumidores entregados a la belleza, les diría. Que no les digas nada, que han pagado su boleto.

EMILYA

- No saben preguntar, o no quieren saber. ¿Un boleto les da el derecho a mirarnos así?

BAALTAMAR

- Quizá no buscan respuestas, quizá solo quieren distraerse, calma.

EMILYA

Que frivolidad que a este teatro piensen que vienen a divertirse.

BAALTAMAR

Que ya te dije, que para eso han pagado.

LEVOOLOR

- Cuántos te comiste esta semana, dilo, lo gozaste, ahí estás con esa carita de...

BAALTAMAR

-Consumidora, vamos, déjalos en paz, que han venido a ver cosas y no a ser parte de ellas.

LEVOOLOR

- Nunca son parte de nada

EMILYA

- Al menos diles que ya no nos miren tanto

BAALTAMAR

-Pagaron por eso... Caja negra por favor.

GUION COMPLETO DE LA OBRA [Informe Artístico](#)

Anexo B: Registro fotográfico y audiovisual

Registro Fotográfico

El registro visual de este proceso fue una mirada compartida: las fotografías de la puesta en escena y de las instalaciones pertenecen a Santiago Goyes (2025), mientras que las imágenes de los ensayos fueron capturadas por Antonio Landeta (2025). Sus lentes acompañaron la gestación y el despliegue escénico de Los Inconsolables, en la Sala Caranqui del Complejo Cultural Fábrica Imbabura.

Figura B1: *Escena 3 cuadro 1, encuentro Baaltamar y Levoolor, la esfera*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B2: *Escena 2 Cuadro 1: Levoolor, monólogo*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B3: *Baaltamar y Emilia; Soliloquio del Espacio*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B4: *Levoolor, ausencia*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B5: *Escena 7 cuadro 3, Baaltamar, Emilia, Levoolor. El monstruo*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B6: *Escena 11 cuadro 7, Levolor, Emilia y Baaltamar, del genocidio*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B7: *Instalación Uno*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B8: *Instalación Dos*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B9: Instalación Tres



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B10: *Instalación Cuatro*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura B11: *Instalación Cinco*



Fuente: Registro fotográfico Santiago Goyes, 2025

Figura 1212: *Ensayando*



Fuente: Registro fotográfico Antonio Landeta, 2025

Figura B13: *Performance*



Fuente: Registro fotográfico Antonio Landeta, 2025

Figura B14: *Aprendiendo la secuencia corporal*



Fuente: Registro fotográfico Antonio Landeta, 2025

Figura B15: *Laboratorio Creativo*



Fuente: Registro fotográfico Antonio Landeta, 2025

Figura B16: *Ejercicios Teatrales*



Fuente: Registro fotográfico Antonio Landeta, 2025

Figura B17: *Performance Dos*



Fuente: Registro fotográfico Antonio Landeta, 2025

Figura B18: *Fotograma Youtube*



Enlace YouTube

Registro audiovisual de la obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=rQM6OzYyPj8>

Locación: Sala Caranqui, Complejo Cultural Fabrica Imbabura

Sábado 12 Julio 2025 – 19.30

Anexo C: Guía de preguntas

1. ¿Qué mensaje o reflexión percibes en relación con los conflictos armados y los desplazamientos forzados a partir de la obra?
2. ¿Qué escenas, imágenes o diálogos te resultaron más efectivos o impactantes dentro de la puesta en escena?
3. ¿De qué manera consideras que la obra transmite la dimensión humana del sufrimiento colectivo?
4. ¿Qué posición reflexiva o crítica adoptas frente a la violencia después de presenciar la obra?
5. ¿Cómo se relacionan los signos escénicos (luces, sonidos, gestos, objetos) con el mensaje que transmite la obra?
6. ¿Qué reflexión te genera la representación de la violencia, el genocidio y el desplazamiento forzado?
7. ¿Qué símbolos o gestos asocias en la obra con el genocidio o el desplazamiento forzado?
8. Finalmente, ¿qué valoración haces del arte como medio para la denuncia y la reflexión social?

Enlace donde se encuentran las entrevistas y las transcripciones de las entrevistas

[Informe Artístico - OneDrive](#)