

# CIND VISIBILE



## LOS NADIES

*Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres,  
que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte,  
que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueva ayer, ni hoy, ni  
mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los  
nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pié derecho, o  
empiecen el año cambiando de escoba.*

*Los nadies: los hijos de los nadies, los dueños de nada.*

*Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos,  
rejodidos:*

*Que no son, aunque sean.*

*Que no hablan idiomas, sino dialectos.*

*Que no profesan religiones, sino supersticiones.*

*Que no hacen arte, sino artesanía.*

*Que no practican cultura, sino folklore.*

*Que no son seres humanos, sino recursos humanos.*

*Que no tienen cara, sino brazos.*

*Que no tienen nombre, sino número.*

*Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.*

*Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.*

*-Eduardo Galeano, 1940*



**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE**

**ESCUELA DE ARTE TEATRAL**

**“CREACIÓN DE UNA OBRA DE TEATRO FÍSICO QUE ABORDE LA  
INVISIBILIZACIÓN SOCIAL”**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ARTE TEATRAL**

**AUTORA: PAULA ISABEL ALMEIDA CORREA**

**DIRECTOR: MGST. CARLOS ENRIQUE LOJA LLIVISACA**

**CUENCA, ECUADOR**

**2020**

# DEDICATORIA

---

A todos los maestros y artistas con los que tuve el agrado de compartir.

A mí.

Y a las personas que existen pero que son invisibles a los ojos del mundo.

# AGRADECIMIENTOS

---

Gracias a Bilma, Galo, Daniel, Gordon, Maru y Michelle.  
Y gracias a todos mis amigos y amigas que me apoyaron  
cuando menos lo esperé, ya nos veremos en la cancha  
como diría uno de ellos.

Con cariño a S.

También a los que me acompañaron en el camino.

Y a mí.

# ÍNDICE

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos .....	3
Resumen .....	9
Abstract .....	10
Introducción .....	11
<b>CAPÍTULO I CONTEXTUALIZACIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>Invisibilización Social .....</b>	<b>14</b>
¿Qué es Invisibilización Social?.....	15
Mecanismos de Invisibilización.....	18
<b>Sufrimiento Social .....</b>	<b>20</b>
<b>Vulnerabilidad Social.....</b>	<b>24</b>
¿Qué Pasa con los Grupos en Situación de Vulnerabilidad?.....	26
¿En Qué se Parecen los Grupos Vulnerables?.....	28
Las Estructuras de Poder y los Grupos Vulnerables. Una Lucha de Supervivencia .....	29
<b>Investigación de Campo /Resultados.....</b>	<b>30</b>
<b>Teatro y denuncia social .....</b>	<b>32</b>
<b>El Cuerpo y sus Posibilidades.....</b>	<b>35</b>
¿Qué es el Cuerpo?.....	35
Invisibilización y el Cuerpo .....	37
Cuerpo Cotidiano .....	39
<b>El Teatro Físico .....</b>	<b>40</b>
Sobre el Mimo, la Pantomima y la Palabra .....	41
<b>La Gramática Corporal de Decroux .....</b>	<b>42</b>
Étienne Decroux .....	42
El Mimo Corporal Dramático .....	43
¿Cómo Influye Dynamo Rhythm?.....	45
Categorías del Dynamo Rythm.....	47

Teatro del Cielo - Contra la ley de Isaac .....	48
<b>Jacques Lecoq, la Técnica del Movimiento .....</b>	<b>49</b>
Jacques Lecoq .....	49
Algunos Principios de la Técnica del Movimiento de Lecoq .....	50
¿Cómo es el Análisis de los Movimientos .....	51
Desde la Perspectiva de Lecoq?.....	51
Los Movimientos Naturales de la Vida.....	51
Las Dinámicas de la Naturaleza.....	53
Sobre el estudio de los animales.....	54
Análisis de las Materias.....	54
Teatro de la Vuelta de Carlos Gallegos .....	55
<b>¿En Qué se Relacionan la Gramática Corporal de Decroux y la Técnica del Movimiento de Lecoq? .....</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO II MONTAJE.....</b>	<b>58</b>
<b>Proceso de Escritura Dramatúrgica de la Obra .....</b>	<b>59</b>
<b>Descubriendo Posibilidades Expresivas del Cuerpo.....</b>	<b>62</b>
¿Qué es una posibilidad expresiva del cuerpo dentro del teatro físico? .....	62
Entrenamiento.....	63
Experimentación Sobre los Elementos de la Naturaleza.....	67
¿Cómo Emplear las Posibilidades Expresivas Dentro de la Invisibilización Social?.....	78
<b>Espacio Escénico .....</b>	<b>79</b>
<b>Vestuario .....</b>	<b>81</b>
<b>Iluminación .....</b>	<b>82</b>
<b>Ambiente Sonoro .....</b>	<b>83</b>
<b>CAPÍTULO III PRODUCCIÓN .....</b>	<b>84</b>
<b>Preproducción .....</b>	<b>85</b>
Descripción del Producto .....	85
Talento Humano .....	85
Recursos Técnicos .....	86
Investigación de Campo.....	86

Cronograma.....	88
<b>Producción .....</b>	<b>89</b>
Plan de Recuperación de la Inversión.....	91
Tipo de Evento y Características de los Espacios.....	91
Implementación Técnica .....	91
<b>Post Producción.....</b>	<b>91</b>
Plan de Difusión (Brief de Promoción o Publicidad).....	92
Plan de Medios .....	98
Dossier .....	99
Afiche .....	100
<b>Conclusiones.....</b>	<b>101</b>
<b>Recomendaciones .....</b>	<b>102</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>103</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>107</b>
Link de la Investigación de Campo .....	107
Link de la Experimentación Corporal Realizada.....	107
Link del Guion de la Obra (In)visible .....	107
Abstract .....	108

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Escena de ‘Ensayo sobre el miedo’ de Federico Polleri. ....	34
Ilustración 2 Joseph Merrick.....	37
Ilustración 3 Étienne Decroux .....	43
Ilustración 4 Teatro del Cielo en su obra ‘Contra la Ley de Isaac’ .....	48
Ilustración 5 Jacques Lecoq.....	49
Ilustración 6 De los movimientos naturales. Ondulación.....	52
Ilustración 7 De los movimientos naturales. Eclósión.....	52
Ilustración 8 Teatro de la Vuelta con su obra ‘Plush’ .....	56
Ilustración 9 Entrenamiento. Articulación Corporal. ....	63
Ilustración 10 Entrenamiento. Articulación Corporal.....	63
Ilustración 11 Entrenamiento. Resistencia.....	64
Ilustración 12 Entrenamiento. Desplantes.....	64
Ilustración 13 Entrenamiento. Resistencia. ....	65
Ilustración 14 Entrenamiento. Abdominales. ....	65
Ilustración 15 Entrenamiento. Abdominales (Bicicleta).....	65
Ilustración 15 Entrenamiento. Abdominales (Bicicleta).....	66
Ilustración 15 Entrenamiento. Abdominales (Bicicleta).....	66
Ilustración 22 Escenografía Boceto.....	78
Ilustración 23 Escenografía Boceto.....	79
Ilustración 23 Escenografía Boceto.....	81
Ilustración 25 Dossier de la Obra (IN)VISIBLE.....	98
Ilustración 26 Afiche de la Obra (IN)VISIBLE.....	99

# ÍNDICE DE TABLAS

Tabla de Presupuestos Para el Proceso de Montaje.....	86
Tabla 2 Cronograma de Actividades de la Preproducción.....	87

## RESUMEN

La siguiente investigación se enfoca en el teatro físico y la invisibilización social, encontrando al cuerpo y sus posibilidades expresivas como medio fundamental efectivo para abordar esta temática e indagar en la experimentación corporal. Se realiza un análisis previo sobre la invisibilización y sus mecanismos de acción (silenciamiento y segregación social), para luego estudiar al cuerpo desde la mirada del teatro físico, tomando como bases a distintos principios propuestos por Lecoq (técnica del movimiento) y Decroux (gramática corporal) para luego llevarlos a la experimentación.

Finalmente, se propone un plan de montaje de la obra, donde se abordan los procesos de construcción dramática y los aspectos formales de la puesta en escena.

Además de proponer un plan de producción que se enfoca en estrategias de promoción y difusión de la obra en cuestión.

**Palabras clave:** Invisibilización social – Teatro Físico - Cuerpo- Posibilidad expresiva- experimentación.

Paula Isabel Almeida Correa  
AUTORA

Carlos Enrique Loja Llivisaca  
DIRECTOR

# ABSTRACT

The following investigation is focused on the physical theater and social invisibility, establishing the body and its expressive possibilities as a fundamental and effective mean to board this thematic, and inquire in corporal experimentation. A previous analysis about social invisibility and its action mechanisms (silencing and social segregation) is made, in order to study the body from a physical theater perspective, using as base different principles proposed by Lecoq (movement technique) and Decroux (corporal grammar) to then take it to experimentation.

Finally, a play montage plan is proposed, where the dramaturgical construction process and formal bearings of the staging are approached. Furthermore, a proposal of the production plan focused on the publicity and play diffusion.

**Key words:** Social invisibility – Physical Theater – Body – Expressive Possibility – Experimentation.

Magali Arteaga  
REVISOR

# INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de la necesidad de resolver cómo, a través del desarrollo de las posibilidades expresivas del cuerpo en el teatro físico, se puede abordar la invisibilización social. Para ello es necesario realizar un análisis teórico de esta problemática social para luego continuar con un estudio del cuerpo y comprender cómo se presenta este en el teatro físico y algunas técnicas que se han desarrollado en torno al mismo. En el aspecto práctico se expondrá la forma en que se llevan los entrenamientos y experimentaciones de las técnicas aplicadas. En la puesta en escena se explica a grandes rasgos la posible estética de la obra. Y finalmente se plantea un plan de producción para la futura realización y circulación de la obra.

La importancia de abordar esta temática social surge al observar cómo dentro de la sociedad las personas invisibilizan al otro, y a los problemas que conllevan en su vida y su entorno, y se opta por desviar la mirada, o hacer como si los conflictos no existieran para no tener que enfrentarlos. Con respecto a esto se propone al teatro físico como un medio efectivo para afrontar este enfoque desde el cuerpo. Para realizar esta investigación se recurre a una metodología bibliográfica que será precisa sobre todo para el primer capítulo. Además de una investigación de campo que se basa en la observación flotante y la escritura de un diario que aporta al desarrollo del guion dramático y además recopila ideas para tener otra perspectiva un poco más cercana a la realidad al momento de plantear el resto de los aspectos formales.

Dentro del capítulo de contextualización se inicia con una teorización sobre la invisibilización social, que consiste a groso modo en “dejar de lado” a grupos sociales en situaciones vulnerables como: mendicidad, orfandad, desempleo; y visibilizar

cómo las personas desarrollan mecanismos como el silenciamiento y la segregación territorial para invisibilizar estos problemas que están en su entorno. Sobre esto Benno Herzog (2019), realiza un estudio que establece que para poder silenciar e invisibilizar el sufrimiento del otro hay que invisibilizar la voz empática (reacción orgánica) que el humano tiene por naturaleza. Esto se puede aplicar a las distintas relaciones de poder, desde un padre a un hijo, hasta un gobernador con su pueblo, donde el que invisibiliza los problemas del otro puede terminar invisibilizando los suyos.

Además, se abordan temáticas complementarias como el sufrimiento social, la vulnerabilidad social desde una perspectiva más amplia que abarca los enfoques de inseguridad e indefensión. Y a partir de esto resaltar la función social del teatro y por qué es necesario acudir a este arte para abordar la problemática.

En la segunda parte del primer capítulo se estudia al cuerpo desde los enfoques de distintos filósofos

como Merleau Ponty, Jean Luc Nancy, etc. de una forma general. Y a partir de esta conceptualización se enlaza a la invisibilización con el cuerpo, cómo se comporta este en la cotidianidad. Para luego ubicarlo en el escenario del teatro físico y el desarrollo de las posibilidades expresivas que se pueden fundamentar en distintos principios de Jacques Lecoq y Étienne Decroux que son grandes referentes de este arte hasta la actualidad.

En el trabajo de Lecoq se aborda el cuerpo desde la concientización y análisis de los movimientos y gestos que por lo general se vuelven cotidianos, se

Étienne Decroux, en cambio desarrolló un lenguaje más preciso y técnico, sentó las bases del mimo corporal dramático, donde lo que se pretende es retratar el pensamiento, hacer “visible los aspectos internos del ser humano a través del movimiento y las formas que adopta el cuerpo completo” (Peña, 2015, p.29). Y no solo los pensamientos, sino también lo que pasa alrededor, cuando el actor crea la ilusión de estar cargando algo, puede ser una maleta, pero también puede ser una culpa o un sueño. A través de este lenguaje los actores pueden indagar dentro de la técnica y encontrar sus propias posibilidades expresivas, lo importante es que cada fibra corporal comunique, exprese. El teatro físico, inde-

pendientemente de su técnica o enfoque, se centra en estudiar, desarrollar y experimentar las posibilidades expresivas del cuerpo.

En el capítulo de montaje se teorizará sobre la práctica ejercicios basados en las teorías teatrales estudiadas, de las cuales se podrán aplicar ejercicios de improvisación basadas en el trabajo sobre los elementos de la naturaleza. Además de proponer un plan de acondicionamiento físico con ejercicios de cardio como trote o caminatas, de elasticidad basados en yoga, y de fuerza, con pesas, flexiones, etc. En la puesta en escena se expondrán los procesos de creación del guion dramaturgico, y del resto de elementos formales como el

naturalizan, esta investigación corporal también se extiende al trabajo con los elementos de la naturaleza, las materias (papeles, plástico, arcilla, etc.), y los animales, creando una especie de metáfora de la vida a partir de estos. Se intenta entender al cuerpo puesto en distintos escenarios, ¿cómo se movería el cuerpo si fuera agua de un río, de un tsunami? O ¿qué hace el cuerpo si tiene los rasgos de un animal como el perro? Lecoq también tiene influencia del trabajo gimnástico, ya que ahí empezó su interés por esta rama de estudio.

vestuario, la escenografía, la iluminación y la musicalización.

En el tercer capítulo se establecerá un plan de producción con sus respectivas etapas para planificar el proceso de creación de la obra además de un plan de briefing publicitario y otro de difusión para que la obra al estar consolidada pueda ampliar su campo de acción, en este se considera la creación de redes sociales específicas para la obra, además de visita a radios, y televisión. Se crea también el afiche y dossier de la obra para que esta pueda participar en festivales, o cualquier evento y que la información ya se encuentre plasmada de forma técnica.

# CAPÍTULO I

---

## CONTEXTUALIZACIÓN

## INVISIBILIZACIÓN SOCIAL

Dentro de las ciencias sociales se han estado llevando a cabo diversos estudios sobre la invisibilización social, entre los más recientes está el realizado por Benno Herzog de la Universidad de Valencia (2020). Relacionado con la invisibilización, conceptos como vulnerabilidad y sufrimiento social, se hacen presentes para comprender de forma más amplia este panorama.

Además de intentar dar una mirada de cómo afectan estas situaciones a distintos grupos sociales. En este proyecto se pretende analizar en qué consisten estos procesos, y realizar un enlace con la función social del arte, en la que se pueden generar espacios de denuncia, sensibilización y crítica para ver una forma efectiva de abordar la dinámica de invisibilización social llevándola hacia el teatro físico como medio entre esta problemática y el público.

Es necesario primero realizar una contextualización sobre el discurso público y las esferas de poder, que son términos que se utilizan dentro del análisis mencionado. El discurso va más allá del mero acto político en que un gobernante anuncia algo a su pueblo, tiene que ver con el mensaje que se está emitiendo y tomando como verdadero. "...

la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (Foucault, 2005).

Ante esto, se puede ver que existe un proceso complejo detrás de la construcción del discurso, donde el contexto en que se desarrolla también influye, y tiene un efecto entre las personas hacia las que está dirigido. El enfoque que propone Jürgen Link (1986), donde plantea que el discurso es una forma institucionalizada del habla, se relaciona con el enfoque de Foucault, así se ve que existen una serie de reglas y entidades de poder que terminan estructurando desde su perspectiva el discurso.

Si bien al hablar de estructuras se abre un campo de posibilidades en este caso se dará un enfoque al modelo de sociedad burguesa propuesto por Axel Honneth (1997, citado en Herzog 2019, p3) donde se plantean tres esferas del reconocimiento, que son: "la familia o las relaciones primarias e íntimas; el Estado, con sus distintas instituciones; y la sociedad civil, donde destaca el ámbito laboral como una esfera especialmente relevante". Honneth propone estas esferas como espacios donde se busca el reconocimiento, pero para este análisis, se tomará a la esfera del estado como una esfera de poder, porque es la que mayor peso institucionalizado tiene en cuanto afecta directamente a la construcción del discurso público.

## ¿QUÉ ES INVISIBILIZACIÓN SOCIAL?

La invisibilización social es un término utilizado dentro de las ciencias sociales para referirse a grandes rasgos a la segregación social, que puede comprenderse dentro del uso del espacio donde las personas en condición de pobreza económica son direccionadas hacia las periferias y no precisamente de manera voluntaria desde la forma en que se planifica la ciudad.

Para hablar de invisibilización, se puede entender a esta como el “**ver a través de**”, es decir que, aunque estos grupos sociales estén en un mismo sitio con cualquier otra persona o institución, no son percibidos en el aspecto de que su presencia no influye directamente en la vida diaria de estas. Además, al tener estas situaciones normalizadas dentro de lo social no se las toma como algo nuevo o sorprendente, sino que se mantienen de forma latente y no se toman medidas efectivas para lograr un cambio.

La invisibilización puede ser considerada como un mecanismo de dominación y opresión, como lo plantea Jorge Sola Espinosa (2018) a las esferas políticas de poder no les hace falta preocuparse de demonizar grupos o personas que aparentemente no existen, porque no influyen en procesos importantes como asignación de recursos económicos, o propuestas de proyectos sociales, y no significan una amenaza ni un problema. Y se subestima que en realidad la unión de estos grupos sociales puede tener un gran poder.

Los grupos que son invisibilizados pierden poder dentro de lo social y no tienen acceso al discurso público<sup>1</sup>. Se limitan sus posibilidades de expresión, dando como resultado que cualquier normativa que se establezca, aunque desemboque en consecuencias negativas o desfavorables para estos grupos, no puedan tener una contra respuesta.

Esto ocasiona que las mismas leyes que establece un gobierno, que en principio buscan el bienestar social<sup>2</sup>, se presten para que distintos grupos se vuelvan víctimas del sufrimiento social, Herzog (2019) establece un dilema inevitable donde existen normas sociales que posibilitan la normalidad del sufrimiento, y otras que designan a los actos que producen sufrimiento como reprochables.

**LA INVISIBILIZACIÓN PUEDE SER CONSIDERADA COMO UN MECANISMO DE DOMINACIÓN Y OPRESIÓN**

*1. En este estudio se considera al discurso público como el espacio donde se establece lo que está bien o mal, además del poder de tomar decisiones que afectan a distintos grupos sociales y no solo a un individuo, como por ejemplo la creación de leyes.*

*2. El sufrimiento social afecta a las colectividades y es producido por instituciones que tienen poder sobre estos grupos.*

Como el hecho de prohibir las ventas ambulantes en determinados espacios que por lo general están en la parte céntrica de una sociedad. Por ejemplo, en el diario El Comercio se publicó una noticia de Diego Bravo sobre la ciudad de Quito, en donde se evidenciaba que a finales del 2019 se realizaron operativos en los cuales las autoridades determinaron cercar con vallas metálicas el centro histórico para evitar el ingreso de vendedores informales limitando su posibilidad de trabajar.

Cabe mencionar aquí la presencia del perpetrador y el perpetrado, siendo el primero quien infringe sufrimiento, y el segundo el que lo sufre. Los perpetradores no son necesariamente criminales, sino más bien cualquier persona que si bien está obligada a cumplir las normas morales que procuran el bien común, busca la manera de invisibilizar el reproche moral, que no solo se enfoca en las sanciones existentes desde las instituciones penales, sino que también se refiere a la culpa individual que se produce cuando alguien incumple la norma.

Los perpetrados al ser blancos de cualquier acción que les produzca daño se vuelven víctimas de este proceso. Es inevitable invisibilizar por completo el sufrimiento de los perpetrados, porque para que este proceso se dé, en un inicio debe ser percibido. En este caso Herzog (2019) plantea que para poder invisibilizar el sufrimiento de alguien más se debe

silenciar la voz empática que tiene el ser humano. Esta voz está muy ligada a lo que se entiende por empatía, que es considerada también como la capacidad social que tienen los humanos para procurar el bienestar común. Entre algunas definiciones del término se tiene que es la posibilidad “de comprender los sentimientos y emociones de los demás, basada en el reconocimiento del otro como similar” (López et al., 2014). Se ve a quien está en frente como un igual. Muchas veces se dice que hay que ponerse en los zapatos o el lugar del otro para poder comprender que pasa.

**PARA PODER INVISIBILIZAR EL SUFRIMIENTO DE ALGUIEN MÁS SE DEBE SILENCIAR LA VOZ EMPÁTICA QUE TIENE EL SER HUMANO**

Otra mirada propone que la empatía “es la tendencia natural a sentirse dentro de lo que se percibe o imagina, tendencia que permite, en primer lugar, reconocer la existencia de otro” (Wispé, 1987 citado en López et al., 2014). Aproximando esta definición a la invisibilización social, se torna importante porque para este proceso es necesario que primero se dé un reconocimiento de la persona a invisibilizar para luego poder silenciar la voz empática que ubica al perpetrado como un reflejo del perpetrador impidiendo que este logre su cometido de agresión. La voz empática puede entenderse como el instinto empático que tiene el ser humano por naturaleza.

*2. El sufrimiento social afecta a las colectividades y es producido por instituciones que tienen poder sobre estos grupos.*

No se puede ignorar al niño que está vendiendo caramelos en el semáforo sin antes tomar el hecho de que alguien a quien se aprecia o uno mismo podría estar en esa situación como imposible. Por eso no hay como invisibilizar por completo el sufrimiento del perpetrador al hacer daño, porque su voz empática finalmente no puede ser suprimida en su totalidad.

Para poder hablar de mecanismos es necesario hacer un análisis previo que responde a la pregunta que se plantea Herzog (2019), ¿quién o qué es visible o invisible? Se puede notar dentro del modelo de sociedad burguesa expuesto al inicio que los grupos excluidos en ciertos aspectos son en cambio expuestos en otros.

Por ejemplo, en los noticieros se habla de los índices de pobreza, hambruna. Además de los atroces fenómenos naturales que azotan distintos países, como por ejemplo los terremotos de Haití 2010, o Manabí 2016 en Ecuador que tienen atención el momento en que ocurren, pero que posteriormente quedan en el olvido. Se vuelven visibles mientras estén dentro del entorno mediático (televisión, radio, prensa), pero si sucede algo más relevante o que cause mayor polémica y por lo tanto aumente el rating de audiencias en los medios, se cambia el foco de atención.

Y aunque estos lugares sigan en conflicto ya no son lo suficientemente recientes como para permanecer en los medios de comunicación por lo tanto las personas que no están siendo afectadas lo normalizan, lo incorporan a su cotidianidad, y los conflictos que permanecen en el tiempo terminan siendo parte de la vida diaria y dejan de ser tomados como algo importante.

El chileno Andrés Claro (2015), sobre el periodismo, resalta que este medio ha sido farandulizado, y no por el contenido que se presenta, si no por cómo usan el estilo de farándula que todo el tiempo busca conflicto. Evidenciándose esto en el excesivo empleo de la palabra polémica. Claro propone que fuese un buen experimento el que los noticieros no

ocupen este término para evitar presentar la realidad como una eterna fuente de conflictos. De esta forma solo lo que causa polémica se mantiene en discusión mientras que el resto de los problemas son dejados de lado. Es como si existiera un sistema en el que constantemente se están visibilizando distintos problemas sociales, pero por instantes, y a conveniencia de las esferas de poder. Acotando de forma breve a esto se puede mencionar la monopolización de los medios de comunicación que tergiversan la información de los hechos, y no se los presenta de forma objetiva a la ciudadanía impidiendo que cada persona emita sus juicios de valor desde su criterio, porque ya están siendo formulados desde un enfoque determinado.

## MECANISMOS DE INVISIBILIZACIÓN

Dentro de las formas de invisibilización el primer mecanismo que se va a analizar tiene que ver con el silenciamiento del sufrimiento. Cuando el perpetrador infringe daño evita escuchar la voz del perpetrado, para así impedir activar su voz empática (Herzog, 2019). Al parecer no escuchar el sufrimiento facilita que se desarrollen acciones que produzcan daño. Porque al acallar la vulnerabilidad del otro que puede ser expresada con gritos, sollozos, o en un sentido más amplio con protestas, el perpetrador intenta no proyectarse en quien va a hacer daño para hacerlo sin intentar comprender cómo se sienten estas personas o grupos.

**AL PARECER NO ESCUCHAR EL SUFRIMIENTO FACILITA QUE SE DESARROLLEN ACCIONES QUE PRODUZCAN DAÑO.**

El silenciamiento puede ser considerado desde el acto de impedir que se emita sonido alguno y no se refiere únicamente a la acción de acallar al perpetrado, sino que implica imposibilitar el acceso al discurso público, limitando la posibilidad y libertad de expresión que debería tener. Según Herzog (2019), se produce un robo del lenguaje, que también se ve dado por la vulneración de derechos. Al estar excluido de la construcción del discurso, no se pueden visibilizar las perspectivas, opiniones a favor o en contra de lo que se establece y se imposibilita el habla o en otros casos se desprecia lo que se quiere decir, permitiendo que la esfera de poder establezca cuestiones que posteriormente afectarán a estos grupos silenciados desde su propia perspectiva.

El poder que tiene el discurso en las estructuras que rigen la sociedad, es inevitable, Foucault (1992) ya había expuesto que solo el discurso considerado como verdadero (y que generalmente tiene datos o registros que lo corroboren), tiene validez dentro de

la sociedad, y es acatado por las personas, de este se rige lo que está bien o mal. Pero además no cualquiera puede acceder a una posición donde su discurso tenga valía, sino que depende de los rituales de poder donde se determina quién tiene dominio sobre otros, y la veracidad de su palabra, en este caso este discurso es el que podría definir la justicia. Entre algunos rituales de poder que permanecen en la contemporaneidad se pueden ver coronaciones, posesión de los puestos presidenciales, o religiosos como el Papado.

Por eso los distintos grupos que están fuera de las esferas donde se construye el discurso son víctimas del silenciamiento y además si sufren de alguna forma de abuso o violencia, se ven obligados a expresarse dentro del orden hegemónico del discurso. Por ejemplo, que alguien esté perdido en otro país y que una persona de esa nación le haga daño y que no tenga idea de cómo reclamar porque no sabe el idioma y se ve en la obligación de defenderse en el idioma del perpetrador.

Regresando al silenciamiento, al impedir la posibilidad de hablar de una persona, puede ocasionar que también se produzca un daño en esta y en la concepción que tiene sobre sí misma. Cuando alguien da su opinión sobre cierto tema y alguien le interrumpe, pone en debate la valía de su criterio, porque hace de menos el pensamiento que estaba emitiendo. Ocasionando que en futuras ocasiones la persona se abstenga de opinar.

**LOS DISTINTOS GRUPOS  
QUE ESTÁN FUERA DE  
LAS ESFERAS DONDE SE  
CONSTRUYE EL DISCURSO  
SON VÍCTIMAS DEL SILENCIAMIENTO**

El silenciamiento que deviene de acallar lo que esta persona piensa provoca un doble sufrimiento. El primero es producto de la imposibilidad de expresarse incluso puede considerarse una violación al derecho de libertad de expresión que debería tener, y el segundo se produce al reprimir la forma en que le afecta no poder decir lo que piensa. De cualquier forma, se termina dando un desprecio a su persona y finalmente esta no puede hablar dentro del contexto en que fue acallada.

Otra forma de invisibilización relacionada al silenciamiento es la segregación territorial al desplazar a las personas de forma interna, donde si bien permanecen dentro de las fronteras de su lugar de origen, se ven obligados a movilizarse para salvaguardar su seguridad, aunque la causa principal de que estén en riesgo sea el gobierno (ACNUR, 2001). Sobre el desplazamiento externo, tiene que ver con la migración y movilidad forzosa, personas indocumentadas son deportadas, o políticos de su país en busca de asilo. En cualquiera de los casos las personas se ven en la necesidad obligatoria de salir de su país para buscar su seguridad.

A menor escala las personas o grupos de los territorios públicos como plazas, parques, etc., que son desplazados también se los está silenciando, porque se les retira de los lugares donde pueden expresar su perspectiva acerca de cualquier política que los esté afectando o que simplemente estén disconformes.

**OTRA FORMA DE INVISIBILIZACIÓN  
RELACIONADA AL SILENCIAMIENTO  
ES LA SEGREGACIÓN TERRITORIAL**

En varios lugares desde la forma de hacer ciudad se desplaza a los grupos vulnerables con el fin de que tan solo sean visibles los mejores aspectos de determinado sitio. Al igual que en Quito, en Cuenca los vendedores ambulantes no pueden acceder a cualquier espacio del centro de la ciudad, la guardia ciudadana se encarga de que estas personas se retiren y en ocasiones les desproveen de los objetos que estaban vendiendo. Algo similar sucede con los artistas callejeros, que deben realizar un sinnúmero de trámites para poder obtener los permisos para ejecutar sus obras.

Este desplazamiento continúa hasta retirar a los grupos vulnerables de la parte céntrica y turística de la

ciudad. Entre otros ejemplos a gran escala se pueden mencionar los muros que delimitan las fronteras entre algunos países, como el propuesto por Estados Unidos para evitar que migrantes ilegales o narcotraficantes de México puedan ingresar a su país. Según el secretario interino del Departamento de Seguridad Nacional (DHS) Chad Wolf, esta es una forma de controlar la actividad ilegal. Para inicios del 2020 ya se tenían levantados alrededor de 160km del muro (EFE, 2020).

**¿ES REALMENTE  
UNA SOLUCIÓN A LOS  
CONFLICTOS SOCIALES  
EL LEVANTAMIENTO DE  
MUROS?**

Pero ¿Es realmente una solución a los conflictos sociales el levantamiento de muros?, o solamente se está atacando a un síntoma que viene de la desigualdad social, y por la cual las personas buscan atravesar fronteras en la búsqueda de una mejor vida como en este caso el aclamado sueño americano.

Al realizar un breve análisis de los distintos mecanismos de invisibilización se puede notar que no es posible que todos los problemas sociales tengan la atención de las personas en todo momento. Al enfocarse en determinada situación se cae en la posibilidad de darle la espalda a otras, y viceversa. Herzog (2019), reflexiona sobre esto y plantea que, aunque no es factible atender a todos los conflictos que se dan, es necesario tener conciencia de esa imposibilidad. Incluso asimilar esto como una debilidad permite tener una visión realista de donde partir para la lucha por el bienestar social.

## **SUFRIMIENTO SOCIAL**

¿Qué es el sufrimiento?, partiendo de la concepción del término sufrir como verbo, se lo relaciona directamente con sentir un daño físico o moral, resignarse ante un daño moral, someterse a un examen o prueba (Real Academia Española, 2020). Se puede ver que existe una gran amplitud al uti-

lizar este término, que va desde lo físico, hasta lo psicológico, y que no se aplica únicamente en casos extremos de violencia, sino que está reflejado en la cotidianidad como en el ejemplo de rendir un examen o de perder a un ser querido.

Dentro del ámbito médico se entiende al sufrimiento como un estado de aflicción severa que tiene que ver con situaciones que amenazan a una persona. Además, involucra a las emociones y afecta al cuerpo. Los estados emocionales que se relacionan con el sufrimiento suelen ser depresión, ansiedad, etc., y además tiene una estrecha relación con el dolor físico que se puede llegar a experimentar.

“El hecho de tratarse de una vivencia interior torna posible que no sea siempre detectable por un observador” (Costa, 2016). Se puede relacionar esto con el silenciamiento y la invisibilización, ya que también la gente afectada por alguna injusticia puede sufrir internamente sin que sea percibido por su entorno haciendo difícil saber exactamente cómo y cuándo una persona sufre.

Herzog (2019) relaciona la falta de respeto como la causa del sufrimiento social. Porque al ser irrespetados de alguna forma se desvaloriza la estima que se tiene hacia la persona. Y se refiere también a un sentido más amplio que si bien surge de las subjetividades que cada persona dentro de un grupo experimenta se vuelven masivas y se ven reflejadas en los distintos problemas sociales.

Para profundizar sobre el sufrimiento social hace falta exponer distintas formas en que se puede evidenciar. Según las tres esferas del reconocimiento, planteadas por Axel Honneth (citado en Herzog, 2019), la familia, la sociedad y el estado. Cada una responde a distintas formas de la búsqueda por ser reconocido, y por lo tanto las causas de sufrimiento varían de una esfera a otra.

Dentro de la familia por lo general se espera el amor de los padres, y al no tener esto, la persona sufre, pero en cambio en lo social, en el trabajo nadie espera que su jefe lo ame, sino que reconozca su trabajo, ya sea con un aumento de sueldo, o algún beneficio. Y dentro de la esfera del estado, el pueblo no espera ninguna clase de muestras de cariño, sino que se cumplan sus derechos. Se puede ver que cuando la búsqueda del reconocimiento en cualquiera de las tres esferas falla

se produce una forma de sufrimiento. Que varía dependiendo de la persona o grupo afectado. La reacción de este sufrimiento se verá condicionada por el poder que tenga el grupo. Si a una celebridad recibe alguna amenaza de muerte por alguna razón lo más probable es que se vele por su seguridad lo antes posible<sup>3</sup>. Pero si el agredido es un ciudadano cualquiera, que además está siendo víctima de un policía, no hay quien lo defienda, porque quien se supone que debería salvaguardar su bienestar lo está violentando. En Ecuador durante el paro nacional de octubre de 2019, se dio un uso excesivo de la fuerza policial apresando a personas de forma ilegal (Morán, 2019).

**SE PUEDE VER QUE CUANDO LA BÚSQUEDA DEL RECONOCIMIENTO EN CUALQUIERA DE LAS TRES ESFERAS FALLA SE PRODUCE UNA FORMA DE SUFRIMIENTO**

El sufrimiento es un lenguaje, porque también es una forma de comunicarse y relacionarse con el entorno y es universal porque todos lo han experimentado y sentido, un niño, un anciano, un perro. No hace falta pertenecer a ninguna esfera de poder para vivenciarlo. Además, traspasa fronteras de idiomas, no hay una forma determinada que muestre que es diferente sufrir en inglés, alemán, español o portugués. La empatía puede plantearse como una forma de comprender el sufrimiento del otro que traspasa barreras de clase, poder, etc., y nos vuelve humanos.

<sup>3</sup> La adolescente francesa Mila de 16 años está bajo la protección de la gendarmería francesa tras realizar un comentario en contra del islam y recibir amenazas de muerte de fuentes desconocidas. (Leal, 2020)

Herzog (2019) plantea que al experimentar el sufrimiento también se genera la necesidad de intentar restablecer el equilibrio, si alguien le causa daño a otra persona y sufre, esta posiblemente tendrá el instinto de hacerle lo mismo. Esto se da por la indignación moral que la falta de respeto produce en el individuo. Y por el hecho de que el ser humano también se ve en la necesidad de que alguien sea empático respecto a sus problemas, por ejemplo, si hacen daño a Roberto, él reaccionará de la misma forma contra Miguel, para que finalmente intercambien situaciones y Roberto y Miguel experimenten lo mismo.

El intento por sistematizar el sufrimiento puede caer en la posibilidad de que se pierdan las distintas formas en que es experimentado. Porque si bien todos han vivenciado situaciones generadoras de sufrimiento, el cómo se procesa es distinto en cada uno. Además, este intento por hacer visible el sufrimiento social desde las esferas de poder, termina siendo inundado por una lucha de intereses políticos, y solo se toma en cuenta la perspectiva de una

**EL INTENTO POR SISTEMATIZAR EL SUFRIMIENTO PUEDE CAER EN LA POSIBILIDAD DE QUE SE PIERDAN LAS DISTINTAS FORMAS EN QUE ES EXPERIMENTADO**

parte, dejando de lado al individuo afectado. Si bien el sufrimiento forma parte de la vida diaria de las personas, el sufrimiento social debería ser abordado por las autoridades, gobiernos y volverse el centro de diversos estudios, porque puede

terminar tornándose intolerable a niveles masivos, y el buscar las causas del sufrimiento puede conducir a encontrar nuevas respuestas para los problemas que aquejan a la sociedad actual como pobreza, movilidad forzosa, mendicidad, etc.

**EL SUFRIMIENTO ES UN LENGUAJE UNIVERSAL**

¿Qué pasa con las personas que no tienen sus necesidades básicas aseguradas? El sufrimiento que se produce a partir de esa situación afecta a la sociedad porque son grupos sociales los que se ven afectados, por lo tanto, debe ser visto como urgente, necesita de una mediación que lo denote como insoportable y sea tratado como un fenómeno social.

Al no entender al sufrimiento dentro de lo social y político se lo está invisibilizando porque se lo excluye de las estructuras que definen lo que está en conflicto y que establecen sobre qué se pueden generar proyectos, y otras acciones para apoyar a mejorar las condiciones de sufrimiento que existen para así poder de generar cambios de manera significativa y a mayor escala.

Es difícil cuantificar el sufrimiento, porque no se trata solamente de cifras, es un sentido más profundo de entender a la sociedad, y lo que acarrea. La falacia de McNamara<sup>4</sup> (citada en Herzog, 2019) niega la existencia de lo que no puede ser cuantificado. Respecto a esto, el sufrimiento de una persona, aunque exista para la sociedad no puede acceder a un espacio de defensa judicial porque no responde a un sistema de conteo.

<sup>4</sup> Cita original: *This fallacy proceeds by negating the existence of what cannot be measured.*

Si alguien no está escrito ni corresponde a un número es nadie a vista de los sistemas establecidos como el registro civil. Se puede ver esto en el hecho de que la identificación como tal no es ni el nombre, es un número, los indocumentados a vista del sistema son nadie, es por eso por lo que, en los casos de migración en países como Estados Unidos, las estructuras de poder abusan de la incapacidad que tienen estas personas para poder acceder a una asesoría de defensa legal, por no ser considerados como ciudadanos.

**A FALACIA DE MCNAMARA  
NIEGA LA EXISTENCIA DE  
LO QUE NO PUEDE SER  
CUANTIFICADO**

En una noticia de BBC news (2019) se hablaba del trato que recibían los inmigrantes después de ser apresados para los trámites de deportación, “(...)”Encerrados en celdas horribles donde hay un inodoro expuesto en medio de la habitación” en el mismo lugar en que comían y dormían”, son las palabras de una abogada que había visitado el lugar donde tenían a los indocumentados en la ciudad de Clint, Texas. Se vulneran los derechos de estas personas que si bien han infringido la ley también conforman la fuerza obrera de Estados Unidos, y que muchos de ellos ya tenían un trabajo estable.

después de sufrir tanto las personas pueden decidir terminar con su vida o buscar venganza con la sociedad porque podrían llegar a cargar un rencor y odio hacia las situaciones circunstanciales por las que terminaron en su posición social volviéndose delincuentes incluso por necesidad.

El sufrimiento social es producido por el ser humano, en el ejemplo anterior los indocumentados son víctimas del sistema que a su vez está establecido y creado por el ser humano. Existe una relación de dependencia entre las partes, y son estas las que pueden hacer que el sufrimiento termine o disminuya.

**SUFRIMIENTO SOCIAL  
COMO UNA FUERZA MOTO-  
RA PARA BUSCAR EL BIEN  
COMÚN**

Herzog (2019) plantea al sufrimiento social como una fuerza motora para buscar el bien común. Es decir que a partir de atravesar experiencias que lo ocasionen se ve la necesidad de alcanzar algo mejor que puede superarlo. Pero es probable que existan algunas posibilidades, no solo el superarse,

La visión de Herzog es un tanto idealista, pero la sociedad está en un punto crítico donde diversas situaciones como las olas de migración, condiciones de pobreza, personas en situación de calle, de abandono, aparte de los conflictos armados que siguen dándose en distintos lugares denotan de forma clara que existe un mayor problema que genera sufrimiento y que debe ser estudiado. Por lo tanto, el permitirse plantear estas posibilidades donde el sufrimiento es la base para poder avanzar como sociedad puede ampliar el panorama y la perspectiva de las esferas de poder. Porque si bien el sufrimiento social afecta directamente a grupos vulnerables, este puede volverse insoportable incluso para el sistema.

## VULNERABILIDAD SOCIAL

El desarrollo del concepto de vulnerabilidad social ha surgido en un contexto en donde los estudios sobre pobreza y exclusión no han permitido dar un enfoque integral a lo que realmente sucede con los grupos en situaciones vulnerables; ya que al hablar de pobreza se limita a un estudio sistemático de lo económico, directamente sobre las consecuencias, al igual que la exclusión, se habla de que si los ingresos de un grupo son menor a la línea establecida están en situación de pobreza, y por lo mismo terminan siendo excluidos.

Estos enfoques al estar dedicados en su mayoría a intentar dar una visión panorámica cuantificable que puedan ser sistematizadas e intentar hacer frente a este fenómeno mediante políticas públicas, han dejado de lado rasgos como la indefensión y la inseguridad que en cambio la vulnerabilidad si los considera para analizar no solo a los grupos considerados como vulnerables por el capital económico que manejan, sino a la sociedad en general que se ve afectada por los modelos de desarrollo económico social de los países a los que pertenezcan ya sean capitalistas o comunistas que son dos de las corrientes más grandes que existen.

Latinoamérica es uno de los principales entornos donde se puede ver que los estudios realizados sobre pobreza y exclusión han apuntado a que estas condiciones han ido en aumento, así los ingresos económicos en general se hayan acrecentado. Denotando que las acciones destinadas a procurar el bienestar social no han tenido éxito, sino que los ingresos y las posibilidades de sumergirse en una sociedad de mayores oportunidades laborales, educativas, etc., están reservadas a grupos en posiciones de privilegio.

Se puede entender a la vulnerabilidad como un proceso multidimensional que confluye en la probabilidad o riesgo de un individuo, o sociedad a ser herido, lesionado o dañado ante factores como cambios políticos o permanencia de situaciones

externas como el desempleo (Busso, 2001). En el caso de la vulnerabilidad social se hablaría entonces de grupos que se ven afectados por causas como el sistema de desarrollo económico de su entorno, o las políticas que hacen frente a estas problemáticas pero que no han sido del todo prácticas. Acotando a esto la imposibilidad en los grupos para aprovechar las políticas de desarrollo existentes que puede darse también por desinformación o incluso desinterés no permite que puedan superar esta situación de vulnerabilidad

No por esto se está dejando la responsabilidad de la vulnerabilidad social en los grupos que son afectados, sino que es necesario evidenciar que el estado es el que tiene la obligación de garantizar condi-

ciones de vida digna<sup>5</sup> para sus ciudadanos. Si bien las familias de grupos vulnerables en vista de su situación se ven en la necesidad de buscar formas de manejar sus activos o ingresos, esto no significa que el estado pueda librarse de esta responsabilidad (Pizarro, 2001).

Además, muchas de las veces las formas que encuentran las familias para luchar contra la inseguridad e indefensión van contra la ética y moral de la sociedad. Estas pueden verse en la necesidad de retirar a sus hijos la oportunidad de estudiar,

Actualmente, en cambio, el rasgo social distintivo es la vulnerabilidad, resultante de los mayores riesgos provocados por el estilo de producción y las instituciones económicas y sociales características de una economía que se ve obligada a mejorar su presencia competitiva en el mercado mundial (p.11).

Esto deviene en que el estado procura generar beneficios a las industrias que le permitan tener un mayor desarrollo económico, generándose una contradicción entre la búsqueda del bienestar social y las condiciones a las que se ven sometidas las personas en el ámbito laboral para poder alcanzar las metas establecidas relacionadas a mejorar la economía en términos de capital monetario.

Se puede ver por ejemplo este enfrentamiento de intereses en las grandes industrias textiles, donde la mano de obra es realizada en países con pocas e irresponsables políticas de protección laboral, y las condiciones de trabajo son riesgosas y vulneran la integridad de los trabajadores olvidando por completo las necesidades que tienen como individuos y que va más allá de lo material. Todo esto con el único objetivo de abaratar los costos de producción y que las ganancias reales vayan directo a los dueños

por la falta de ingresos económicos, además de que la posibilidad de recibir atención médica y alimentación se vuelve mínima. Esto ocasiona que las condiciones de vida terminen siendo precarias y que las oportunidades de superar esta situación se vuelvan cada vez inalcanzables.

El concepto de vulnerabilidad es pertinente para entender el impacto causado por el desarrollo de la sociedad y la exposición a riesgos de los que los habitantes de Latinoamérica son parte tomando en cuenta las desventajas económicas. Como menciona Pizarro (2001):

de las marcas. Ampliando el campo de la vulnerabilidad social, se puede acotar que hasta ahora se ha empleado el término con relación a los grupos sociales con la incapacidad de solventar los gastos básicos necesarios para sobrevivir. Pero vale recalcar que la vulnerabilidad va más allá de las posibilidades económicas de un grupo, sino que como se mencionó en líneas anteriores toma en cuenta los aspectos de inseguridad e indefensión.

Dichos aspectos pueden afectar a cualquier persona, y no necesariamente tiene que estar debajo de la línea de pobreza extrema. Pizarro (2001), ejemplifica esto mediante la siguiente situación: una persona que tiene la posibilidad de trabajar formalmente en el campo laboral puede sufrir inseguridad e indefensión, en tanto las políticas de su trabajo, y el desarrollo del sistema económico tienen ajustes constantes e impredecibles; por otro lado, los cam-

5 Que dentro de la constitución del Ecuador se entiende a la vida digna como la que consta de al menos las necesidades básicas como alimentación, salud, educación; y el estado debe garantizar que todos sus ciudadanos tengan acceso a esto.

pesinos agricultores al no depender directamente de estas políticas, y al ser el campo su sustento de vida, pueden sentir mayor seguridad que el trabajador, aunque sus ingresos económicos apunten por debajo de las líneas de pobreza.

“La utilización del concepto de vulnerabilidad parece ser relevante, entonces, para entender el impacto psico-social que ha producido en los habitantes de América Latina el nuevo patrón de desarrollo” (Pizarro, 2001, p.14). Además de brindar una nueva mirada a las problemáticas sociales a parte de los estudios de pobreza y exclusión que resultan poco dinámicos, y que responden un sistema estructurado que deja de lado al individuo inte-

gral, considerando solo los aspectos económicos y enmarcando al mismo dentro de distintas clasificaciones. Los estudios de pobreza no han sido suficientes para comprender estas situaciones de desigualdad, porque expresan una condición de necesidad que se da solamente por la insuficiencia de ingresos económicos y no se alcanza a comprender el multifacético mundo de los desamparados (Pizarro, 2001). Porque no hay que olvidarse de las necesidades sociales, físicas, psicológicas que tienen las personas y que el satisfacer solamente el aspecto económico si bien ayuda de forma significativa puede dejar de lado el resto de los aspectos que tiene el ser humano.

Al igual que en la invisibilización social antes expuesta, la incapacidad por hacer frente a todos los problemas que aquejan a los distintos grupos sociales también es compartida por los estudios sobre vulnerabilidad social. Esto sumado a que es una perspectiva reciente históricamente hablando, y que los estudios sobre pobreza aún son predominantes a la hora de hablar sobre desigualdad, y problemas sociales. Busso (2001) plantea otra relación entre pobreza y vulnerabilidad, exponiendo que puede darse vulnerabilidad por pobreza, y que la vulnerabilidad es un paso a la pobreza, pero dado el enfoque de este estudio no se profundizará en esto.

## ¿QUÉ PASA CON LOS GRUPOS EN SITUACIÓN DE VULNERABILIDAD?

La sociedad está compuesta por diversos grupos sociales, entre ellos se puede ver profesores, comerciantes, abogados, estudiantes, etc., cada grupo tiene ciertas características que los definen de una forma u otra. Y pueden ser estos grupos los que, por distintas situaciones (como desempleo, falta de ingresos, movilidad forzada, etc.), se vean posteriormente en situaciones de vulnerabilidad.

En el documental *Waste Land* del director Lucy Walker del año 2009, se muestra por ejemplo la realidad del tiradero más grande del mundo Jardín Gramacho, donde las personas que trabajan ahí también habían tenido otra profesión pero que por

factores externos tuvieron que ir allí a trabajar. Todas las personas pueden terminar en situaciones de vulnerabilidad y en varias de las veces no depende de ellos.

Los grupos en situaciones de vulnerabilidad son los que suelen ser invisibilizados por las esferas de poder. En el caso de Jardín Gramajo en vista de la indiferencia por parte de las autoridades se fundó una asociación que vele por sus derechos y seguridad. Que es necesaria porque el trabajo que realizan es de alto riesgo dado que su salud se puede ver afectada al estar en constante contacto con basura y aunque ellos se dediquen a la clasificación de materiales reciclables el resto de las personas que generan estos desechos botan todo junto.

Desde la forma en que se define a las personas que pertenecen a estos grupos se puede ver que existe una diferencia entre ‘grupos vulnerables’ y

**LOS GRUPOS EN SITUACIONES DE VULNERABILIDAD SON LOS QUE SUELEN SER INVISIBILIZADOS POR LAS ESFERAS DE PODER**

La manera de referirse a estos grupos puede influirlos en niveles, emocionales, psicológicos, etc., pero no cambia su situación y puede ser también una forma de suavizar estos problemas desde las instituciones para el resto de la sociedad. Estos grupos no tienen la posibilidad de acceder al discurso que los denomina de una forma u otra, pero esto sí puede influir la perspectiva que tienen el resto de las personas en relación con estos.

Las causas por las que las personas terminan formando parte de estos grupos están dadas por su contexto histórico y social. Por ejemplo, si una persona nace dentro de una familia que no tiene los medios necesarios para una vida digna, se verá afectada en tanto no puede acceder a educación, alimentación, etc. Pero si, por el contrario, nace al otro lado de la ciudad otro niño dentro de una familia adinerada, es casi seguro que sus necesidades básicas materiales serán cubiertas esto tiene que ver con la cultura de privilegio.

Según la CEPAL (2018), una cultura de privilegio consta tres principios. El primero se refiere a la naturalización de la diferencia como desigualdad, el segundo es que las jerarquías no se constituyen por un juez imparcial sino por los mismos sujetos que tienen acceso al poder, y el tercero se encarga de que el privilegio sea difundido entre las personas e instituciones por medio normas y reglas que aseguren su permanencia y por ende la desigualdad.

‘grupos en situaciones de vulnerabilidad’. En una publicación realizada por la “Dirección Nacional de Atención a Grupos en Situación de Vulnerabilidad” de Argentina (2011) se analiza que la primera propuesta es estática y no plantea la posibilidad de que se pueda superar ese estado social.

En cambio, en la segunda al incluir el término “situación” se quita la característica de permanente y genera más dinamismo. De esta forma las personas que forman parte de estos grupos saben que existe la oportunidad de poder seguir adelante y como el término lo indica es una situación, y es pasajera. Y no produce que las personas se sientan atadas a una definición estática poco abierta a cambios. Claro que esto se plantea en la teoría.

## ¿EN QUÉ SE PARECEN LOS GRUPOS VULNERABLES?

**D**entro de los grupos en situaciones vulnerables se puede distinguir a niños, migrantes, mujeres víctimas de violencia, personas sin hogar, adultos mayores, entre otros. Que comparten ciertas características, que ocasionan que no puedan gozar de una vida digna y plena.

El estado debe crear políticas que ayuden a mejorar la situación de estos grupos, e incluso desde la Organización de las Naciones Unidas, y otras, en los encuentros que realizan con los mandatarios de los países latinoamericanos se firman convenios que comprometen a los países a buscar el bienestar social.

Sin embargo, existen varios factores externos a estos grupos que los mantienen atados a situaciones de vulnerabilidad. Según el informe realizado por Eurosocial (2015) se debe tener en cuenta que para poder actuar sobre estas situaciones se debe tener en cuenta la multidimensionalidad que conllevan, y así intervenir en la esfera pública con una perspectiva integral.

Uno de los puntos comunes que comparten estos grupos es que sus derechos son vulnerados,

la mayoría no tiene acceso a los servicios básicos, educación, salud, etc. La pobreza también influye, y puede ser considerada como una de las causas principales para llegar a situaciones de vulnerabilidad. Cuando en una familia la persona que proveía los ingresos económicos es despedida de su trabajo, y no logra insertarse de nuevo en el mundo laboral, los demás miembros que dependen de esta sufren una reacción en cadena, los niños pueden perder la oportunidad de estudiar, afectando directamente a su futuro laboral. Se genera un círculo reincidente que no propicia que los grupos superen la situación de vulnerabilidad.

El hecho de ser etiquetados como grupos en situaciones de vulnerabilidad, ya establece una separación entre ellos y la sociedad, y refuerza la separación de clases que se establece en base a lo económico y al poder social.

## LAS ESTRUCTURAS DE PODER Y LOS GRUPOS VULNERABLES. UNA LUCHA DE SUPERVIVENCIA

Las estructuras de poder tienen que ver con las esferas del reconocimiento de Axel Honneth, pero también con lo propuesto por Max Weber, donde existe una jerarquización de clases en base al poder económico, pero también de estatus que se refiere al privilegio y lo que implica estar en una situación y no en otra.

Carlos García (2001) en su reseña sobre Estructuras de Poder de Max Weber hace algunas observaciones sobre el ordenamiento político, que se ve afectado por la lucha de posiciones preponderantes que sumada a las relaciones de fuerzas que en la búsqueda de superioridad desembocan en la generación de jerarquías y la estructuración de estamentos. En este caso el ser humano en la necesidad de conseguir el poder se ve inmerso en este circuito de lucha por buscar escalar entre clases. Pero los grupos vulnerables tendrían que primero satisfacer sus necesidades básicas para luego realizar una búsqueda por el estatus social.

Sobre la nación se la considera en este aspecto como el resultado de una condición de clase denotando también el carácter problemático que tiene inmerso porque, aunque se concrete en el pilar de la seguridad y de un sentimiento de colectividad, estos están motivados por el interés en el prestigio y además lo que llega a considerarse como Estado se basa en “las ideas de nación que los intelectuales crean de acuerdo con los caracteres esenciales de sus respectivas comunidades” (García, 2001). Aquí se puede ver nuevamente la importancia que tiene el discurso dentro de las estructuras de poder, y como se atribuye la construcción del concepto de Estado a determinados intelectuales y no a todas las personas incluidos los grupos vulnerables que son el centro de este estudio.

Dado este enfoque de las estructuras de poder se tiene que tomar en cuenta la lucha de los grupos vulnerables por subsistir, dentro de la separación

marcada entre las clases y se puede ver que influyen en estos grupos en situaciones de vulnerabilidad, ya que son perpetrados constantemente por el abuso de poder que muchas veces ejercen los estados. Por ejemplo, en las dictaduras de distintos países en Latinoamérica ha sido siempre el pueblo el que ha sufrido los estragos de la opresión. En donde por buscar el cumplimiento de las leyes que velan por el bienestar social se han silenciado los reclamos, y esto luego se evidencia en los grupos menos favorecidos.

Por otro lado, existe una dinámica repetitiva den-

**EN LAS DICTADURAS DE  
DISTINTOS PAÍSES EN  
LATINOAMÉRICA HA SIDO  
SIEMPRE EL PUEBLO EL  
QUE HA SUFRIDO LOS ES-  
TRAGOS DE LA OPRESIÓN**

tro de estos grupos que imposibilita que puedan afrontar las condiciones de desigualdad, y superarlas. Ocasionalmente que las personas que pertenecen a los distintos grupos tengan un sinnúmero de dificultades al intentar desligarse de estos.

Las personas y los grupos sociales son complejos y no pueden enmarcarse en sistemas netamente cuantificables que propongan la forma de salir situaciones de vulnerabilidad, porque entonces se pierde el valor del sujeto como punto integrador de diversos factores, entre ellos el bienestar personal y económico. El intento por clasificar los grupos de

personas en vulnerables y no vulnerables, pobres y ricos, excluye toda la gama intermedia que se encuentra entre estas situaciones. La lucha de los grupos sociales parece eterna, pero los enfoques como la invisibilización y vulnerabilidad social pueden aportar a que el estado genere políticas públicas desde las necesidades propias de los grupos.

**LAS PERSONAS Y LOS  
GRUPOS SOCIALES  
SON COMPLEJOS Y NO  
PUEDEN ENMARCARSE EN  
SISTEMAS NETAMENTE  
CUANTIFICABLES**

## INVESTIGACIÓN DE CAMPO / RESULTADOS

Se trabajó con observación flotante durante tres días en el lugar establecido, que fue “El Centenario”, con el fin de analizar cómo se daban estos mecanismos de invisibilización que se estudiaron teóricamente, durante estos tres días, se vio que dependiendo de la hora hay distintas personas que intervienen en el lugar. Pero se pudo identificar a tres personas que se mantienen con frecuencia, entre ellos está el Chacha, que hace años lleva en los semáforos con su pelota de fútbol, un joven malabarista de machetes, una señora de la tercera edad que se mantiene sentada esperando ayuda, una familia de venezolanos que vende bianchis y mentas, ellos son los que al parecer tienen apropiado ese lugar

De ahí se puede hablar de una chica que vende piedras y cuarzos, un señor que lleva siempre cargando un saco y es más invasivo que el resto, un vendedor de helados y de maní. Se puede considerar que ellos son parte de grupos vulnerables, porque cumplen distintas características de indefensión y de inseguridad, iniciando por el hecho de que su trabajo reside en las calles, además están expuestos

a cualquier tipo de situaciones. Dentro de la observación lo que se buscó fue analizar la dinámica que se da entre las personas de este grupo vulnerable con el resto que pasa por ese sector, que además tiene un gran flujo poblacional ya que es un punto de acceso al centro de la ciudad.

Sobre lo que plantea Herzog (2020), de que en un

punto se termina viendo a través de estas personas, aunque haya una plena conciencia de que están en ese lugar, esto se pudo presenciar en el acto de que las personas al subir las escalinatas mantenían su mirada fija al frente para evitar el contacto con cualquier de las personas que estaban o vendiendo o pidiendo dinero.

En cuanto al proceso de invisibilización, entre los conductores y los transeúntes había una diferencia grande que es que los primeros están en un espacio propio (el vehículo) y eso les da más poder, incluso de subir la ventana interponiendo una barrera física entre los que piden dinero y ellos, en cambio las personas mayormente desviaban su camino para evitar encontrarse con los que ofrecían dulces o hacían malabares.

El lugar al ser un punto bastante transitado mantenía el flujo de personas sobre todo al medio día con intervalos donde pasaba poca gente y otros donde se juntaban bastantes personas y parecía que venían en grupo, ahí se notaba aún más el contraste entre las personas que solo pasaban y las que estaban sentadas en las escalinatas tratando

Sobre la viejita que estaba casi llegando a la calle larga en cambio se podía ver cómo los grupos de personas pasaban rodeándole y no se detenían a ver qué pasaba. Se puede plantear que quizá las personas que venden o piden cosas en el semáforo tienen una cierta ventaja dado que los conductores tienen la obligación de detenerse en el semáforo en rojo, en cambio cuando están en la calle como esta viejita, las personas no paran porque no hay nada que impida que sigan con su trayecto, ni siquiera el semáforo peatonal. Se ve que la viejita tiene una constante lucha por ser percibida pero dada su edad no tiene la misma energía que el viejito que tenía incluso una mayor movilidad por el espacio.

Estos son unos de los resultados obtenidos, que permitieron comparar la teoría con la práctica a un nivel de menor escala, y que se evidencian con anterioridad en los ejemplos de cada mecanismo de invisibilización social, lo importante es que estos procesos no se dan solo con respecto a los grupos vulnerables y

de vender los Bianchi, porque incluso el número de personas que invisibilizaban era mayor que los invisibilizados.

Los conductores ponían una barrera como las ventanas para evitar el encuentro con estas personas que estaban en el centenario, podría considerarse como una forma de segregación territorial a menor escala. También se podía ver el proceso de silenciamiento en el hecho de que al menos el señor del maní ya no hacía mayor esfuerzo por llamar la atención, o quizá ya solo no tenía ganas dado que también era domingo y el flujo vehicular y de peatones es menor que en la semana, además de la señora de la tercera edad que en realidad está hablando constantemente pero el volumen de su voz es sumamente bajo.

El último señor que observé, el más viejito de cierto modo rompía las barreras que están preestablecidas como el espacio del vehículo que le pertenece al conductor, porque él se introducía hasta conseguir que le den algo, además de esa forma lograba hacerse visible porque no se quedaba en el espacio público, sino que invadía al resto de personas quizá como una estrategia.

la sociedad, sino que todas las personas pueden verse afectadas tanto por la invisibilización como por la vulnerabilidad, entendiendo a esta segunda en el aspecto de inseguridad e indefensión que se expone en el apartado sobre este tema.

## TEATRO Y DENUNCIA SOCIAL

Desde sus inicios el teatro se ha visto influenciado por el contexto social en que se ha desarrollado, porque es una de las artes que actúa como un reflejo vivo de lo que acontece a su alrededor. Pasando por épocas como la antigüedad, donde se desarrollaban representaciones para contar las batallas de los ejércitos, a la Edad Media donde el teatro tuvo un fin pedagógico para adoctrinar a las personas.

Se ve también la aparición de los bufones que tenían la posibilidad de burlarse de sus reyes, en este punto por medio de representaciones satíricas se estaba haciendo una crítica a la forma de gobernación del estado, porque si bien el bufón hacía bromas y el ridículo, aprovechaba el espacio sabiamente para poner en evidencia lo que estaba pasando. En la edad media la comedia, y la sátira eran parte de las representaciones teatrales, y tenían otra función aparte del entretenimiento, que era la de denunciar las injusticias del entorno

El carnaval era una de las fiestas en las cuales las personas tenían la posibilidad de divertirse sin limitaciones, como dice Mijail Bajtin (1994), en el carnaval no se ve más que la vida misma, y resalta la función de lo cómico, donde dota a la risa como un medio por el cual se puede afectar a las esferas más altas del pensamiento y el culto religioso, que pueden referirse a las élites aristocráticas de la época. Además, relata como en los festejos romanos los jóvenes se emborrachaban y terminaban insultando a las élites, o se realizaban juegos de roles donde los esclavos eran los que daban las órdenes a los amos, dándose una forma de crítica al sistema social de ese entonces.

A partir de lo cómico se generaba una especie de

catarsis colectiva en la cual las personas liberaban la tensión acumulada por las condiciones de vida, y el entorno social al que estaban sometidas. Se ve que la función social del teatro también permite generar espacios de encuentro donde si bien la crítica y denuncia no están presentes de forma directa, por medio de la risa se consigue acceder al pueblo. Quizás por esta función también fue que se destruyeron obras de la antigua Grecia y se limitaba la publicación de otras. Durante el renacimiento, surge en Italia en cambio la comedia del arte. Lo importante de esta forma de teatro renacentista es que los personajes estaban creados por arquetipos y también satirizaban a las personas de las élites, está por ejemplo el doctor, representado físicamente por alguien de contextura gruesa que,

si bien hablaba un sinnfín de palabras extravagantes, él mismo no sabía lo que quería decir.

Por otro lado, en España se dio el Siglo de Oro, y las representaciones teatrales se daban en los corrales, donde Lope de Vega se consolidó como uno de los referentes de esta época. En Inglaterra el teatro isabelino, donde Shakespeare creó un sinnúmero de obras, como *El rey Lear* (1606) en donde se muestra una crítica al poder, y lo que terminan haciendo las personas en este caso de la realeza por obtenerlo. Mencionando a Bertolt Brecht (1948) y sus escritos de teatro épico en *El pequeño órgano* para el teatro, se puede ver que él habla del teatro inicialmente como el arte responsable del entretenimiento, porque si bien la ciencia es la que nos mantiene

con vida es el teatro el que nos entretiene, y apela a las necesidades sociales de las personas y del pueblo. Más adelante hace una diferencia entre las formas de entretenimiento, las diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que pueden ser ofrecidas por el teatro. Siendo estas últimas más complicadas, contradictorias y cargadas de consecuencias. Que pueden referirse a las representaciones teatrales que más allá de mostrar la vida, la critican.

Porque esta actitud crítica es la que permitirá que el arte además de entretener sea eficaz (en la búsqueda de la conciencia social). Brecht (1948), proponía que el teatro tenía que ser accesible para todos, y no limitarse a las élites:

Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de árboles, a los constructores de vehículos, a los revolucionarios de la sociedad, a quienes traemos a nuestros teatros y a quienes rogamos que no olviden, cuando están con nosotros, sus joviales intereses, con el fin de confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio (p.22)

En este aspecto buscaba un despertar social, que apunte a reflejar los problemas del pueblo para que las personas tomen conciencia y puedan accionar desde esa reflexión. Cargaba de responsabilidad al público, que es finalmente quien decide qué hacer con la obra de arte en este caso el teatro después de presentarlo. Si bien Brecht planteó el distanciamiento como un medio para que las personas puedan re-

alizar este trabajo crítico y social, cualquier forma de teatro puede terminar revelando lo que pasa en la sociedad.

Federico Polleri es un dramaturgo y director argentino de teatro contemporáneo que también centra su obra y estudios en la búsqueda de un teatro que busque una postura crítica y reflexiva, y vale mencionar que se puede ver la influencia que tiene

de las teorías de Brecht. En todos sus trabajos de forma implícita o no, está la pregunta ¿cuál es el rol del artista en la sociedad?, por ejemplo, en su obra *El escapista*, el personaje principal es un ilusionista que busca evitar el golpe contra Perón en 1955. Polleri (2019) comenta que le gustaba la idea de que en su obra se vea a una artista que por medio de su trabajo ayude a combatir la guerra.



*Ilustración 1 Escena de 'Ensayo sobre el miedo' de Federico Polleri.*

de una obra no puede cambiar inmediatamente los defectos de un sistema de dominación, o de cualquier situación de injusticia en la sociedad, resulta efectivo para influir en el pensamiento de las personas que se vuelven participes en la obra de teatro así sea desde la actitud de espectador. Las obras mencionadas han servido de ejemplos para evidenciar que el teatro tiene esa función social de buscar la reflexión y sensibilizar a los espectadores, e ir más allá de las diversiones simples como las mencionaba Brecht.

Hace falta que se reafirme el rol del teatro en la sociedad, porque desaprovechar todas las posibilidades que este puede explorar y ofrecer sería un desperdicio. Sin por esto hacer de menos a las formas de teatro que se centran en el entretenimiento, porque también son necesarias. Es crucial encontrar el equilibrio entre una forma de diversión y dispersión que aleje a la sociedad de la difícil realidad que se está viviendo; y la búsqueda necesaria por generar reflexión desde una postura crítica no solo en el espectador sino también en las obras.

El teatro cumple su función social desde el hecho de que genera un espacio de convivencia, que actualmente es de gran necesidad para una sociedad que se mantiene acelerada constantemente y que ha desvalorizado el encuentro con otras personas para el desarrollo personal. De ahí que las temáticas de las obras sean de carácter político o no de-

En Ensayo sobre el miedo, en cambio presenta a una sociedad distópica que está siendo acabada por una epidemia de miedos, al amor, al fracaso, al odio, todos los miedos posibles. Polleri (2019), plantea este teatro político no con el fin de promover la desesperanza sino para que exista una conciencia de la necesidad de reescribir la historia. Con el objetivo de que no se repitan eventos atroces como guerras, hambrunas, etc.

El teatro si bien no es un medio inmediato para denunciar y criticar los problemas sociales, dado que la presentación

pendará del contexto o del objetivo de estas. Pero no hace falta asociar directamente la necesidad de un distanciamiento para que el público reflexione, se lo puede hacer desde la identificación también, además finalmente en cualquier obra habrá al menos una persona que se conecte con esta.

En este caso se acudirá al teatro físico con el fin de indagar de qué manera se puede generar un espacio de reflexión que aborde la temática de invisibilización social no necesariamente desde la denuncia social, pero que a partir de las posibilidades expresivas

del cuerpo se vuelva un medio para comunicar una historia que se relacione a esta temática y para la cual toda la teoría estudiada y analizada aportará de distintas formas.

## EL CUERPO Y SUS POSIBILIDADES

### ¿QUÉ ES EL CUERPO?

El cuerpo es “el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos”  
(Merleau Ponty, 1986, p.11)

A lo largo de la historia al menos en occidente se ha marcado una diferencia entre el cuerpo y el alma, desde filósofos como Descartes que en El tratado del hombre (1664), planteó que el cuerpo no es nada más que una estatua o una máquina. Y que incluso el alma puede existir sin la necesidad de un cuerpo. Esto ocasionó que se le reste importancia al rol que tuvo el cuerpo en la vida de las personas y en la forma que se conocía el mundo en esa época, pero que en el renacimiento cobra fuerza nuevamente.

El cuerpo también se ha convertido en el centro de estudio de varias ramas como la antropología, sociología, medicina, las artes, etc. Sin embargo, dado el peso científico que tienen las áreas como la medicina en esta área de estudio, por lo general se presta más atención al

cuerpo cuando presenta síntomas de alguna enfermedad que afecte directamente a los órganos, pero no se lo toma en cuenta en el hecho de estar presente, dejando de lado aspectos como el comportamiento que tiene, la postura, entre otros.

**PERO EL CUERPO  
MÁS ALLÁ DE  
CUMPLIR CON  
FUNCIONES BÁSICAS  
VITALES ES  
TODO UN SISTEMA  
COMPLEJO DE  
COMUNICACIÓN Y  
EXPRESIVIDAD**

Pero el cuerpo más allá de cumplir con funciones básicas vitales es todo un sistema complejo de comunicación y expresividad. Merleau Ponty en Fenomenología de la percepción (1954), propone que es a través del cuerpo que se tiene acceso al mundo físico, por medio de los sentidos. En la época en la que Ponty se hace este planteamiento

las corrientes de estudio apuntaban mayormente a la razón y a las ciencias verificables, restándole importancia al conocimiento adquirido a través de la experiencia.

Pero ¿qué es lo que le permite al ser humano relacionarse no solo con otros seres humanos sino con todo lo que percibe? Es el cuerpo, el que además permite que se dé un acto de comunicación con el otro, partiendo desde sus respectivas subjetividades. Se puede ver al cuerpo como un vehículo de significados que se van generando a medida de las experiencias vividas, como por ejemplo las cicatrices, las arrugas pueden ser la huella de una operación, del envejecimiento y de las vivencias que ha tenido una persona.

Según Nietzsche (citado en Finol 2015) el cuerpo es el espacio en donde lo social se encuentra, se realiza, y existe, con una pluralidad de significados, volviéndolo diverso y múltiple. Este filósofo también intentó aminorar la brecha entre alma y cuerpo. Se puede ver al cuerpo como un escenario que está a la expectativa de lo que está sucediendo de acuerdo con el entorno en que esté presente.

El cuerpo es palpable, está presente, se puede comprobar que existe, incluso podría llegar a considerarse que el alma no es más que una extensión del cuerpo. Términos como corporeidad y corporalidad están intrínsecos al hablar de cuerpo. Merleau Ponty (1993) hace una primera definición de corporeidad, donde esta es la sistematización de todas las experiencias que llegan a constituir la conciencia. Entonces se puede decir que la razón no domina al cuerpo, sino que se ve afectada por lo que este percibe. Además, defiende que si no fuera por el cuerpo las personas estarían encerradas en su propia subjetividad impidiendo que se perciba al otro, al que está delante y también existe.

Acotando a este planteamiento Jean Luc Nancy (2003), afirma que “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo” (p55), y es por medio de este que nuestra existencia está expuesta al mundo y a los otros. El cuerpo a parte de un vehículo para percibir el mundo está para percibirse a uno mismo, la corporalidad es este fenómeno mediante el cual el cuerpo conoce el mundo a través de la percepción que es posible por los sentidos.

El cuerpo también está relacionado con el tiempo y el espacio, a través del tiempo es que se conoce y se relaciona con los otros cuerpos que le rodean en un espacio que permite que todo acontezca, pero además “(...) el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo», que da origen a los restantes espa-

cios que permiten la configuración de la presencia del hombre en el mundo” (Duch & Carles Mèlich, 2005). El espacio corporal no es externo, sino que es parte de este sistema, que le da mayor importancia a la forma de conocer el mundo a partir de los sentidos que no se limitan a la vista, el tacto, el oído, el gusto, el olfato.

En esta forma de percibir el mundo está inmerso el cuerpo del otro que se presenta cada vez diferente, y se da una inevitable relación, podría decirse que en el espacio donde varios cuerpos conviven se crea un sistema de intercorporeidad que está conectado a su vez con otros sistemas y de esta manera se genera una red de comunicación en la que el cuerpo es el vehículo fundamental de significados y expresión.

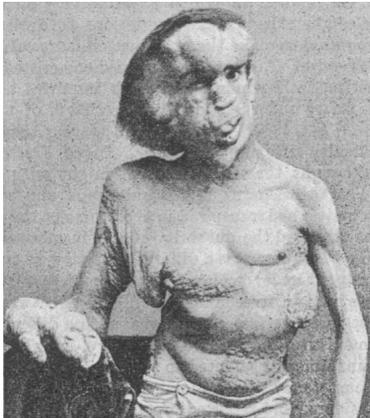
Merleau Ponty en *El ojo y el espíritu* (1986), realiza distintos planteamientos que pueden relacionarse además con el tema de invisibilización social, donde el cuerpo también juega un papel crucial en los procesos que se explicaron con anterioridad. Para existir hace falta ser percibido.

Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre ~ el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo. (Ponty, 1986, p.18)

El cuerpo no solo es un recipiente que encierra el alma y el recruzamiento del que habla Ponty es realmente importante en la percepción y la relación con el otro. Un ser humano puede ver fijamente a otro, pero no existe una relación hasta que éste se da cuenta que está siendo observado, y se acaba cuando ambos cuerpos dejan de sentirse (percibirse).

El mundo puede ser percibido de distintas maneras que se hacen posibles gracias al cuerpo, en este caso se recalca la importancia dentro de la comunicación, expresión y conocimiento que tiene el cuerpo ya que dentro del teatro físico es el cuerpo del actor el pilar fundamental de creación, sin este la escena no existiría ni podría sostenerse. A parte hay que considerar que la percepción por sí sola no sería suficiente, sino que la manera en que se trata a la información aprendida es crucial, en este caso es el actor el que con su cuerpo genera arte.

## INVISIBILIZACIÓN Y EL CUERPO



*Ilustración 2 Joseph Merrick*

**S**obre los aspectos que en cierto punto influyen de otra forma en los mecanismos de invisibilización, Herzog (2019) analiza cómo el cuerpo de las personas no es completamente visible en la esfera pública de la sociedad, y propone que para ser reconocido y visible deben cumplirse al menos tres aspectos. Que tendrán relación con el apartado sobre un análisis del cuerpo en el teatro físico que se verá más adelante.

El primero se rige por la necesidad de ser identificable, aunque de forma mínima como un ser humano, incluyéndose aquí el aspecto físico de una persona. Esto responde a los distintos estudios que se han realizado en torno al ser humano y que determinan cuales son las características que deben cumplirse para ser considerado dentro del grupo.

Cuando una persona se aleja de estas características como por ejemplo Joseph Merrick<sup>6</sup>, que padeció una enfermedad que hasta ahora no se conoce, la cual le provocó deformidades en su cuerpo, se ve en la necesidad de adaptarse a un mundo que no sabe cómo reaccionar. Merrick se sometió a varios estudios médicos donde el doctor Frederick Treves, terminó convirtiéndose en su amigo, también supo intentar sobrevivir exhibiéndose en el circo de los fenómenos o Freak show que se manejaba durante el contexto en que él vivió para conseguir alguna fuente de ingresos (Jara, 2019).

Merrick se vio envuelto en una sociedad poco tolerante, y sufrió discriminación desde su propia casa donde la madrastra se burlaba constantemente y él prefería quedarse con hambre por las calles para evitar relacionarse con esta persona. Al tener un cuerpo que no respondía a la norma de las cualidades humanas, es decir que era diferente, recibía un trato denigrante que lo deshumanizaba.

**AL TENER UN CUERPO QUE NO RESPONDÍA A LA NORMA DE LAS CUALIDADES HUMANAS, ES DECIR QUE ERA DIFERENTE, RECIBÍA UN TRATO DENIGRANTE QUE LO DESHUMANIZABA**

Un segundo aspecto por considerar es el rostro humano, cuando una persona no quiere ser vista, oculta su rostro, y es mediante este que se reconoce a alguien. Además, en este se puede hacer visible la historia de cada persona, las arrugas develan cómo ha sido la vida, si han sufrido, si han reído, etc. Sin embargo, el rostro no termina de ser confiable por completo, porque, aunque sea de los principales medios por el cual se expresan emociones y sentimientos, también es experto engañando. Incluso Decroux, (2000) hablará de que en realidad es el torso el que realmente puede hacer surgir las actitudes y estados emocionales.

Volviendo al ejemplo de Merrick, él se cubría el rostro para evitar llamar la atención y ocultar su inevitable diferencia con el resto, porque sabía que al descubrirse provocaría espanto en las personas que se cruzaran con él, era un ser preso de sus defor-

midades. Si bien todo rostro es diferente, guarda una simetría en relación de sus partes, en este caso Merrick padecía de una deformidad sumamente notoria, que sobresalía de lo que se había establecido como normal o común.

Por último, en el tercer aspecto entran en juego los ojos, aunque el rostro tenga mayor facilidad de engañar, la mirada no puede fingir lo que no siente en realidad. Los ojos juegan un rol importante en el dilema de ser visible o no, para llamar la atención de alguien se buscan sus ojos. Generalmente al cruzar la calle para asegurarse de que el carro va a parar la persona hace contacto visual con el conductor, de esta forma se establece una forma de comunicación más sincera a través de la mirada.

El hecho de que una persona invisibilice a otra se da también porque lo considera inferior a sí mismo,

**LOS OJOS JUEGAN UN ROL IMPORTANTE EN EL DILEMA DE SER VISIBLE O NO**

<sup>6</sup> Joseph Merrick es conocido hasta ahora como "El hombre elefante", ya que padecía una condición que ocasionaba deformidad en su cuerpo.

permitiendo que su voz empática permanezca desactivada. Y así evitar lidiar con el sufrimiento que causaría preocuparse por esa situación. La invisibilización termina funcionando como analgesia para ocultar la necesidad de combatir los verdaderos

problemas y centrarse en la sintomatología que se ve reflejada en la sociedad por medio de la delincuencia, discriminación, migración, que surgen a partir de condiciones de desigualdad y se presentan como síntomas de un problema mayor.

## CUERPO COTIDIANO

La cotidianidad está inmersa en la vida de las personas, pero ¿a qué se refiere con cotidianidad?, es difícil establecer a una sola forma de vida que pueda abarcar la diversidad que existe, ya que cada individuo o colectivo tienen sus rutinas, que le dan cierta estabilidad a su día a día.

Sin embargo, se puede entender a la vida cotidiana como “algo obvio, natural y evidente” (Cachorro, 2011). Que está constituida por eventos que se vuelven normales dentro de lo que se realiza cada día, pero cada persona tendrá su propia cotidianidad, de esta forma lo que un vendedor ambulante realiza todos los días puede ser un acontecimiento para un oficinista que no pasa normalmente en la calle. Las actividades de la vida cotidiana están inmersas en un tiempo y un espacio, y se desarrollan y dependen de estos.

“La vida cotidiana es alterada cuando las categorías de tiempo y espacio sufren profundas transformaciones” (Cachorro, 2011). Así cuando estas categorías se ven sujetas a cambios la cotidianidad se modifica, y da lugar a distintos acontecimientos muchas veces inesperados. Basándose en este breve análisis de la vida cotidiana, el cuerpo dentro de esta también se habitúa a una serie de actividades, que dependen del oficio, ocupación, etc. y que le brindan estabilidad para enfrentarse al mundo, incluso los artistas que trabajan constantemente poniendo al cuerpo en nuevos límites terminan sumergiéndose en su propia cotidianidad.

Pero es necesario tener conciencia de que la cotidianidad existe para poder romper con esta, en este caso desde el teatro físico el actor tiene el deber y la necesidad de buscar constantemente algo nuevo,

y así conseguir desafiar lo que ya acostumbra, no se puede avanzar en procesos repetitivos, aunque sean necesarios para poder perfeccionar técnicas y ejercicios.

**LA VIDA COTIDIANA ES ALTERADA CUANDO  
LAS CATEGORÍAS DE TIEMPO Y ESPACIO  
SUFREN PROFUNDAS TRANSFORMACIONES”  
(CACHORRO, 2011)**

Para de esta forma lograr alcanzar un cuerpo con otra expresividad que busque mutar constantemente y sea consciente de que la rutina y lo habitual si bien son parte también pueden amenazar el desarrollo. La vida cotidiana se vuelve tal porque no existe una consciencia plena de lo que se está

llevando a cabo y las cosas terminan sucediendo por inercia, podría plantearse la siguiente pregunta, ¿se pierde la causalidad en la cotidianidad? entendiendo a la causalidad relacionada directamente con la conciencia de lo que está sucediendo, quizá si fuera así el actor tendría un deber aún más

fuerte de buscar el aquí y ahora que le permita encontrar nuevas posibilidades expresivas, un cuerpo que esté dispuesto y alerta y que esté consciente de eso buscando la extra-cotidianidad, que puede referirse al simple y tan complejo hecho de salirse de lo que está establecido.

La causalidad puede terminar perdiéndose en la cotidianidad, y en un cuerpo cotidiano, porque no existiría una plena conciencia de los cambios que suceden y se vuelven casi imperceptibles, el cuerpo cotidiano puede ser presa de esta situación, y la búsqueda de un cuerpo extra cotidiano sobre todo en las artes se vuelve inminente para poder crear y encontrar una mayor amplitud de posibilidades que no respondan a lo ya existente.

## EL TEATRO FÍSICO

El término teatro físico empezó a emplearse a finales del siglo XX en Europa, para denominar una serie de escenificaciones que le daban suma importancia al cuerpo del actor y que estaban emergiendo de forma revolucionaria. Es necesario aclarar, que la denominación “teatro físico”, no tiene un marco establecido que pueda decir si algo forma parte o no de esta categoría con exactitud.

Entre algunos aspectos que caracterizan al teatro físico y sus distintos objetivos está la búsqueda de un lenguaje universal, que supere barreras idiomáticas y que a través de narrativas corporales pueda encontrar nuevas rutas de comunicar y cautivar al espectador (Rivera, 2019). Así se puede disponer de obras y espectáculos que vayan más allá del entendimiento racional, sino que incita también a la reinterpretación de las piezas que están basadas en la capacidad comunicativa del cuerpo del actor, sin limitarse solo al texto.

Si bien el teatro físico muchas veces es asociado con el teatro del gesto<sup>7</sup>, y ha tenido grandes influencias de la comedia del arte, y la pantomima, no se limita a estas formas, sino que como plantea Rivera (2019), se puede referir también a otros lenguajes que “buscan la expresión del actor a partir de elementos físicos o corporales” (p.21). Dando como resul-

tado fusiones con danza, acrobacia, circo, que son otras corrientes que estudian y exploran al cuerpo desde distintos ángulos y que tienen otras técnicas que logran distintos resultados en cuanto a posibilidades de movimiento y expresión.

El teatro físico también surge de la necesidad de

<sup>7</sup> Patrice Pavis (1987), define a este tipo de teatro como el que le da preferencia al gesto y a la expresión del cuerpo, y no depende directamente de un texto escrito para su proceso de creación.

volver al impulso corporal, que está bastante relacionado con lo animal, y que viene de la necesidad de supervivencia; y no tanto a lo racional que caracterizaba a las formas teatrales de la época en que nace, ya que por lo general se le daba mayor importancia al texto dramático que se lo puede relacionar con el entendimiento intelectual y no tanto perceptivo y sensorial.

Rivera (2019), plantea que se puede emplear el término también para referirse a las prácticas que privilegian al cuerpo sobre la palabra hablada, en donde este no se limita a ilustrar lo que dice el texto, sino que tiene su propia dimensión significativa y comunicativa, y que juntamente con el resto de

los elementos pueden generar y potenciar los aspectos interpretativos y por ende la escenificación. Sin embargo, se corre el riesgo de que el protagonismo de un cuerpo estético que busque crear desde lo visual, y la forma intentando acercarse a lo que desde el concepto de belleza causa sensaciones agradables a la percepción se sobreponga a la mente, la imaginación, y la emoción que son también fundamentales dentro del trabajo actoral. En este caso se podría causar un desequilibrio, aunque si se acude a lo planteado por Merleau Ponty (1993) en su obra Fenomenología de la percepción, donde el cuerpo es el medio por el que se conoce el mundo y está conectado con lo psíquico, entonces se anularía esta relación de jerarquía entre estas partes.

Rivera (2019) habla del proceso creativo del actor de teatro físico como una fuerza centrífuga, donde a partir de una idea, imagen, sentimiento es que se avanza hacia la creación de una pieza dramática, y no desde un personaje psicológico creado con anterioridad en el guion literario. En este caso se deja la mayor parte del trabajo en manos de la capacidad del actor de indagar en las distintas posibilidades expresivas que puedan surgir en su trabajo corporal a partir de alguna técnica o premisas dependiendo de la corriente en que esté orientado.

Si bien el teatro físico no puede fijar a la fisicalidad del teatro, es decir al trabajo corporal como propia, porque en este caso todo acto escénico es físico, puede afirmar que es una forma teatral que fundamenta su proceso en el cuerpo del actor y que no busca reemplazar a las palabras o ilustrar lo que el texto planteado dice, sino que tiene la necesidad de apuntar a lo sensitivo, a la acción, y servirse del cuerpo como un medio capaz de comunicar de distintas formas.

## **SOBRE EL MIMO, LA PANTOMIMA Y LA PALABRA**

**P**atrice Pavis (1987) en su diccionario sobre el teatro, habla del mimo como un creador original que tiende a lo poético dando la posibilidad de que el espectador tenga múltiples interpretaciones. En cambio, de la pantomima, la sitúa como una imitación de una historia que termina siendo contada con gestos explicativos y que reemplazarían al texto y es fiel a la historia planteada.

En la antigüedad, una de las más grandes diferencias entre la pantomima y el mimo era que la primera un solo actor era acompañado por algún narrador o músico, e interpretaba todos los papeles de forma silenciosa. Por otro lado, el mimo moderno es la acción en sí misma que, aunque puede plantear un juego silencioso no se limita a este (Rivera, 2019). Actualmente se ve que en distintos espectáculos dependiendo de la corriente técnica que manejen las compañías, se utilizan estas dos formas, y que cada vez es más complejo mantener la pureza de una técnica, ya que todo está entremezclado.

En la pantomima el uso de la palabra es nulo, sin embargo, en el mimo puede emplearse, pero no gratuitamente, y el cuerpo no es solo un apoyo del texto, sino que tiene su protagonismo en medida de lo que se requiera en la puesta en escena. Puesto que como ya se ha planteado, es el cuerpo del actor la fundamental herramienta para creación y expresión.

Se habla también del mimo objetivo y subjetivo, siendo el primero más relacionado con el mundo externo, a través de la ilusión de hacer presentes objetos y acciones que pertenecen al plano material,

esta forma está más relacionada a la pantomima. El mimo subjetivo en cambio se conecta con el retrato de la parte interna del ser humano, el pensamiento de esta forma convierte lo físico en un canal que materializa lo intangible (Peña, 2015).

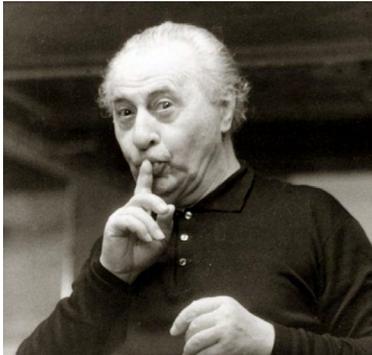
Lecoq y Decroux compartieron la escuela Vieux Colombier, y la influencia del trabajo sobre el mimo se ve posteriormente en sus propios procesos, además de que cada uno viene de un contexto distinto y finalmente tienen diferentes vías para buscar herramientas de creación y de entrenamiento.

## LA GRAMÁTICA CORPORAL DE DECROUX

### ÉTIENNE DECROUX

Étienne Decroux es considerado el padre del mimo moderno, nació el 19 de junio de 1898 en Francia, en medio de una familia de artesanos y obreros. Tuvo gran influencia del oficio de constructor de su padre, además de que en su juventud fue granjero, plomero, albañil, cargador, enfermero y esto se verá plasmado en sus obras y piezas que forman parte de su repertorio actual. Después cuando está inmerso en el teatro cuestiona el hecho de que existan directores y actores que no hayan tenido experiencias diversas en la vida en general para poder plasmar esto en su trabajo.

Corinne Soum en el prefacio de *Palabras sobre el mimo* (2000), habla un poco de la historia de Decroux en esta relata que él no tuvo un interés por el teatro desde el inicio, sino que llegó a este arte en su búsqueda por entrar a la política, dado que se vio en la necesidad de seguir un curso de teatro para mejorar sus habilidades en la oratoria, aquí fue cuando entró a formar parte del Vieux Colombier escuela de teatro dirigida en ese entonces por Jacques Copeau (de esta escuela también surgirá por ese mismo tiempo Jacques Lecoq).



*Ilustración 3 Étienne Decroux*

En una de las entrevistas que Thomas Lebhart realiza a Decroux en 1978 le hace una pregunta sobre ¿por qué la mima Corporal?, a la que él responde “(...) en primer lugar es mi naturaleza, soy lo que se podría denominar un materialista espiritualista, estoy seducido por lo espiritual cuando la idea encuentra una solución en lo material” (p.16). Aquí se evidencia el fundamental interés de Decroux de trasponer las ideas a un cuerpo físico, teniendo como resultado al cuerpo pensante capaz de incorporar la técnica y posteriormente apropiarse de esta.

Étienne Decroux terminaría su carrera en 1991 y dejaría como legado su único escrito *Palabras sobre el mimo* (2000) que no es en sí un manual para el actor que quiera iniciarse en esta técnica del mimo corporal dramático, sino que recopila mayormente reflexiones filosóficas del cuerpo pensante<sup>8</sup> del actor, la mima, la palabra, y sus argumentaciones de por qué esta técnica debería ser un arte independiente.

## EL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO

En este caso se hablará de la gramática corporal<sup>9</sup> propuesta por Decroux, y de algunos de los principios que caracterizan a su técnica. El término corporal es fundamental porque en el planteamiento de que sea mimo corporal, alude al hecho de que es el cuerpo en su totalidad el que debe transmitir, y no limitarse al rostro y las manos que son más utilizados en la pantomima.

El rostro y las manos son instrumentos de mentiras, secuaces del parloteo. Con ellos se explica, se mendiga, se hace ver al otro qué ganará al servirnos, se dibujan promesas o amenazas. La cara está impregnada de nuestros pensamientos más recurrentes y por consecuencia no muy bellos (Decroux, 2000)

<sup>8</sup> Según Martín Peña (2020), se entiende al cuerpo pensante como una entidad con consciencia en sí misma, que terminaría reflejando que hay una unidad entre pensamiento y cuerpo.

<sup>9</sup> Se entiende por gramática corporal al sistema de movimientos y de los estudios entorno a estos que plantea Decroux

A partir de este estudio Decroux propuso una jerarquía en las partes del cuerpo basada en la capacidad de desplazamiento que tienen, así estableció al busto como el oprimido, y se centró en desarrollar de forma detallada las posibilidades expresivas de este. Así evitaba abusar del uso del rostro y de las manos. Ya que incluso la capacidad articular que tiene la cabeza, el cuello, el busto, y el tronco es limitada, ya que no tiene el espacio ni la estructura de movilidad como los codos o las muñecas, siendo también un reto para el actor el conseguir desarrollar una articulación y desarticulación del cuerpo en su totalidad.

Sin duda el estudio del cuerpo fue fundamental para Decroux (2000) quien afirma que “...es el cuerpo quien paga, es el cuerpo quien sufre, cuando veo al cuerpo levantarse es como si sintiera levantarse a la humanidad” (p.26). Incluso propone al cuerpo como una metáfora de la humanidad, dándole un gran peso y responsabilidad al desarrollo de una técnica que manejaría una gramática corporal precisa.

La gramática corporal propuesta por Decroux (2000) se fue sistematizando de tal forma que actualmente se tienen una serie de ejercicios, piezas de repertorio como El Extenso, La flor en el saco, La fábrica, etc. Y categorías de estudio del cuerpo donde se ubica al ser humano en distintos estados que corresponden a un intento de abarcar el cuerpo y su movimiento en relación con las experiencias vividas.

La primera categoría es El hombre deportista, en esta se pretende que el actor muestre el esfuerzo de forma muscular, dependiendo de la intensidad que se ocupe podría referirse a esfuerzos deportivos, artesanales, o mayores. El cuerpo adopta una tonalidad densa y fuerte, ya que además siempre hay un contrapeso que puede ser un objeto externo o un pensamiento que se hace visible para el público por la actitud muscular del cuerpo del actor.

Yanet Gómez<sup>10</sup> (2019) en un taller con referencia a esto, decía que si bien se puede crear la ilusión de estar cargando una piedra podría ser también el peso de la depresión que afecta a todo el cuerpo.

En la segunda categoría denominada Hombre de salón, según Decroux (2000) se presenta a un hombre que es el eterno tranquilo, que hace todo, pero sin mayor esfuerzo. El salón es una metáfora de cualquier espacio donde el hombre debe mantener un comportamiento más delicado y sutil que no requiere el esfuerzo físico y por lo tanto el cuerpo no sufre.

La tercera categoría denominada Estatua móvil, en esta se ve el estilo poético y filosófico del trabajo de Decroux, ya que trata de retratar de forma visible lo invisible, es decir el pensamiento. En esta busca descomponer los movimientos a partir de la articulación del cuerpo que finalmente terminan conectándose. En la cuarta categoría, Hombre de sueño, se refiere más que a una forma de moverse a un estado corporal, que retrata al soñar despierto, que es más ligero como si se estuviera flotando, Decroux (2000), dice que “las cosas y los seres ahí se desplazan como una sociedad de nubes” (p.32). El cuerpo adopta un aspecto etéreo que crea la ilusión de estar en gravedad cero.

10 Yanet Gómez, es cofundadora de la compañía Teatro del Cielo, además de haber realizado sus estudios en el ISA en Cuba, y desempeñarse como actriz de teatro, cine y televisión.

Ahora dentro de estas categorías que ya significan diferentes posibilidades de movimiento, se tiene también al ritmo dinámico que será nombrado como Dynamo Rhythm, y la causalidad del movimiento que son los principios en que se centrará posteriormente la experimentación y estudio corporal de este proyecto.

## ¿CÓMO INFLUYE DYNAMO RHYTHM?

El tiempo y ritmo pueden ser determinantes dentro de la obra de teatro, y pueden verse a través de la música o del contexto, siendo el primero el que se da por la sonorización de la obra, y el segundo que está influenciado por el guion dramático y que establece los momentos de tensión, planteamiento, conflicto, desenlace, a parte del resto de los lenguajes artísticos que pueden llegar a utilizarse como escenografía, iluminación, entre otros.

En este caso se hará referencia al tiempo ritmo corporal, que “... se manifiesta a través del trabajo muscular, combinando la trayectoria, la velocidad y la intensidad del movimiento” (Peña, 2015, p.77). Se puede hablar de la búsqueda de distintas cualidades de movimiento que harán que el ritmo global de la obra esté mayormente a cargo del trabajo físico del actor.

De esta forma se busca que el actor explote al máximo sus posibilidades expresivas y físicas, pero no con el fin de que se dé un derroche de habilidades en escena, sino que desde esta perspectiva se logre mantener una continuidad y equilibrio dentro de los movimientos que no pueden darse de forma gratuita, sino que deben tener su debida justificación.

Para la construcción del ritmo tiempo corporal, se deben considerar los matices de movimiento, pueden ser: liviano, pesado, acelerado, lento, suave, duro, etc. de esta forma se centra la escena en la ejecución corporal y el Dynamo Rhythm se vuelve determinante para componer la obra (Peña, 2015). La forma en que el actor ejecuta la acción será más importante que la misma acción, porque dependiendo del ritmo tiempo corporal que maneje cam-

biará el resultado. No es lo mismo caminar como flotando, que, si hubiera un imán que está halando constantemente a la tierra, la percepción del público de cualquiera de estos ejemplos cambiará.

Decroux hacía una metáfora del cuerpo con el teclado de un piano, en el que cada nota puede aislarse y se pueden articular entre ellas, entendiendo claro que el cuerpo tiene sus limitaciones, y que cuando por ejemplo el torso se mueve otras partes del cuerpo se afectan como la cabeza a partir de un traslado del torso. La música jugó un papel crucial en el desarrollo

**PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL RITMO TIEMPO CORPORAL, SE DEBEN CONSIDERAR LOS Matices DE MOVIMIENTO**

**LA MÚSICA JUGÓ UN PAPEL CRUCIAL EN EL DESARROLLO DEL DYNAMO RYTHM DE DECROUX,**

del Dynamo Rythm de Decroux, ya que se estableció una relación entre el movimiento y el sonido, Decroux cantaba los movimientos. Mientras había

una mayor intensidad en un sonido las fibras musculares se encontraban en la búsqueda de esta tensión traducida al cuerpo, de esta forma al enseñar el trabajo técnico del ritmo dinámico se suele dar una doble partitura, una corporal y otra sonora que ayude al actor a incorporar las dinámicas musculares que se pueden alcanzar (Alaniz, 2013).

En el taller tomado con Yanet Gómez (2019) de Teatro del Cielo para trabajar sobre una figura, cada movimiento tenía un sonido determinado, cuando se quitaba el sonido el cuerpo mantenía las vibraciones asociadas al sonido aprendido. E incluso se tornaba más difícil realizar la partitura corporal sin ese estímulo externo.

A partir del trabajo con el ritmo dinámico, es posible transformar incluso el gesto más simple, como por ejemplo saludar, ya que cuando se explora las distintas formas de diseño, ritmo e intensidad, se puede alcanzar un amplio número de combinaciones que sin duda cambiarán la percepción del movimiento. Hay actores que pueden hablar rápidamente mientras articulan de forma clara lo que dicen haciendo que no se pierda lo que quieren comunicar, así mismo debe ser el mimo con su cuerpo, ya que el movimiento viene a ser análogo a las sílabas y continuando en esta analogía a las consonantes y a las vocales (Alaniz, 2013). El movimiento debe ser claro y preciso, como las palabras de un texto, y por lo tanto no se puede prescindir del trabajo técnico para la búsqueda de este fin.

Entre otra de las funciones del Dynamo Rhythm, Peña (2015) menciona que a partir de este se debe “... sacudir al público para mantenerlo despierto e interesado” (p.82). Es crucial mantener la atención del espectador en una obra, y en este caso es el cuerpo del actor el que tiene esta responsabilidad.

Si bien Decroux intentó sistematizar su trabajo y su investigación sobre el Dynamo Rhythm, sus sucesores han tenido sus propias interpretaciones, haciendo que esta investigación sea demasiado amplia, en este caso se describirán algunas de las categorías que se han desarrollado entorno al estudio del movimiento del Dynamo Rhythm que serán los que se experimentaran posteriormente para poderlos relacionar también con el trabajo propuesto por Lecoq en su estudio de la técnica de movimiento.

## CATEGORÍAS DEL DYNAMO RYTHM

**Tocs.** Se refieren en términos generales a las contracciones del cuerpo desde las más suaves hasta las más explosivas, entre la subcategoría de tocs se trabajará con cuatro.

**El Toc Butoir.** Detiene un movimiento repentinamente como si la parte del cuerpo que está en una trayectoria se encontrara con un obstáculo.

**Toc Global.** Se denomina así porque consiste en una contracción muscular de todo el cuerpo. En este caso la contracción puede ser el inicio o el fin de un movimiento.

**Toc Retour.** O conocido como “antena de caracol”, una parte del cuerpo que está avanzando se detiene como si hubiera encontrado una resistencia. Sobre esto Decroux menciona que se debe imaginar que uno hace este movimiento, como si fuera las antenas de caracol que avanza, pero se retrae porque encuentra al mundo demasiado feo.

**Puntuación.** Se la identifica como una contracción muscular que se ve reflejada en una pequeña pausa dentro de la trayectoria de un movimiento.

**Vibración.** Son pequeños movimientos musculares que se suceden unos de otros y se producen alternando la tensión y relajación constante en la parte del cuerpo que se mueve o está inmóvil.

**Départ Brusque.** Consiste en un desprendimiento, un movimiento rápido que antes de empezar estuviera atascado, en este caso el cuerpo o la parte que está atascada necesita hacer una fuerza contraria para poder moverse.

**Sistemas de causalidad.** Choque (causa) /resonancia (consecuencia). Implica la coordinación de dos movimientos entre dos partes del cuerpo, que no necesariamente deben ser contiguas, por ejemplo, si hago un toc con mi brazo, mi cabeza puede moverse como consecuencia.

**Causalidad Bâton (Palo).** En esta causalidad es como si dos partes del cuerpo estuvieran conectadas por un palo, si una se mueve la segunda que es empujada por el palo imaginario se mueve también.

**Gasa.** Se da un movimiento suave a partir de uno rápido o brusco, el nombre viene dado por el material con el que se realizaban los trajes de los bailarines, y que como consecuencia de un giro o salto brusco tenía un movimiento ligero y suave (Alaniz, 2013).

## TEATRO DEL CIELO- CONTRA LA LEY DE ISAAC

Uno de los referentes en Ecuador del desarrollo y la técnica del mimo corporal dramático es precisamente “Teatro del cielo”, en este caso se expondrá un poco de “Contra la Ley de Isaac”, que según Martín Peña (director del grupo), es una obra que rompe con la línea que estaban manejando, y que trata de recrear un mundo ilógico, desde la dramaturgia corporal y también textual. También marca una ruptura con la propuesta de vestuario que identificaba sus obras y que se caracterizaba por utilizar tonalidades entre negro, blanco y morado, como si hubieran salido de la década de los años 20, predominaban los movimientos lentos y continuos sin rupturas (El Telégrafo, 2017).

En esta obra busca romper con esa línea, desde los vestuarios que en este caso son de colores turquesa, naranja, amarillo azul, etc. y mantener el absurdo, sobre la razón, es una obra bastante dinámica, que, aparte de fundamentarse en el trabajo físico de los actores, también se apoya en el resto de los lenguajes artísticos como escenografía, iluminación, maquillaje.

Billi Joel es un asesino de finales de los años cuarenta, quien acaba de cometer el crimen más atroz en la his-



*Ilustración 4 Teatro del Cielo en su obra 'Contra la Ley de Isaac'*

toria de Ciudad Beta, pues ha dado muerte a la razón, la cual es conocida entre los betanos con el nombre de Estela Razón. El acontecimiento alerta a todos los habitantes del lugar y en especial a tres ciudadanos: Jazz, Dr. Pepper y Dopamina, quienes capturan e interrogan a Joel para descubrir si verdaderamente fue él el asesino (El Apuntador, 2018).

## JACQUES LECOQ, LA TÉCNICA DEL MOVIMIENTO

### JACQUES LECOQ

Lecoq, nació en 1921, fue deportista, actor, profesor de mimo en Francia. Su camino hacia el teatro vino desde el deporte, donde él observaba lo abstracto de los movimientos del cuerpo en el espacio. Se entrenó en el estadio Roland Garros; y practicaba el salto de altura, tenía gran sensibilidad por la poesía del deporte como “(...) cuando el sol alarga o acorta la sombra de los corredores sobre la pista (...)” (Lecoq, 2014, p.19). Esta influencia del deporte se verá reflejada en sus posteriores trabajos y en el peculiar interés que tiene sobre el trabajo físico.

**PARA LECOQ  
EL DEPORTE,  
MOVIMIENTO Y  
TEATRO ESTABAN  
ASOCIADOS**



*Ilustración 5 Jacques Lecoq.*

Sus primeras clases de teatro fueron en la asociación de Teatro y Cultura (TEC), donde junto a Claude Martin trabajaba en improvisaciones mímicas. Junto a un compañero corredor, utilizaban con mayor frecuencia los gestos del deporte como nadar, correr, etc. Para Lecoq el deporte, movimiento y teatro estaban asociados.

Su trabajo profesional en el medio teatral inició en la compañía Comédiens de Grenoble, donde se hizo cargo del entrenamiento de los integrantes, dando un cambio en el que ya no se tenía que preparar a un atleta sino a personajes teatrales. Junto con Jean Dasté descubrió la actuación con máscara y el Ño

japonés<sup>11</sup>, que influenciaron en gran medida el trabajo de Lecoq.

Dentro de la escuela ÉCOLE INTERNATIONALE DE THÉÂTRE JACQUES LECOQ, la pedagogía de enseñanza gira entorno al juego físico del actor, y tiene el objetivo de que cada estudiante pueda de-

sarrollar su imaginario, la improvisación es fundamental, porque a partir de esta se llega a un estado de creación. Lecoq resalta la diferencia entre expresión e improvisación, donde lo primero se dirige más hacia uno mismo, en cambio la improvisación al ser parte de la creación se hace pensando en el público (Lecoq, 2014).

**LA PEDAGOGÍA DE ENSEÑANZA  
GIRA ENTORNO AL JUEGO FÍSICO  
DEL ACTOR, Y TIENE EL OBJE-  
TIVO DE QUE CADA ESTUDIANTE  
PUEDA DESARROLLAR  
SU IMAGINARIO,**

Si bien el trabajo de Lecoq se identifica bastante por la máscara, en cualquiera de sus formas ya sea desde la neutra o hasta la más pequeña que es la nariz roja del clown, en este caso se prestará mayor atención al trabajo sobre la técnica del movimiento que él detalla en su libro *El cuerpo poético* (2014).

## **ALGUNOS PRINCIPIOS DE LA TÉCNICA DEL MOVIMIENTO DE LECOQ**

La escuela de Lecoq entre sus vías de trabajo, toma al análisis de los movimientos como un punto fuerte. “Lo que importa es cómo se hace el desplazamiento” (Lecoq, 2014). No solo lo que se hace sino el proceso, el trayecto, la forma, en este estudio también se presta atención a la interrelación que existe entre el ritmo, espacio y las fuerzas.

A partir de algunas leyes del movimiento como oposición, compensación, acción, reacción, etc. Se puede comprender al cuerpo humano no solo del actor sino del público también porque finalmente todos los cuerpos se rigen por estas leyes de forma consciente como lo buscan los actores o inconsciente por parte de los espectadores, y por eso sirven para poder ver si es que un espectáculo finalmente está funcionando o existe un aburrimiento colectivo. El movimiento es inmanente en el quehacer teatral.

<sup>11</sup> El Teatro Noh japonés, significa talento o habilidad, pero también puede ser interpretado como teatro vivo, y es considerado una de las formas teatrales más antiguas del mundo. Es un tipo de teatro fundamentalmente simbólico y que otorga una importancia significativa al ritual y lo que este conlleva (González, 2010)

Lecoq (2014), a diferencia de Decroux, no plantea una técnica definida, sino que, apuesta por la pedagogía del mimo abierto, que se ve reflejada en todos sus estudios, donde propone el Mimar<sup>12</sup> como una de las acciones primigenias del ser humano que es fundamental para reconocer el mundo, desde niños se mima lo que se percibe. Además, expone que el mimo es parte del teatro y debe estar al servicio de este, y considerarse un arte independiente.

En este aspecto Lecoq prefiere hacer una distinción entre el concepto de mimo, que ha sido extraído del teatro y considerado un espectáculo fuera de este. Y el mimismo, que se refiere más bien a “(...) la búsqueda de la dinámica interna del sentido” (Lecoq, 2014). Así a partir del mimismo, se pueden redescubrir acciones que se pueden volver mecánicas como el ponerse un pantalón en la mañana, se realiza tantas veces que se pierde la conciencia del objeto que se está manipulando, pero al hacerlo sin el objeto en este caso la ropa, el actor tendrá que hacer consciente el peso, la dinámica, el movimien-

to de este para poder mimarlo y así volverlo a descubrir.

Lecoq (2014) habla de los “arquitectos-mimos”, que miman los espacios de su alrededor con el fin de conocerlos mejor para después mimar los que planean construir. Hace falta prestar atención al entorno, para poder tener otra perspectiva y redescubrir lo que existe, y ver los detalles, en la simple acción de tomar agua al intentar incorporarla sin el objeto se hace conciencia de todos los músculos que intervienen en esta acción, y corporalmente se reaprende lo que se ha estado haciendo de forma inconsciente.

A continuación, se expondrán algunos de las prácticas de la pedagogía de Lecoq entorno a la Técnica del movimiento, que aparte de tomar en cuenta el ritmo y el espacio desde otra perspectiva, también hace un estudio de los elementos circundantes como se expuso con los “arquitectos mimos”.

## ¿CÓMO ES EL ANÁLISIS DE LOS MOVIMIENTOS DESDE LA PERSPECTIVA DE LECOQ?

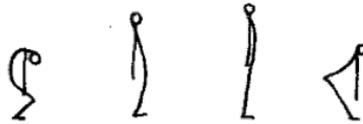
El deporte influencia de forma visible el trabajo de esta pedagogía, donde ha incorporado acciones básicas dentro del mimo de acción que “nos lleva a descubrir que todo lo que hace el hombre en su vida puede resumirse a dos acciones esenciales: empujar y tirar de” (Lecoq, 2014). A la final la vida se resume a esto, tirar de algo que no se quiere perder o se lo empuja cuando se quiere que no esté más.

### LOS MOVIMIENTOS NATURALES DE LA VIDA

Lecoq (2014), hace un análisis de tres movimientos que se pueden ver diariamente en cualquier parte, entre estos están la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión; se puede ver en estas “tres posi-

<sup>12</sup> Entendiendo mimar como el acto en que se reconoce el mundo a través de la imitación de lo que se percibe, una reproducción de la realidad.

ciones dramáticas: estar con, estar por y estar en contra” (p.113). La importancia de experimentar estos movimientos reside en que muchas veces en lo simple se pueden explorar distintos estados.



### Ondulación

*Ilustración 6 De los movimientos naturales. Ondulación.*

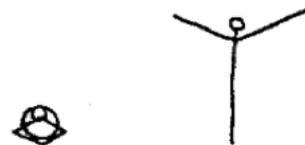
A partir de la **ondulación** está el avanzar, parte de un apoyo para transmitir esfuerzo al resto del cuerpo para finalizar en un punto de aplicación. Puede considerarse a este movimiento como el motor del esfuerzo físico. Se puede ver en el gatear de los niños, en el caminar de los adultos. La **ondulación inversa** es igual que el movimiento mencionado antes, pero realizado al revés, es decir parte de afuera desde un punto en el espacio exterior hasta llegar al punto de apoyo. A partir de este punto el cuerpo entero se pone a disposición de los sucesos que acontezcan (Lecoq, 2014).

La **ondulación** es voluntaria pero la ondulación inversa está al servicio o la expectativa de una reacción dramática. Estos dos movimientos transitan el mismo trayecto de forma distinta, Lecoq (2014) hace una analogía de este camino con las etapas de la vida, la infancia, la adultez, madurez y vejez. Se puede resumir todo un trayecto en estos movimientos, aunque parezcan de una total simplicidad.

La **eclosión**, parte desde el centro, desde una actitud encogida desde el suelo donde el cuerpo ocupa

el mínimo espacio, hasta llegar arriba en una cruz en extensión total. Se entiende a este movimiento como un cambio de actitud sin rupturas en el camino. Pero es difícil encontrar la continuidad en este proceso dinámico.

Después de haber realizado un estudio de estos tres movimientos se los puede tratar técnicamente como dice Lecoq (2014), por medio de la “(...) ampliación y reducción, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión” (p.115). Estos se pueden aplicar posteriormente a todos los movimientos básicos que son luego transformados en acción.



### Eclosión

*Ilustración 7 De los movimientos naturales. Eclosión.*

## LAS DINÁMICAS DE LA NATURALEZA

En este análisis se toman en cuenta los elementos de la naturaleza y las materias, y se realiza un estudio del cuerpo humano con relación a estos (Lecoq, 2014). Se abordan el agua, el fuego, el aire y la tierra, en las distintas formas en que se pueden manifestar. Para el trabajo con el **agua** se presta atención a la pelvis, para que realmente el actor pueda sentir que está en el agua, que es agua o que es afectado por esta, este elemento presenta una resistencia en el movimiento, es difícil realizar movimientos bruscos dentro del agua, dado que este elemento en sí no tiene una masa que pueda ser cortante, claro en su estado líquido.

**SE ABORDAN EL AGUA,  
EL FUEGO, EL AIRE Y  
LA TIERRA, EN LAS  
DISTINTAS FORMAS EN  
QUE SE PUEDEN MANI-  
FESTAR.**

El **fuego** en cambio se origina internamente en relación con la respiración y el diafragma, Lecoq (2014) distingue dos movimientos que son la combustión y la llama. Se asocia a la combustión con el diafragma y se justifica dramáticamente con la cólera, es como el punto previo a que aparezcan las llamas, que serían el resultado de una combustión descontrolada y que terminan siendo más visuales.

Para experimentar el **aire** Lecoq (2014) propone que los actores corran por la sala con los brazos extendidos para sentir la presencia de este elemento y utilizarlo como un apoyo también. Es necesario que se implique todo el cuerpo y no solamente los brazos que es el área donde el tacto está ligeramente más desarrollado. Se pone al aire en la capacidad de empujar y arrastrar al ser humano, pero también como manipulable, como cuando alguien mueve el aire al abanicarse.

A la **tierra** se la trabaja como arcilla moldeable, que puede ser amasada, estirada, golpeada, etc. En este caso se parte desde las manos, que tienen la experiencia de haber realizado estas acciones para luego poderlas extender al resto del cuerpo, de igual forma se puede proponer al cuerpo como el que amasa algo externo o que es en sí mismo la arcilla que está siendo moldeada. “A partir de la tierra que manipulo paso a ser, progresivamente, la arcilla manipulada” (Lecoq, 2014, p.127).

Aunque éstas son formas físicas de encontrar otras posibilidades de movimiento dentro del cuerpo, luego pueden traducirse a momentos dramáticos de una obra sin problema. O incluso para crear historias, y proponer a dos elementos como el agua y el fuego, qué pasa si se encuentran o que pasa si hay demasiado aire y entra en contacto con la tierra, ¿se afecta o no? Por lo general se hace esto con varias personas designándole a cada grupo un elemento, pero podría trabajarse desde la segmentación del cuerpo asignándole a cada parte una dinámica de la naturaleza distinta.

## SOBRE EL ESTUDIO DE LOS ANIMALES

Se presta atención a las actitudes que tienen los distintos animales, y se utiliza este método sobre todo para la construcción de personajes. Lecoq (2014), establece una estrecha relación entre el cuerpo del ser humano y los animales, porque desde la configuración de extremidades, tronco y cabeza, son más cercanos que las materias que pueden ser más abstractas.

Aquí se puede hacer un análisis de las formas de caminar de cada animal, dependiendo de su configuración anatómica, por ejemplo, Lecoq (2014) sobre los patos observa que sus extremidades inferiores tienen una forma aplanada, por lo tanto, para que el estudiante pueda acercarse a este animal debe considerar como caminaría el mismo si tuviera esta disposición corporal.

A parte del aspecto corporal de los animales, se estudian también las actitudes, el perro puede pasar de un estado de reposo a otra alerta en un instante; el oso perezoso se mueve extremadamente lento que es casi imperceptible cuando se traslada de un lugar a otro. Lo importante a partir de este estudio es lograr incorporar las actitudes en un contexto dramático, si un personaje es sumamente alegre y energético, quizá el actor pueda ayudarse estudiando a un animal como el mono, o si por el contrario lo que se

**SE PRESTA ATENCIÓN  
A LAS ACTITUDES QUE  
TIENEN LOS DISTIN-  
TOS ANIMALES, Y SE  
UTILIZA ESTE MÉTODO  
SOBRE TODO PARA LA  
CONSTRUCCIÓN DE  
PERSONAJES**

busca es el sigilo, el misterio podría trabajarse sobre los gatos.

Lecoq (2014), a partir de este estudio establece una gimnasia animal, donde la flexibilidad vertebral se analiza desde los movimientos del gato, prestando atención a los movimientos de los omóplatos, que se ve en los grandes felinos. Lo importante es que esta gimnasia no busca representar algo increíble o excepcional, sino que hace un estudio más profundo de los movimientos elementales de los animales.

## ANÁLISIS DE LAS MATERIAS

Lecoq (2014), realiza una clasificación de las materias para su posterior análisis al movimiento. En primer lugar, expone a las que son deformables de forma irrevocable, como al arrojar plomo al suelo, aplastar tierra, doblar el alambre y hace una analogía dramática con lo que ya este hecho y no puede volver atrás. Opuestamente se encuentran las materias elásticas, que retornan a su forma original y pueden asociarse con la nostalgia, sin embargo, nunca llegan exactamente igual que como al principio, aunque su modificación sea casi imperceptible, se puede hablar del elástico, caucho, gomas. Algo importante es que

estos materiales mientras más se estiran, más se fatigan y tienen menos posibilidades de volver a su figura pasada. Se puede hablar de una dinámica de nostalgia y fatiga.

**LAS MATERIAS QUE QUEDAN MARCADAS CON HUELLAS, HERIDAS, COMO EL PAPEL QUE, AUNQUE INTENTAN VOLVER A SU FIGURA ORIGINAL NO PUEDEN**

asocia esta dinámica con la dimensión trágica, que varía de acuerdo con el papel utilizado, el periódico es más ligero que el papel carta, y así con la infinidad de papeles que pueden existir. Lo importante aquí es que, a pesar de que intentan regresar al pasado se nota físicamente su imposibilidad.

**LAS MATERIAS ROTAS, QUEBRADAS, LOS VIDRIOS QUE EXPLOTAN Y SE DESINTEGRAN EN MIL PEDAZOS. "AQUÍ, QUIZÁ MÁS QUE EN NINGUNA OTRA PARTE, SE TRATA DE NOSOTROS, DE NUESTRAS HERIDAS" (LECOQ, 2014, P.128)**

Después se hace un estudio de las materias que quedan marcadas con huellas, heridas, como el papel que, aunque intentan volver a su figura original no pueden. En este aspecto Lecoq (2014)

Finalmente se analizan las materias rotas, quebradas, los vidrios que explotan y se desintegran en mil pedazos. "Aquí, quizá más que en ninguna otra parte, se trata de nosotros, de nuestras heridas" (Lecoq, 2014, p.128). Finalmente, esta forma de buscar posibilidades expresivas en el cuerpo se traspone a la vida y a

los acontecimientos de esta, pero desde afuera. Se puede ver al ser humano en distintas etapas reflejado en el análisis de cualquiera de las materias.

Según Lecoq (2014), se presta una especial atención a la pelvis sobre todo al trabajar materias líquidas, ya que en esta parte se maneja el centro del equilibrio del cuerpo. El resto de las articulaciones podrían entorpecer la fluidez, ya que somos cuerpos articulables, pero con limitaciones, por lo tanto, la contención de los movimientos y la explosión de otros dependiendo la materia es necesaria. El tiempo y el ritmo también se ven presentes en este análisis, porque dependiendo de una materia u otra el tiempo que se demora en deformarse es distinto de otro, y el ritmo por ende se verá influenciado.

Para la posterior experimentación en búsqueda de un abanico de posibilidades expresivas, de la pedagogía de Lecoq, se llevará a la práctica estos principios expuestos, tanto a manera de entrenamiento como los movimientos naturales de la vida, y también por su potencial dramático para la puesta en escena con respecto a esto se prestará gran importancia al trabajo con los elementos de la naturaleza y las materias.

## **TEATRO DE LA VUELTA DE CARLOS GALLEGOS**

Un claro referente de teatro gestual ecuatoriano del trabajo pedagógico de Lecoq es Carlos



*Ilustración 8 Teatro de la Vuelta con su obra 'Plush'*

Gallegos, que realizó sus estudios en la escuela de Lecoq, en una de sus obras “Plush”, predomina el trabajo físico, y la gestualidad, ya que prescinde del texto para concentrarse en comunicar a través de la acción y el resto de los elementos como la música, el vestuario y la escenografía. En “Plush” también se ve presente el manejo del clown sin nariz, pero que tiene un bigote que puede hacer las veces de una máscara. Si bien la técnica de los movimientos no es visible como tal para el espectador, está presente en la obra, y aporta dramáticamente a la historia que Plush quiere contar.

Plush no quiere decir nada, de hecho, Plush no dice nada. Su vida de artista de circo en decadencia transcurre en ese silencio cotidiano que engendra la soledad. Plush no dice nada y hace poco, y lo hace en conflicto permanente con la naturaleza y la tecnología. Plush no dice nada, hace poco y sueña mucho. Sueña con viajes y grandes embarcaciones, con irse mar adentro, lejos de su casa miserable, hasta encontrar la isla paradisíaca donde todo es posible, excepto la soledad (Teatro de la Vuelta, 2020).

## ¿QUÉ SE RELACIONAN LA GRAMÁTICA CORPORAL DE DECROUX Y LA TÉCNICA DEL MOVIMIENTO DE LECOQ?

**I**niciando por el trabajo sobre el mimo, se puede establecer una relación entre estas dos corrientes de estudio, sin embargo, Decroux plantea que el mimo debe ser un arte externo al teatro con su propia individualidad, y esta es la razón por la que gran parte de su vida se pasó desarrollando una técnica lo más precisa posible. Por otro lado, Lecoq, plantea que el mimo debe estar al servicio del teatro.

Decroux hace todo un estudio del ritmo dinámico del cuerpo que él lo denomina como Dynamo Rhythm, estableciendo categorías para encontrar nuevas posibilidades de movimiento. Pero Lecoq también puede llegar a esto desde el estudio individual de cada actor sobre las dinámicas de la naturaleza, ya que de forma indirecta se está estudiando el ritmo y el tiempo de los elementos y las materias para luego trasponerlas al cuerpo. Incluso se analiza la dinámica dramática que cada una de estas puede tener como el elástico con la nostalgia de volver siempre a donde se partió.

Lecoq no propone una técnica estricta, sino más bien como él la llama es una pedagogía de enseñanza que se ve envuelta en lo que sus mismos estudiantes aportan, volviéndose más dinámica con el paso del tiempo. En cambio, Decroux se empeña en que es la técnica la que permitirá posterior libertad al actor.

Decroux hace todo un estudio del ritmo dinámico del cuerpo que él lo denomina como Dynamo Rhythm, estableciendo categorías para encontrar nuevas posibilidades de movimiento. Pero Lecoq también puede llegar a esto desde el estudio individual de cada actor sobre las dinámicas de la naturaleza, ya que de forma indirecta se está estudiando el ritmo y el tiempo de los elementos y las materias para luego trasponerlas al cuerpo. Incluso se analiza la dinámica dramática que cada una de estas puede tener como el elástico con la nostalgia de volver siempre a donde se partió.

Lecoq no propone una técnica estricta, sino más bien como él la llama es una pedagogía de enseñanza que se ve envuelta en lo que sus mismos estudiantes aportan, volviéndose más dinámica con el paso del tiempo. En cambio, Decroux se empeña en que es la técnica la que permitirá posterior libertad al actor.

Estás dos vías de acceso para experimentar posibilidades expresivas en el cuerpo del actor pueden

complementarse. Finalmente, dentro del estudio del fuego pueden encontrarse los Tocs como una analogía de la combustión interna, o también en los sistemas de causalidad se puede aplicar con distintos elementos y cómo reacciona el uno con el otro. Por ejemplo, qué pasa si el agua entra en contacto con el fuego, o la tierra con agua, se puede hablar en ambos casos de acción y reacción.

Si algo tienen en común estos autores es que no se pueden dar movimientos injustificados o gratuitos, sino que todo debe tener una razón de ser, además de tener presente la necesidad de mantener la atención del público desde sus propios enfoques. La aplicación y estudio de estos principios expuestos permitirán desarrollar en el cuerpo del actor una variedad de posibilidades expresivas para que luego se sirva de estas para que sean un medio efectivo de comunicación al realizar el montaje de una obra.

# CAPÍTULO II

---

MONTAJE

En el siguiente capítulo se expondrán los elementos que se deben considerar para poder llevar a escena la obra (IN)VISIBLE, además de hacer un análisis del proceso de escritura de la dramaturgia y la exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo que se fundamentan en las teorías estudiadas en el capítulo anterior.

Con respecto a la experimentación y exploración mencionada, se puede hablar desde la práctica, donde se aplicaron los principios estudiados y se encontraron nuevos caminos también. En cambio, sobre los aspectos formales de la obra entre estos el vestuario el espacio, y el ambiente sonoro se los plantea desde la teoría.

## PROCESO DE ESCRITURA DRAMATÚRGICA DE LA OBRA

Para iniciar la escritura de una obra es fundamental tener definida la estructura base. En este caso, además de eso fue necesario definir el tema de investigación de la tesis de grado de la carrera de arte teatral ya que la obra a su fin tiene que ser coherente con lo que se ha planteado. La temática de dicha investigación gira en torno a cómo se puede abordar la invisibilización social a través de las posibilidades expresivas del cuerpo en el teatro físico.

Un punto que es necesario mencionar con respecto a la investigación, es que incluye al cuerpo como eje fundamental, pero sin descuidar o restarle importancia a la temática social que se quiere abordar, y que es la que se está trabajando en la dramaturgia textual de la obra. Al inicio se quería hablar específicamente sobre la invisibilización de la mendicidad, pero posteriormente se determinó que lo que realmente interesa son los mecanismos de invisibilización que tienen las personas con respecto a los problemas sociales.

Surge entonces la idea de crear un mundo alterno, porque además el fin es hacer que el público reflexione. Entonces en este mundo inicialmente se plantea la existencia de un ente que vive siendo invisibilizado y que, a partir de esto, lucha por ser visto y reconocido. Pero lo que pasa es que en el camino termina perdiéndose más. El final de la obra inicialmente no estuvo tan claro, pero la idea principal es que sea esperanzador y que el personaje pueda superar los obstáculos que se le presenten.

Con referencia al concepto de “ente” Heidegger (2018) lo va a relacionar directamente con el “ser”. Donde se plantea que el “ser” es el que determina al “ente” con respecto a lo que es; y “ente” o cosa, significa “algo que es”. Como se ve, este paradigma filosófico expone que el “ente” sin “ser” es una cosa. Esto trasladado al personaje de la obra en cuestión que es un “Ente”, lo ubica en la necesidad de buscar a su “ser” para poder ser reconocido él mismo y por el resto, y no ser invisibilizado en el mundo.

Heidegger (2018), plantea esa lucha que tiene el “ente” por un constante deseo de llegar a “ser” pero además dice que no tiene la posibilidad de elegir lo que quiere “ser”, y que finalmente para deshacerse de la angustia que le provoca esa situación se coloca bajo lo que el “uno” (la sociedad) ordene, perdiendo nuevamente al “ser” o llegando a tal punto de automatización donde el “ser” ya no piensa por sí mismo. La importancia de citar los planteamientos de Heidegger se basa en que el personaje está sometido e invisibilizado por el “uno” en este caso los caseros, y al decidir marcharse en busca de su “ser” la angustia de tener que decidir por él mismo lo agobia y lo lleva a hacer cosas que nunca imaginó.

Por otro lado, algo importante que también afectó a la concepción de la idea, fue el paro nacional, que se dio en Ecuador por las medidas económicas y la obra teatral *Ensayo sobre el miedo (La rosa de cobre)* (2019). Lo primero cambió la perspectiva de hacer un final fatalista porque se pensó que la sociedad más bien necesita esperanza. Y la obra mencionada, estructuralmente hace que el público esté a punto de llegar a una catarsis y se distancie para que reflexione de lo que está sucediendo, y esto también se pretendió incorporar a la obra en construcción.

Con relación a la investigación corporal que también afectaría a la puesta en escena se menciona a De-croux (2000), él determina que debe existir un equilibrio entre el texto y el cuerpo. Dice que si un texto es demasiado elaborado le quita al cuerpo la posibilidad de hablar y en cambio, si un texto es “pobre”, el cuerpo tiene un rango más amplio de acción. Esto lleva al punto de tener que suprimir en la dramaturgia las partes explicativas que sean innecesarias.

Toda esta base teórica a más de la conceptualización acerca de la invisibilización social, permitieron plantear un boceto de la obra, en el cual inicialmente a manera de ejercicio se escribió acerca del tema y las situaciones propuestas en la escaleta de la obra. Obteniendo un resultado donde se denotaban más emociones que raciocinio, pero teniendo problemas de concreción, ya que se utilizó la técnica de escribir como monólogo interno, y en stationendrama<sup>13</sup>.

En el segundo avance la parte emocional se perdió y cayó en el raciocinio y en lo explicativo, quitándole el ritmo sorpresivo que tenía inicialmente. Sin duda uno de los problemas que se tiene al escribir

es el encontrar el equilibrio entre estos dos polos que, aunque dependen el uno del otro a veces se sobreponen. Teniendo esto en cuenta se optó por tratar de equilibrar lo escrito entre la acción y lo explicativo, porque además al ser un monólogo tiene mayor riesgo de convertirse en una narración total quitándole protagonismo al cuerpo, que es el fundamento de la investigación en cuestión.

Para el tercer avance se depuró el texto evitando la redundancia entre lo que se dice y hace, y se tomó una distancia con la obra por un tiempo para poder tener una perspectiva diferente. Porque al releer constantemente había situaciones que el escritor en tanto está inmerso en el universo de la obra en-

13 En este estilo de escritura se entiende a la escena como un espacio independiente, y la importancia y significado se da por la yuxtaposición de escenas mas no por la continuidad (Production aspects of Expressionist theatre, 2018).

tiende pero que una persona que no está enterada del tema o la historia no comprendería. Esta nueva mirada permitió corregir escenas demasiado descriptivas y definir otras que se quedaban en lo abstracto.

Dentro del cuarto avance se terminó de plantear dos finales posibles, uno en que el personaje, lleno de esperanza, intenta ser mejor y buscar una nueva vida, y otro en que el rencor y el odio al mundo lo corrompen. El tema que se maneja corre el riesgo de que finalmente sea inentendible para el público, porque al ser ambiguo en la mayoría de los momentos puede generar confusión.

Para el quinto avance de la obra se definió el final pesimista, y se laboró también en otras situaciones como los viajes que se relacionan directamente con

Con relación al tema, el personaje tiene esa constante lucha por descubrir quién es en la vida y sin duda ese es un punto fuerte que debe trabajarse aún más al llevar la obra a escena y que no se quede en un planteamiento filosófico y difuso. Por otro lado, en cuanto al manejo escénico que se plantea, se deberá tener en cuenta que lo fundamental es el trabajo corporal de la actriz.

Es complejo abarcar la macroestructura de un problema social como el de invisibilización social en una obra de este formato. Pero es un reto que se pretende alcanzar. Durante el proceso se pudo percibir que la obra caía en lo explicativo también por el hecho de que buscaba evidenciar los distintos problemas que sufría este Ente y se ponía al personaje contando su situación en vez de vivirla.

Luego se realizó una investigación de campo en la zona del puente del Centenario que se vería reflejada más bien en la parte estética de la obra, pero también se llevó a cabo una entrevista logrando recopilar una historia de vida de una persona de 55 años que durante la mayor parte de su vida formó parte de un grupo vulnerable, entendiendo los rasgos de inseguridad e indefensión que se explica en el capítulo anterior. Entonces con el guion anterior y esta historia se entremezclaron los textos para obtener finalmente el texto que se utilizaría, en el cual se mantiene el concepto de ente pero materializado en una mujer que trabaja dentro de una casa donde es invisibilizada, y ella a su vez invisibiliza su propia carga, que dentro

la migración, y el trabajo dentro de la casa donde empieza la historia. Que es el detonante junto con el maltrato que sufre para que decida irse en busca de una vida mejor. Con respecto al equilibrio entre lo explicativo y la acción se logró un mejor resultado.

Al dar finalmente una lectura completa de la obra se pudo notar que hay frases fuertes que pueden llegar a afectar al público. Pero que la obra aún no terminaba de asentarse porque tenía varias incoherencias como el hecho de que el personaje viaje en un camión, (se optó por dejar esto de una forma abierta definiendo como transporte) y que no se entienda bien si realmente deja la casa donde trabaja o solo ocurre en la mente del personaje, aunque esto también puede permitir varias interpretaciones por parte del espectador.

de la obra se la presenta como “Eso”, y que para el personaje es su hermano, pero lo importante será que para el público “Eso” pueda ser interpretado desde su propio contexto.

El texto tiene transiciones entre los recuerdos del personaje que son su escape de la realidad y que le ayudan a invisibilizar el hecho de que es ignorada en la casa, y también tiene ese constante conflicto de que quiere irse, pero siempre tiene a “eso” detrás de ella que es un impedimento, y que ella usa de excusa para no irse. Además, se ve que el personaje toda su vida ha sabido recibir órdenes por lo que el aventurarse al mundo de afuera es un enigma que no está lista para enfrentar, por eso en el punto más alto de la obra el personaje sale, pero encuentra al mundo tan agresivo y violento que se asusta y re-

gresa. Sinopsis: Ella, toda su vida ha hecho todo de acuerdo con el cronograma establecido, pasó de su gran casa al hogar de los caseros, solo sabe de tareas domésticas. Dentro de ese lugar los caseros le ignoran, y Ella además tiene que cuidar de “Eso”, porque hizo una promesa. El problema es que siempre ha querido salir y ver que hay más allá de lo que el paisaje de la ventana le permite ver, pero cuando finalmente decide irse y dejar a “Eso” atrás se encuentra en un mundo donde todos le ven, pero no a Ella sino a través de Ella, nuevamente es invisible y regresa, quizás algún día pueda irse de verdad.

## DESCUBRIENDO POSIBILIDADES EXPRESIVAS DEL CUERPO

### ¿QUÉ ES UNA POSIBILIDAD EXPRESIVA DEL CUERPO DENTRO DEL TEATRO FÍSICO?

**A**l utilizar la palabra posibilidad se hace referencia a ser de una forma u otra, en este caso sería expresar de una forma u otra, a partir del cuerpo, y el movimiento, que son dos conceptos que en este caso se piensan en conjunto. No existe quietud absoluta, entonces a partir de la exploración y entrenamiento corporal de las distintas dinámicas del movimiento es que se pueden descubrir y encontrar múltiples posibilidades expresivas. Dentro de este proceso la experimentación se basa en ejercicios de las técnicas propuestas por Lecoq y Decroux.

**A PARTIR DE LA EXPLORACIÓN  
Y ENTRENAMIENTO CORPORAL  
DE LAS DISTINTAS DINÁMICAS  
DEL MOVIMIENTO ES QUE SE  
PUEDEN DESCUBRIR Y ENCON-  
TRAR MÚLTIPLES POSIBILI-  
DADES EXPRESIVAS.**

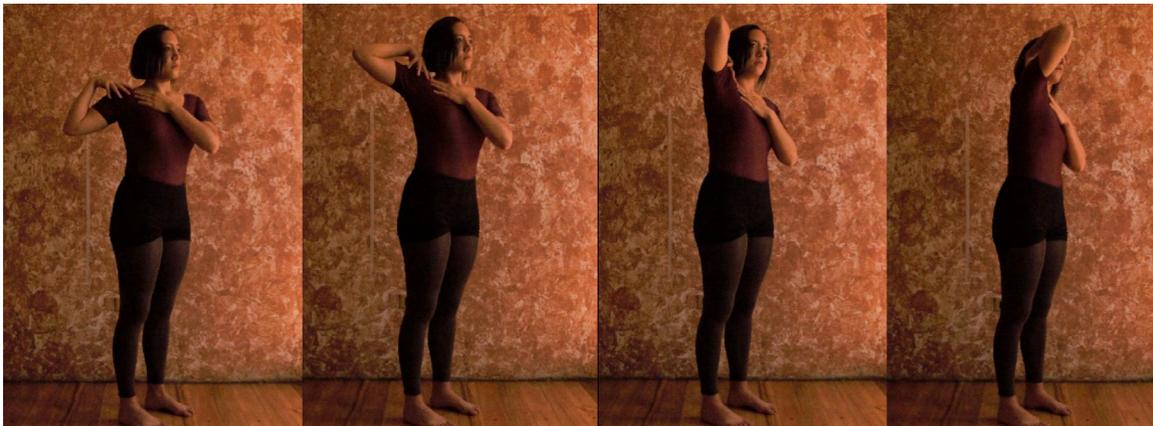
## ENTRENAMIENTO

Para preparar el cuerpo antes del proceso de exploración es necesario primero realizar ejercicios de calentamiento, fuerza, coordinación y elasticidad, a continuación, se expone un ejemplo de rutina que contiene estos aspectos.

- Articulación de las partes del cuerpo desde la cabeza con movimientos rotativos, pasando por los hombros, codos, muñecas, torso, cadera, rodillas, piernas y pies



*Ilustración 9 Entrenamiento. Articulación Corporal.*



*Ilustración 10 Entrenamiento. Articulación Corporal.*

- Mantener los pies en movimiento mientras se realizan ejercicios de coordinación con los brazos.
- Set de trabajo de resistencia (trotar en el mismo lugar, alternar abriendo y cerrando piernas, desplazantes atrás o adelante, sentadillas, burpees).



*Ilustración 11 Entrenamiento. Resistencia.*



*Ilustración 12 Entrenamiento. Desplantes.*



*Ilustración 13 Entrenamiento. Resistencia.*

- Trabajo de planchas, (estática, alternando los brazos, subiendo y bajando piernas, y flexiones con codos abiertos y cerrados).



*Ilustración 14 Entrenamiento. Abdominales.*

- Abdominales (Bicicleta, piernas estiradas, etc.).

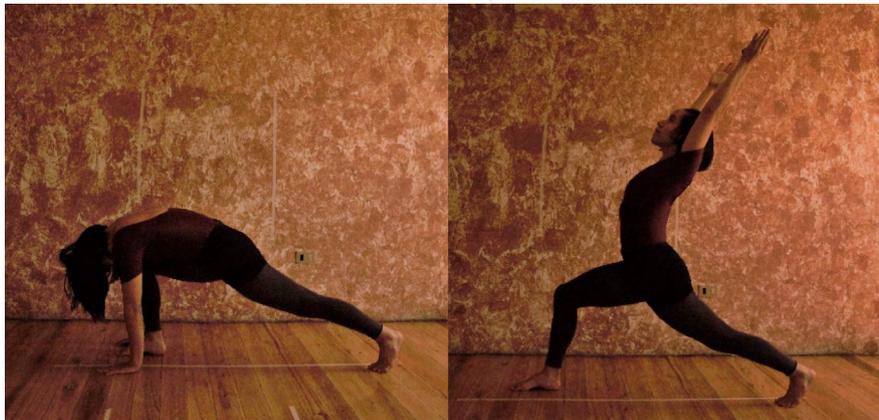


*Ilustración 15 Entrenamiento. Abdominales (Bicicleta).*

- Estiramientos de pie, llevando el torso a las piernas, o con posiciones de yoga (el guerrero, el corredor, la diosa, perro mirando abajo, etc.)



*Ilustración 15 Entrenamiento. Abdominales (Bicicleta).*



*Ilustración 15 Entrenamiento. Abdominales (Bicicleta).*

A partir de haber realizado un calentamiento se procede a la experimentación que se basa en las técnicas planteadas en el capítulo anterior.



**EXPERIMENTACIÓN SOBRE LOS  
ELEMENTOS DE LA NATURALEZA**



ENTRE TOCS Y EL FUEGO



Para comprender la dinámica del Toc, se realiza un acercamiento trabajando con movimientos percutidos, de forma intuitiva con música de tambores o que tenga acentos bien marcados, y entonces el cuerpo o una parte se mueve cada que este impulso se presenta, entonces de una forma más libre se empieza a hacer conciencia de las contracciones musculares que se dan en los Tocs, pero de una forma más precisa.

En este caso el fuego y su combustión se puede ver a través del cuerpo mediante los Toc, porque es un elemento explosivo, que no se queda quieto, y entonces una sucesión de Tocs globales podría ser una llama, y las puntuaciones o incluso las vibraciones, podrían ser chispas. Para este proceso de exploración se analizó las llamas de una fogata, de una vela, de una hornilla a gas, y las distintas velocidades que tienen, también qué pasa cuando hay viento, y entonces a partir de esta observación es que se pasa al estudio corporal, se da un proceso de abstracción, donde las velocidades, o las curvas de las llamas se pueden intentar recrear de forma gráfica, o que vaya más bien a las sensaciones que uno cree que tendría si en realidad fuera fuego.

Los músculos tienden a acalambrarse al permanecer bastante tiempo trabajando con las contracciones.

Para estudiar el toc butoir, que detiene un movimiento repentinamente como si la parte del cuerpo que está en una trayectoria se encontrara con un obstáculo. Se exploró realizando movimientos contra una pared, para hacer consciente la sensación del cuerpo al chocarse e interrumpir el movimiento, se repiten al menos 20 veces el mismo movimiento, para de esa forma interiorizar qué pasa con los músculos.

En cuanto al Toc retour o antena de caracol, donde después de la contracción el cuerpo se regresa, se hizo lo siguiente, con cualquier parte del cuerpo se hace el movimiento brusco y entrecortado y luego es como si se derritiera, como si fuera una estatua de cera que se derrite, entonces la dinámica del movimiento cambia de lo explosivo a lo fluido. Esto se puede hacer con todo el cuerpo o por partes, lo importante es mantener el cambio.

Con el Départ brusque, se asoció a cuando una parte se queda pegado a algo como cuando alguien se sienta en una silla cubierta de pegamento y entonces hay una resistencia para ponerse de pie y entonces la fuerza que ejerce el cuerpo para salir es mayor y cuando por fin se despega la fuerza lleva al cuerpo a un movimiento ligeramente descontrolado. Entonces en base a esta analogía se la reprodujo en distintas partes del cuerpo.

Esta asociación con el fuego y algunas materias permite que gráficamente se entiendan estas dinámicas para que luego se lleve al cuerpo y descubrir las sensaciones que se logran, se escogió este proceso, porque a veces existe dificultad en los movimientos que implican mayor fuerza y velocidad, ya que agotan al cuerpo más rápido, pero a la vez lo pone en conflicto.

## **Sobre los Sistemas de Causalidad**

Causalidad Bâton (Palo). Se trabajó directamente con un palo que conecta distintas partes del cuerpo, entonces se comprendió que en este caso existe una relación de codependencia de las partes, si una se mueve la otra también y si se detiene la otra no puede oponerse, además se mueven en la misma dirección, de hecho esto puede ser una asociación gráfica con las relaciones humanas donde si una de las dos personas no quiere algo la otra cede o el simple hecho de que no pueden estar solas, entonces las acciones de la una estarán ligadas a la otra y viceversa, todo esto expuesto gráficamente en un cuerpo.

Gasa. En este se da un movimiento suave, a partir de un brusco. Esto puede hacerse con dos partes del cuerpo contiguas, o no, pero la dinámica se mantiene, es como si de un golpe se levantara una sábana, de un movimiento brusco surge uno fluido. Se trabaja esto de forma inicial imaginando que realmente se golpea algo y que luego otra parte del cuerpo flota.

El poner al cuerpo en un trabajo continuo de contracciones se lo puede llevar a distintos límites de agotamiento, así que es una buena forma de desafiarlo al mismo tiempo que dentro del cansancio extremo se encuentran nuevas dinámicas, no es lo mismo hacer una secuencia de Tocs al iniciar el entrenamiento, que al final, porque la fuerza corporal en algunos casos se va acabando, y también es necesario mantener la misma intensidad a pesar del cansancio, se da todo un conflicto.

## **Los Movimientos Naturales de la Vida.**

Ondulación. Se realiza este ejercicio con las piernas abiertas a la altura de las caderas y semiflexionadas, inicialmente con el dedo índice que recorre por el pecho pasando hacia arriba por la nariz hasta el cielo, y baja con el brazo extendido hasta el piso, el cuerpo acompaña este trayecto y la ondulación aparece inevitablemente y esto se repite para continuar con el ejercicio.

Ondulación Inversa. Se realiza el trayecto de la ondulación, pero en dirección contraria.

Eclosión. Empieza con el cuerpo contraído totalmente en un nivel bajo, y de forma continua haciendo hasta estar de pie con los brazos extendidos en forma de cruz.

Estos movimientos que parecen sencillos son necesarios para comprender la causalidad, la continuidad y la oposición en el cuerpo, también se los puede incluir en el calentamiento, pero la necesidad de que formen parte de la exploración es que así permiten que el cuerpo aprenda a dosificar la energía, por ejemplo después de trabajar 1 hora con tocs y la dinámica del fuego se puede realizar estos movimientos, y por otro lado dentro de estos existe ya una narrativa dramática con un inicio desarrollo y un fin.

Por ejemplo, en la eclosión, una persona puede tener miedo y está escondida, pero a medida que pasan distintas situaciones va desarrollándose hasta llegar a la realización. Si se trabaja desde esta parte deja de ser un movimiento tan simple y permite recrear distintas situaciones.



EL AGUA  
Y UN CUERPO QUE ES AGUA

Al igual que con el fuego primero hace falta un trabajo de observación del agua de un grifo, de la ducha, de un río, de la lluvia, para poder entender que aparte de ser un elemento que se caracteriza por su fluidez también tiene variaciones. Y se realiza un proceso de abstracción de la dinámica del agua hacia el cuerpo. A veces se tiende a ser gráfico, pero lo que realmente no

está a la vista es más interesante, como la velocidad, o si aparentemente está estancada, entre otras posibles opciones.

El cuerpo busca fluir, y adaptarse a las superficies con que se encuentra, los movimientos se van por las curvas, para que no exista un recorte ni una interrupción en el trayecto, se propone a un

cuerpo dentro del agua en calma, o en medio del rompimiento de una ola, ¿qué pasa?, ¿cómo reacciona? Si estuviera dentro de una piscina el peso disminuye, por lo tanto, existe una resistencia muscular contra la gravedad y con el espacio, si muevo mi brazo no puede ser a la misma velocidad que en el aire, sino que se evidencia que el agua está impidiendo que me mueva normalmente.

La dinámica del rompimiento de una ola, el cuerpo se revuelve como el remolino que haría el agua, el movimiento es más violento hasta empezar a formarse en una ola, donde la vibración se mantiene mientras se forma y se eleva, hay una vibración interna, hasta que rompe, y todo se libera, vuelve a fluir, entonces el cuerpo encuentra un ritmo cíclico dentro de este proceso, ahora si se pone al cuerpo en la situación de que es arrastrado por las olas, primero es arrastrado una fuerza lo lleva cuando el agua se recoge, y cuando el ola rompe se va con el agua, pero también existe una resistencia con el suelo, que mantiene al cuerpo pegado de cualquiera de las extremidades, hay una fuerza de contención que evita ser arrastrado hacia el mar, y luego esta se libera cuando el agua regresa a la orilla. Como cuando la incertidumbre te arrastra e intentas atarte a algo que te de seguridad y luego cuando por fin se resuelve se va la tensión.

Cuando se trabaja el cuerpo en un estado líquido no se busca precisamente continuidad en los mov-

imientos, sino que no se entrecorten, pero la velocidad puede variar, así como varía el agua que cae de una cascada, o que va por un río, donde hay tramos de calma y otros más violentos, además se ve la dinámica que llega a alcanzar al chocarse con una piedra, cómo salpica, como cuando te chocas con la realidad después de fluir por un río de ilusión y el cuerpo se exalta, y vuelve a su flujo. El agua de la lluvia que se choca con una laguna y vibra formando círculos concéntricos, puede ponerse al cuerpo en el trayecto de la gota de agua cayendo del cielo hasta que cae y entonces vibra como si hubiera un eco en el movimiento hasta que desaparece.

**EL CUERPO BUSCA  
FLUIR,  
Y ADAPTARSE A  
LAS SUPERFICIES  
CON QUE SE EN-  
CUENTRA**



Las gotas de sudor que también son agua, pero que nacen de la vibración, se revuelven internamente hasta que son liberadas, entonces el movimiento del cuerpo tiene una vibración contenida hasta que puede salir y además está caliente, y cuando toca el exterior se enfría, y recorre la piel. O el agua de una lágrima que viene de una vibración, pero tiene una intensidad diferente, el cuerpo en el lugar de esta lágrima cuando está formándose puede vibrar hasta un punto donde se empiezan a acalambrar los músculos para encontrar un punto donde la

tensión baje de forma gradual.

Cuando se mantiene un movimiento fluido el cuerpo puede llegar a un estado en donde los músculos y todas las articulaciones se conectan, y se tiene la sensación de que todo el cuerpo está bostezando, Omar Carrum (2019) denomina a esta sensación bostezo interarticular, claro que él trabaja en el área de la danza, pero la sensación se asemeja, y el cuerpo no se detiene nunca, encuentra un ritmo que puede acelerarse o no dependiendo con qué tipo de líquido se esté trabajando.

A woman in a dark, form-fitting leotard is captured in a dynamic dance pose. She is standing on a light-colored wooden floor, with her right leg extended forward and her left leg slightly behind. Her arms are raised, with her right hand near her head and her left hand held out to the side. The background is a plain, light-colored wall. The entire image is framed by a thick, black, irregular border that resembles a rough cut or a splatter effect.

EL AIRE EN EL CUERPO  
Y UN CUERPO DE AIRE

Este es uno de los elementos que desde la experimentación se puede decir que es de los más complejos y se encuentra cierta dificultad al intentar conectarse con este. Si bien la principal línea de acceso es la respiración, porque mediante este proceso se puede generar una consciencia del aire que entra y sale del organismo, son sensaciones mucho más sutiles que el resto de los elementos. Sin embargo, el fijarse cómo el viento mueve los árboles, al césped, también evidencia que el aire tiene fuerza.

Un punto importante es que en el aire los pájaros, insectos y otros seres pueden volar, y usan las corrientes de aire a su favor, esto es algo que los seres humanos no podemos hacer y es mejor no querer acceder a lugares que no nos pertenecen. Pero una forma de sentir esta resistencia es mover cualquier parte del cuerpo de forma veloz, para cortar el viento, por lo general esto se siente mayormente desde las manos, que tienen el tacto más desarrollado, pero puede explorarse con la cabeza, las piernas, o cualquier extremidad.

El cuerpo al intentar adquirir la sensación de ser aire se torna más liviano, intentar caminar en puntillas ayuda a crear la idea de estar flotando, ya que se intenta que el cuerpo apenas tenga contacto con el piso, pero hay un punto contradictorio que es la gravedad, ya que mientras más lejos del suelo está el centro del cuerpo hay una mayor inestabilidad, pero el buscar constantemente la sensación de estar cayendo crea un vértigo que es lo más cercano a volar que en este proceso se ha visto.

Dentro de la incertidumbre de la trayectoria del cuerpo que está constantemente en desequilibrio hay una calma interna, que se apoya en la respiración. Se puede hablar de dos dinámicas en este caso, una en la que el cuerpo busca flotar e internamente está acelerado, y otra en la que externamente hay velocidad, como un tornado, caída constante, pero sin llegar a caer, e internamente hay una sensación de quietud. Esto puede trasponerse a las contradicciones de la vida cuando a veces una persona se la ve calma, pero internamente su mente vuela a cualquier lado, o por el contrario cuando a veces existen tantos conflictos afuera que lo último que queda es respirar.

Dentro de un contexto dramático se podría incorporar estas dinámicas que permiten distintas posibilidades de movimiento dependiendo de la situación en que se encuentre el personaje, pero

quizá en un momento dado que ya no hay nada que hacer se puede mostrar una sensación de falsa calma conectando con el aire del ambiente que a simple vista no tiene variaciones.

Otra forma de acceder y trabajar con este elemento es viendo como este afecta a distintos objetos y materias, porque a veces el viento crea olas pequeñas en un lago, entonces se puede conectar el aire y el agua, o cómo las llamas de una fogata se vuelven violentas por el viento si es que esta es grande, o como se apaga porque el viento es mayor. El viento se lleva las huellas de la tierra que quedan cuando alguien camina, o lleva arena a los ojos de las personas y les impide ver, cuando se busca dentro de estas situaciones metafóricas se las puede llevar a escena para invisibilizar algo que está ahí, pero como el viento es tan fuerte no te permite ver.

A woman with dark hair, wearing a black, short-sleeved, form-fitting dress, stands in a room. She is positioned in the center-left of the frame, looking down and slightly to her right. Her hands are resting on her hips. The background is a wall with a rough, textured, brownish-gold finish. The floor is made of dark wood planks. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights, creating a moody atmosphere. The overall color palette is dominated by dark tones and earthy browns.

**UN CUERPO  
DE TIERRA**

**A**l igual que con el resto de los elementos, la observación juega un papel crucial para poder analizar las distintas formas en que se puede presentar la tierra, la consistencia que tiene, el color, si se mueve, qué provoca que cambie. Por ejemplo, la tierra donde se siembra es afectada por las raíces de las plantas que se agarran del suelo para sostenerse, o cuando hay un deslave y lo que estaba compacto se deshace y cae por fuerza de la gravedad.

También se ve cómo los otros elementos influyen, porque los suelos se erosionan por el viento, la lluvia, y cambian la composición de la tierra, el lodo se produce cuando llueve demasiado, o por el contrario la tierra se levanta con el viento. Estas observaciones permiten abstraer las distintas dinámicas que se pueden conseguir explorando este elemento, inicialmente se puede trabajar imaginando que todo el cuerpo es un bloque compacto de tierra que le cuesta despegarse del piso, este elemento tiene una limitación de desplazamiento en este caso, y entonces se ejerce una mayor tensión en los músculos. Y los movimientos se vuelven lentos y pesados como si fuera un gigante el que se está moviendo, y cada vez que una parte del cuerpo se despega del piso la gravedad actúa con mayor fuerza.

Después se puede ir cambiando el estado, por ejemplo, ser arena movediza o estar en arena movediza, es una lucha por salir, imaginar cómo sería esa lucha a nivel muscular. Si se trabaja sobre la consistencia del lodo hay una conexión con el agua, y el movimiento del cuerpo puede tender a lo fluido, pero sin llegar a ese estado, sino buscar ese punto medio entre el bloque de tierra y el agua. En un sentido metafórico la tierra podría ser asociada con la realidad, haciendo referencia a la frase -Mantén los pies sobre la tierra-, y si se contrapone a la tierra con el aire se daría un enfrentamiento entre la realidad y la ilusión. Pero depende siempre de cómo se vaya organizando las posibilidades del cuerpo. Por otro lado, la tierra también se relaciona con la fuerza y la seguridad, mientras que el resto de los elementos son más volátiles la tierra es firme.

Si bien la dinámica de los elementos no entiende de barreras culturales, al trasponerlos a un contexto dramático se ven influenciados por el contexto en que se rodean. Por ejemplo, en las comunidades andinas de la sierra la tierra es vida, ahí crece la comida que los alimenta, y así se pueden ir encontrando distintas formas de entender los elementos en distintos lugares. Tener en cuenta esto ayuda más al momento de construir una obra. Pero en este caso lo importante es prestar atención a la movilidad, y la dinámica que tienen. Se puede pensar al cuerpo 'siendo' el elemento o 'estando en contacto' con el elemento, cualquiera de estas formas de relacionarse con los elementos permite alcanzar nuevas posibilidades expresivas.

## ¿CÓMO EMPLEAR LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DENTRO DE LA INVISIBILIZACIÓN SOCIAL?

El explorar distintas posibilidades expresivas del cuerpo permite que el actor tenga un gran abanico para crear ya sea un personaje, o una escena, porque finalmente todo se enfoca en realizar la obra. En este caso, relacionando la investigación corporal con el tema de invisibilización social, se puede decir que existen varias formas de abordar el tema, entre estas se destaca la posibilidad de poder emplear las dinámicas de movimiento con una carga dramática y metafórica que pueden acercarnos a la invisibilización.

Por ejemplo, cuando se hablaba del aire, situando al cuerpo en la situación de que el viento es tan fuerte que imposibilita ver lo que hay alrededor, esto se puede trasladar a una escena donde quizá el personaje está evitando la realidad que lo rodea, y entonces sus movimientos pueden expresar que está dentro de un tornado y su cuerpo ni el personaje mismo puede tener acceso a lo que esta fuera de él.

Sin embargo, se puede plantear a este tipo de procesos como una línea de creación indirecta, donde el actor no busca desde el inicio comunicar lo que se establece en la obra, sino que después de realizar algunas secuencias cada una con un enfoque corporal distinto, puede ser una que se relacione con el agua, otra con el fuego, etc., entonces analiza qué dinámica puede corresponder a determinados momentos de la obra.

Sería un proceso en el que el actor o actriz realiza una mirada desde afuera a las dinámicas de movimiento que ha logrado y las ubica en donde piensa que pueden situarse. Ahora, estas posibilidades expresivas del cuerpo pueden presentarse oponiéndose al texto, o en el mismo sentido, todo dependerá de qué es lo que se quiere lograr finalmente.

Por ejemplo, el texto puede ser alegre y contar una historia hermosa pero el cuerpo podría mostrar

que realmente al personaje no le gusta ese recuerdo o ese momento, entonces se pueden contraponer estos puntos y el cuerpo haría visible lo que realmente pasa internamente en el personaje.

Por otro lado, el trabajo sobre los elementos de la naturaleza permite que el cuerpo tenga la necesidad de acceder a estos directamente, por ejemplo, para estudiar el fuego muchas veces se hacen fogatas o se mira realmente a una hornilla, o para el agua uno se desplaza a una piscina o río, para intentar entender no solo con el pensamiento desde la parte de observación sino desde las sensaciones que tiene el cuerpo al entrar en contacto con estos elementos.

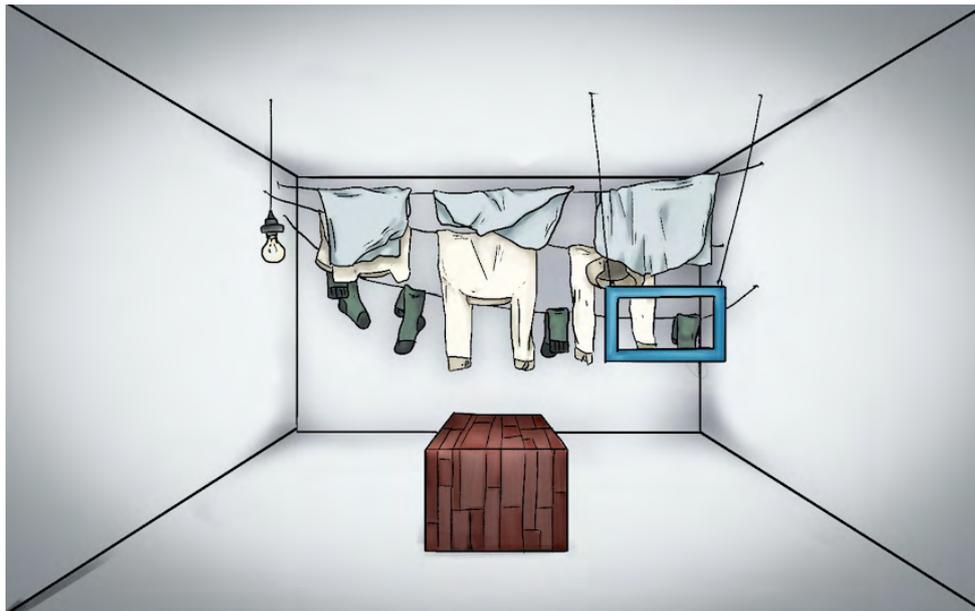
En una obra no importa cuántos movimientos extravagantes hay, si bien en el proceso de investigación el actor o actriz busca explorar nuevos límites y múltiples posibilidades expresivas y rangos de movimiento, a la hora del montaje se

tomará solo lo que se considere necesario evitando movimientos gratuitos y para determinar qué es imprescindible o no será determinante el contexto dramático, ya que no se trata de un evento de exhibición en el que se denota la habilidad física de los actores.

Se trata de que el actor no se mueva de tal o cual forma porque no puede hacerlo de otra sino porque

decidió y sabe que lo que está haciendo es lo necesario. En este punto es pertinente recalcar lo fundamental del estudio del cuerpo tanto desde la teoría como la práctica, ya que para cualquier acción que se lleve a cabo en escena detrás de está están horas de ensayos y entrenamientos que son fundamentales para poder alcanzar siempre nuevas posibilidades y romper con los límites que se encuentran en el camino.

## ESPACIO ESCÉNICO



*Ilustración 22 Escenografía Boceto.*



*Ilustración 23 Escenografía Boceto.*

Para la obra '(In) Visible', se plantea que la relación espectador-espectáculo se disponga como el teatro a la italiana, es decir con un solo frente. Relacionando esto con el texto dramático, se ve la necesidad de establecer esa brecha entre el público y la obra, porque el personaje siempre tiene el objetivo de salir de la casa en que se encuentra y constantemente mira por la ventana a los 'otros', que en este caso sería el público.

Esto no implica que haya un contacto directo con los espectadores, pero sí existe una relación. Además de esta forma se pueden trabajar distintos elementos que puedan sorprender al público desde el aspecto visual, ya que al tener un frente es más factible trabajar en la imagen desde esta perspectiva.

Es necesario que la escenografía sea funcional y móvil, para que la actriz pueda relacionarse con los elementos. Después de realizar un análisis del texto, y del objetivo de que el cuerpo se vea en el punto de tener que descubrir distintas posibilidades expresivas, se planteó que la escenografía sea simbolista, y que por medio de pocos objetos ayude al espectador a ubicarse en un espacio. En este caso en el proscenio al lado derecho desde la vista del público se mantiene suspendido un marco de ventana, que será la única vía de acceso del personaje principal con el exterior.

También se ocupará una caja de madera de 50cm de alto por 35cm de ancho, que tendrá algunos compartimentos en su interior con la posibilidad de que incluso pueda tener un foco y que sea utilizado luego en la iluminación. Esta caja puede convertirse en un banco, escudo, casa, puerta, etc., lo que sea que la actriz consiga por medio de la exploración. Es necesario que la madera sea resistente para poder sostener el peso de la actriz, pero no tan pesada para no generar inconvenientes en la movilidad. Además, el personaje 'Eso', puede asociarse con la caja o no, todo depende del contexto dramático.

En el fondo del escenario se propone que se recree una especie de tendedero, que inicialmente se vea como uno cualquiera, pero que a medida que avanza la obra los hilos del tendedero formen como una telaraña en el espacio donde el personaje principal 'Ella', se enrede. En este caso la ropa servirá para recrear distintos momentos que el personaje narra, como cuando cuenta la historia de 'la mansión' en la que vivía y habla sobre los patios, en este caso solo habría 3 cordeles, cada uno asociado a un patio.

El tendero es el único elemento escenográfico que ubica al personaje con las labores del hogar, porque finalmente 'Ella' está encargada de mantener todo perfectamente ordenado. Lo importante de los cordeles es que también representan los recuerdos a los que 'Ella' escapa para no lidiar con su realidad, de cierta forma también busca invisibilizar lo que

le pasa, así como el 'Casero' lo hace con 'Ella'. Se propone también la idea de que al final de la obra en el fondo donde las personas no prestan mucha atención se dibuje un cuadro con la ropa y los hilos que se haga visible únicamente al último, también para recalcar la idea de invisibilización que es el eje de la obra.

La ropa del tendedero estará relacionada con los personajes ausentes, el 'Casero', y los hijos de él. E incluso 'Eso' puede aparecer por medio de ropa. No hay que olvidar que 'Eso' se debe mantener ambiguo, el público lo puede asociar con su propia realidad, aunque para 'Ella' sea su hermano. Por eso no se lo personifica en su totalidad inicialmente, para que así cada persona pueda asociar a 'Eso' con algo que cargan ya sea un familiar, una situación o una cosa.

## VESTUARIO

Para construir el vestuario es necesario tener en cuenta primero que el personaje 'Ella' es la empleada de la casa donde vive, y que además al 'Casero' le importan bastante las apariencias, por lo tanto, no tendrá un vestuario descuidado ni sucio, sino que debe ser prolijo, que si bien denote el hecho de que se dedica a las labores del hogar trata de mantenerse impecable.



*Ilustración 23 Escenografía Boceto.*

importante porque ahí se notaba claramente esta asignación de roles que en la actualidad dentro de la casa no siempre hay una empleada externa, e incluso los uniformes de las agencias que trabajan en este medio tienen ciertas semejanzas con el referente propuesto en este caso.

El vestuario tendrá como referente la forma de vestir que llevaban las 'amas de casa' de la década de los 30, ya que, en esta época, se dio una situación en que a la mujer se la consideraba útil solo para las labores del hogar y desde este aspecto era invisibilizada con mayor fuerza, y si bien este no es un tema central de la obra se lo puede tocar desde este aspecto. Sin embargo, dada la necesidad de los movimientos corporales de las técnicas en que se basa la obra, se propone que, en vez de usar falda, sea un pantalón con bastas anchas. De esta forma se mantiene este estilo, pero se lo adecua para que no sea incómodo.

La tela debe ser ligera y elástica, para que no se rompa cuando la actriz ejecute movimientos bruscos. El vestuario consiste en una blusa, un pantalón falda, un delantal y una bolsita que el personaje siempre carga en su espalda, y que simboliza a ese peso que no es solo físico, sino emocional y circunstancial, pero esto se evidenciaría ya en la puesta en escena.

Esta elección de vestuario marca aún más el rol del personaje dentro de la casa en donde vive, además el referirse a la década de los 30 es

## ILUMINACIÓN

Se plantea una iluminación expresionista, que denote el trasfondo sombrío de la historia y de los personajes, y en relación con el núcleo sobre invisibilización, el no mostrar e iluminar todo aporta a ocultar y generar misterio. Se propone el utilizar la penumbra como generadora de intriga en el espectador en ciertos momentos. Además de la necesidad de buscar sorpresa también con los cambios de iluminación de forma inmediata y no progresiva.

A parte de los equipos de iluminación externos, se utilizará un foco que se prenda tirando de una cadena, para ubicar al espectador con la casa, ya que esta forma de iluminación con luz cálida genera un ambiente un poco más hogareño. Se tiene la idea de que también funcione como un personaje y que a momentos el foco se dañe y la escena quede en penumbras o a oscuras completamente.

Para el momento del clímax donde 'Ella' sale realmente de la casa se propone un cambio súbito donde mediante un cambio de luz gradual se disminuya la intensidad hasta que este foco falla, todo oscurece y en un movimiento ella sale y se da un cambio complejo instantáneo en el que todas las luces se prenden encandilando al público, lo importante de este momento es la sorpresa, y que el personaje estando afuera sea invisibilizado a la vista de todos como pasa en las calles todo el tiempo donde la gente está en el mismo espacio pero las personas evitan verlas.

También se propone utilizar fósforos al momento que el foco no funcione, entonces la visibilidad

del personaje en escena será mínima, esto se apoyará por luces externas, pero manteniendo esta sensación de oscuridad y de misterio, para generar en el espectador la necesidad de saber qué está en las sombras. Aquí será importante que quede claro que muchas veces es más importante lo que no se puede ver pero que sigue existiendo.

En sí la propuesta total de la iluminación de la obra podrá verse cuando el montaje se lleve a cabo, pero el tener esta idea clara de cómo se propone que sea para apoyar la temática de invisibilización es necesaria. De esta forma se parte de una base no solo visual sino también conceptual y que está ligada con el objetivo de la obra.

## AMBIENTE SONORO

Para la obra (IN)VISIBLE se cree pertinente contratar a un profesional para que se creen composiciones originales para la obra, sin embargo, se tienen referentes que se dividen en dos propuestas. La primera que es netamente instrumental y se centra en pianos y violines, para darle un tono melancólico apoyándose de las melodías que generen estos instrumentos.

La segunda propuesta es utilizar instrumentos ecuatorianos y basarse en ritmos propios y an-

dinos, de esta forma se apoya a rescatar la música nacional y se apunta a visibilizar también estos ritmos que se están perdiendo. Aunque se podría lograr una fusión entre estas dos propuestas al momento del montaje.

Es importante considerar que la música aporta al ritmo de la obra, y dada la naturaleza de esta puesta en escena se debe considerar en gran parte el trabajo corporal, ya que existe una relación estrecha entre los momentos donde no hay texto y lo que pre-

domina en escena es el cuerpo, la acción y la música.

Para poder concretar la musicalización será necesario que el profesional que se vaya a encargar de este aspecto asista a los ensayos y realice su previa revisión del texto, pero sobre todo que se centre en la dramaturgia corporal propuesta por la actriz. Para de esta forma conseguir que estos elementos confluyan en armonía y le den fuerza a la obra.

# CAPÍTULO III

---

PRODUCCIÓN

# PREPRODUCCIÓN

## DESCRIPCIÓN DEL PRODUCTO

La obra gira entorno a la invisibilización social como eje temático, pero se acudirá a las posibilidades expresivas que presenta el cuerpo dentro del teatro físico. Como diría Martín Peña (2014), es difícil o imposible hablar sobre un conflicto en la obra si es que el cuerpo no está en conflicto. La invisibilización social, se presenta no solo en referencia con grupos vulnerables, sino que finalmente todas las personas se manifiestan por medio de estos mecanismos ya sea a menor escala, para ignorar las situaciones que les causan malestar o dolor y que los exponen vulnerables. La idea es que dentro de la obra si bien se hable de una temática social, se llegue también a los aspectos individuales del ser. Y aprovechar al cuerpo de la actriz para que mediante un lenguaje teatral pueda expresar y ser un medio efectivo de comunicación de esta problemática social

## TALENTO HUMANO

**Actriz.** Está previsto que se realice un monólogo para lo que se necesitará trabajar con una actriz que se desempeñe en el área del trabajo corporal, ya sea que haya tenido experiencia en danza, teatro, acrobacia o cualquier disciplina que le haya proporcionado un cuerpo entrenado y expresivo.

**Director.** Quien estará a cargo de manejar la obra desde otra perspectiva para que establezca un nexo entre la idea de la actriz y el público y que sea comunicable y además le brinde otros posibles enfoques a la puesta en escena.

**Músico.** Se trabajará con un músico para tener una sonorización original de la obra y así también evitar problemas de derechos de autor posteriormente.

**Iluminador.** Se quiere aprovechar al máximo el tema de invisibilización incluso para tener ideas distintas en la iluminación, para lo que se trabajará con un diseñador de iluminación que tenga experiencia en el campo de las artes escénicas.

**Fotógrafo y Productor Audiovisual.** Con el fin de tener una imagen de la obra y poder publicitarla se requerirá de un equipo audiovisual para tener un registro con calidad y luego poder postular en festivales o eventos sin problemas.

**Maquillaje.** Para el maquillaje se verá si es necesario o no contratar a alguien externo dependiendo de la complejidad del maquillaje que se necesite para el personaje.

**Vestuario.** Será necesario trabajar con un vestuarista que tenga experiencia en el ámbito de las artes escénicas, para que no haya dificultades relacionadas con diseños poco funcionales.

**Escenografía.** Para la construcción y diseño escenográfico se trabajará juntamente con un diseñador y un ingeniero, el primero se encargará de la parte estética para que se mantenga en la línea propuesta por la obra y el segundo hará física la idea de una forma funcional.

## RECURSOS TÉCNICOS

Si bien en la obra no se pretende implementar el uso de nuevas tecnologías, para la realización del proyecto se ocupará una computadora, impresora, los equipos necesarios para llevar a cabo la obra, como parlantes y luces, pero que ya vienen incluidos en el espacio donde se va a presentar.

**Diseñador Gráfico.** Este estará destinado a la diagramación de la parte teórica del proyecto de titulación, y del dossier y afiche, tiene que existir comunicación entre esta persona y el equipo de audiovisuales.

**Recursos de Infraestructura.** Para poder realizar el proceso de ensayos de la obra se necesitará de un espacio amplio para una persona, y que tenga un piso adecuado de madera preferiblemente para evitar lesiones al momento de los entrenamientos.

## INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Las herramientas necesarias para la investigación de campo se constituyen en un cuaderno/diario de anotaciones, una bitácora donde se graben notas de voz de lo observado con mayor precisión, para luego toda esta información llevarla a las fichas de observación y análisis. En este caso se opta por un proceso de observación flotante para no invadir el espacio de las personas, y en caso de darse la oportunidad se pueden efectuar conversaciones que no se las considera directamente entrevistas. El lugar de observación escogido es El Centenario, ya

que se constituye con un nexo entre la ciudad y el centro histórico por donde el tráfico de personas es alto y conveniente para la investigación planteada.

Para la observación de campo se asistió tres días al sitio propuesto, el tiempo fue corto, debido a que al permanecer por una hora y pasar aleatoriamente el resto de los días las personas del lugar ya estaban empezando a incorporar a la investigadora a su entorno, y también a percibir que estaban siendo observados, si bien no fue un tiempo mayor los da-

tos recolectados fueron bastantes y está planeado que sean utilizados dentro del montaje, utilizando el material con mayor potencial dramático. Se trabajó con una bitácora de audios que fue grabada cada día al finalizar la observación, y la pregunta ¿Cómo se dan los procesos de invisibilización en el centenario? fue la base para analizar los resultados.

Se trabajó con una ficha de campo en la cual se establecieron cuatro categorías, la primera en donde se redactaba de forma descriptiva todo lo observado, la segunda en donde se relacionaba esto con los mecanismos estudiados teóricamente, la tercera

donde se analizaban aspectos netamente corporales de las personas del lugar, y una cuarta donde se expusieron elementos con un potencial dramático para luego ver cuáles de estos aspectos pueden incorporarse a la obra.

Por otro lado, se realizó una historia de vida a una persona que, si bien actualmente no forma parte de un grupo vulnerable, durante lo largo de su vida se vio en condiciones de inseguridad e indefensión, y a partir de este encuentro, se replanteó la dramaturgia, ya que los resultados recolectados fueron bastante enriquecedores.

Rubro	Costo USD	Justificación
Dirección	\$500	Encargado de puesta en escena
Dramaturgo	\$300	Escritor de la obra de teatro
Actor	\$500	Interprete de la obra teatral
Producción musical	\$300	Música para la puesta en escena
Diseñador de Iluminación	\$300	Luces para la puesta en escena
Vestuarista	\$125	Vestuario para personajes de la obra
Escenógrafo	\$400	Escenografía para la obra
Lugar de ensayos	\$290	Espacio para ensayos de la obra
Bibliografía	\$100	Adquisición de libros para investigación
Impresiones	\$100	Presentación en físico del trabajo
Diseñador gráfico	\$400	Diagramación de tesis,afiche y dossier de la obra teatral.
Audiovisuales	\$150	Registro fotográfico y audiovisual
Imprevistos	\$300	Gastos administrativos
<b>Total</b>		<b>\$3.765</b>

*Tabla de Presupuestos Para el Proceso de Montaje*

# CRONOGRAMA

Actividades por Semanas																								
Mes	Mes 1				Mes 2				Mes 3				Mes 4				Mes 5				Mes 6			
Semana	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Presentación de anteproyecto																								
Definición de equipo de trabajo.																								
Investigación bibliográfica																								
Inicio de escritura del guion																								
Gestión de espacio.																								
Revisión del guion dramático																								
Inicio de entrenamientos.																								
Trabajo de observación (Centenario)																								
Entrevista con Teatro del cielo.																								
Inicio de montaje																								
Ensayos de experimentación y acondicionamiento físico																								
Ensayo con vestuarista																								
Inicio campaña publicitaria																								
Ensayo / Música																								
Trabajo de mesa / Revisión de avances																								
Creación del diseño de iluminación																								
Ensayos con todos los elementos																								
Ensayo abierto al público																								
Reunión de revisión																								
Estreno																								

Tabla 2 Cronograma de Actividades de la Preproducción.

# PRODUCCIÓN

**P**ara iniciar el trabajo de montaje se debe realizar la contratación del personal que se necesita y plantear las actividades que se desarrollarán. Inicialmente se necesita de un director y los actores para la parte de la puesta en escena y al dramaturgo para la escritura del guion. Se propone que esto se efectúe al menos tres meses antes de iniciar los

ensayos para que se realice una revisión conjunta con el director de la obra y el dramaturgo. A partir de esto, ubicándose en un plan de montaje que considerando el inicio de la escritura del guion dramático duraría alrededor de 6 meses se establece el siguiente orden de contratación y descripción de actividades de todo el equipo de trabajo.

## **Mes 1: contratación del director y dramaturgo.**

La actividad central será la escritura del guion, pero cada dos semanas hasta que se finalice este proceso se dará una revisión con el director.

Aparte el productor de la obra se deberá encargar de la reserva del teatro o sala para el estreno, además de las gestiones correspondientes para el espacio de ensayos.

## **Mes 2: casting y contratación de la actriz.**

Al ser un monólogo, con al menos el 50% del guion se llamará a audiciones a 20 actrices, el casting en este caso estará a cargo del director de la obra. el proceso se estima que dure al menos de dos a tres semanas mientras se define la persona más adecuada para el papel.

## **Mes 3: contratación de la actriz, y entrevistas con escenógrafos, vestuaristas, diseñadores de iluminación y músicos para definir el resto del equipo.**

La primera semana se lanzará una convocatoria para realizar las entrevistas a las personas interesadas, a menos que el director ya tenga alguien en mente, tras analizar el trabajo y el currículum de estas personas se definirá en la segunda semana los mejores candidatos, para finalmente en la tercera semana cerrar las contrataciones estableciendo los costos estimados y firmando un contrato para asegurar el proceso. Al finalizar este mes se tiene que haber contratado a la actriz.

## **Mes 4: inicio de ensayos y trabajo de mesa.**

La primera semana se propone una reunión con todo el equipo de trabajo para realizar un análisis del texto y escuchar las primeras impresiones que se tienen desde las distintas áreas que complementan la obra. Además de asentar cuál es el objetivo de la puesta en escena

La segunda semana se plantea una reunión entre el director y la actriz para definir el horario de ensayos que deberá ser al menos 4 días semanales hasta el final del proceso.

A partir de esto se divide el resto del tiempo es decir los tres meses

**Mes 4:** Todos los ensayos contarán un entrenamiento previo dedicado a la exploración de posibilidades expresivas, para después continuar con el montaje.

- Para la cuarta semana se debe tener el 50% de la obra armada así sea en forma de boceto.
- A partir de la tercera semana el vestuarista deberá asistir al ensayo tras una lectura previa para hacer una propuesta de vestuario, lo mismo en el caso del escenógrafo.
- Por parte de la producción desde finales de este mes se iniciará con la campaña publicitaria para generar impacto y captar la atención del público ya que es una obra nueva.

**Mes 5:** Se retira el trabajo de exploración corporal, pero se mantiene el acondicionamiento físico. Para el final de este mes se debe tener el 100% del montaje a forma de boceto.

Se suman a los ensayos desde la semana 1 el músico, y con el resto del equipo se realiza un trabajo de mesa para que se encuentren en concordancia los materiales escogidos para el vestuario y escenografía y que estos funcionen al momento de planificar el diseño de iluminación.

**Mes 6:** A partir del boceto de la obra se mantienen los ensayos para pulir y limpiar la puesta en escena, se realiza el diseño de iluminación y las pruebas con las piezas musicales originales de la obra.

- Para la última semana del mes se realizan ensayos generales en el espacio de la presentación, además de un ensayo abierto al público para generar una retroalimentación y finalmente proceder al estreno.

Aparte de los ensayos, en los últimos tres meses se mantiene la publicidad por parte de la productora o productor de la obra, y las gestiones correspondientes referentes a traslados importantes como pruebas de vestuario, o entrevistas con medios, etc. de esta forma al tener este tiempo se garantiza la preventa de entradas y el alcance al público objetivo de la obra.

Para el trabajo conjunto con el escenógrafo, vestuarista, músico y diseñador de iluminación se realizan durante estos tres últimos meses reuniones de trabajo de mesa con el director, además de hacer una entrega previa del guion dramático. Dada la naturaleza de la obra que tiene un enfoque en el trabajo corporal, se precisa la presencia en algunos ensayos de esta parte del equipo que será notificada en el cronograma de montaje entregado a partir de la contratación.

# POST PRODUCCIÓN

## PLAN DE RECUPERACIÓN DE LA INVERSIÓN

A partir del estreno de la obra (IN)VISIBLE, se plantea una gira nacional y la postulación a distintos festivales, entre estos están:

- Festival Escenarios del Mundo que suele realizarse a finales de octubre o inicios de noviembre.
- Festival Alas de Luna, que suele desarrollarse a finales de noviembre o inicios de diciembre.
- El estreno está previsto en la Sala Alfonso Carrasco, a parte de esta fecha se planificarán dos funciones más en el mismo lugar, y se analizará la posibilidad de realizar presentaciones en espacios alternativos como Break Coffe and Art.
- La gira nacional pretende visitar ciudades como: Machala, Guayaquil, Quito, Tena, Azogues, Loja, Salinas, principalmente, pero si se consiguen otras funciones y se tiene disponibilidad se las puede agregar a la agenda.

## TIPO DE EVENTO Y CARACTERÍSTICAS DE LOS ESPACIOS

(IN)VISIBLE, es una obra de teatro físico, de una duración aproximada de 45 minutos que está dirigida para personas desde los 15 años. Está diseñada para espacio cerrado, como salas o teatros. Para que se desarrolle de forma óptima, el espacio mínimo requerido es de 25 metros cuadrados, con dos patas y un telón negro en el fondo y dos en el proscenio del escenario.

## IMPLEMENTACIÓN TÉCNICA

Para el desarrollo de la obra los requerimientos mínimos se constituyen en los siguientes:

### Equipo de Sonido.

- Consola de audio
- Dos cajas de sonido para cada lado del escenario

- Cables XLR para las conexiones con la consola.

#### **Equipo de Iluminación.**

- Consola de luces
- Dimer
- Tres luminarias elipsoidales, con gobos de ventana y cuadrícula, y filtros de los colores que sean acorde a la propuesta estética de la obra.
- Cuatro luminarias LED
- Cables DMX para las conexiones con la consola
- Escalerillas y brazos para soportar las luminarias, además de las barras de piso y las fijas que se encuentren en el espacio de la presentación.

## **PLAN DE DIFUSIÓN (BRIEF DE PROMOCIÓN O PUBLICIDAD)**

#### **Descripción del Producto. Obra (In)visible.**

(IN)VISIBLE es una obra de teatro físico que explota al máximo las capacidades expresivas el cuerpo de la actriz, en una historia que invita a la reflexión sobre la invisibilización social y cómo todos tratamos de omitir aquello que nos pesa. La obra está en español, pero el diálogo del cuerpo permite que se traspasen las barreras del lenguaje y que cualquier persona pueda apreciarla.

Puede ser presentada en salas de pequeño formato, y en espacio cerrado, ya que la iluminación juega un papel importante en la obra. La duración es de 45 minutos aproximadamente, y es necesario un espacio mínimo de 5m x 5m, con el público a una banda

#### **Escenario estratégico.**

**Target.** El público objetivo está propuesto entre adolescentes y jóvenes adultos en un rango de edad: 15 – 24 años. Ya que en esa etapa más que en otras el ser humano tiene un cuestionamiento más intenso sobre la existencia, el ¿qué somos en este mundo?, que es uno de los enfoques que tiene la obra.

**Hábitos de Consumo.** Los adolescentes y jóvenes

adultos tienen la necesidad de entretenimiento, que suele estar cubierta por fiestas, películas en el cine, reuniones con amigos, entre otras. Pero que tienen en común el convivio con otros, y esto es algo que se puede encontrar al asistir a la obra de teatro (IN)VISIBLE.

Es preciso enfocarse en las personas dentro de este rango que tengan afinidad por las artes escénicas,

específicamente el teatro, y podrían encontrarse en carreras de las ciencias sociales que generalmente cuentan con un mayor interés por las temáticas de crítica social que se encuentra en la obra, también estudiantes de artes, y personas que se sienten seducidas por la imagen y lo visual, ya que por las técnicas teatrales en que se fundamenta la obra, el cuerpo de la actriz alcanza imágenes potentes e impactantes.

**Categorías de Productos Similares.** Las opciones de entretenimiento escénico que tiene el público objetivo son variadas, se pueden encontrar espectáculos de stand up comedy, obras de títeres, talleres de actuación, conciertos musicales, obras de danza, clases de bailes tropicales, entre otros. Algo importante es que las personas que asisten a talleres tienden a ir a las obras escénicas, pues han tenido un acercamiento previo este arte.

Existen además obras que pueden considerarse competencia, ya que manejan lenguajes similares y el público de estas sería potencial para la obra en cuestión. Se puede mencionar a *Contra la Ley de Isaac* de Teatro del cielo, que maneja el lenguaje teatral de mimo corporal dramático. También Barrio Caleidoscopio de Teatro de la vuelta que se basa en el teatro gestual y el clown. Con relación a la temática social *La razón blindada* de Teatro Malayerba, que invita a la reflexión sobre la corrupción y el abuso de poder.

Una característica de estas obras mencionadas es que suelen presentarse en Cuenca por temporadas, cuando hay festivales o eventos en los que son invitados, por lo que sería pertinente estar al pendiente

de cuándo se pueden presentar estas obras para que la planificación de (IN)VISIBLE no coincida y el público pueda asistir.

**Marcas que Compiten.** En cuanto al teatro físico o a formas de expresión escénica que tienen un enfoque particular en el cuerpo del actor existen algunas agrupaciones que lo manejan entre ellas se puede ver a Cebra Circo, Teatro del Cielo, Circo Pan y Guineo. Las agrupaciones de circo suelen trabajar en Cuenca mientras que Teatro del Cielo reside en Guayaquil, pero suele presentarse a veces en Cuenca.

**Participaciones, Fortalezas y Debilidades de Cada Una.** En Cuenca existe una debilidad que afecta a todas las marcas expuestas, y es la falta de un proceso de formación de nuevos públicos, por esta razón a menos que las obras estén subsidiadas o tengan entrada libre es muy difícil que se llenen las salas y los teatros. Lo cual es contradictorio por la calidad del producto, pues son marcas que tienen un trabajo pulcro y fuerte, que genera espectáculos de calidad.

A esto se suma también la falta de productoras culturales que se enfoquen en hacer la publicidad para que el público asista. Puede decirse que en realidad el peso más grande que debilita cualquier obra de teatro o encuentro escénico es la falta de formación de públicos y la costumbre a la gratuidad.

En cuanto a obras que han tenido éxito se puede mencionar a *Amore* y *Contra la Ley de Isaac* obras de Teatro del cielo que dada su larga trayectoria y tener un público fidelizado han tenido buena

acogida, además de la precisión y calidad de sus espectáculos que permite que las personas los recomienden.

Las obras de Tetrovando también han tenido aceptación, en este caso se menciona a The walkman Rewind de Santiago Baculima, que se presentó en el marco del Festival Escenarios del Mundo, su dramaturgia impredecible y la utilización de otras tecnologías además de un manejo impecable del

cuerpo y sus posibilidades expresivas consiguieron que la sala se llene.

Se puede ver que estas obras tienen en común que sus autores han realizado una profesionalización en el exterior y que al volver a presentarse en Cuenca, su ciudad de origen, son reconocidos. Esto puede evidenciar que el público tiene preferencias por consumir lo extranjero y esto se vuelve una amenaza que debilita el producto cultural nacional.

### **Problema/Objetivo.**

La obra (IN)VISIBLE, es nueva en el mercado, esto puede ser una fortaleza y una debilidad, por un lado, la novedad de un nuevo producto llama la atención, pero también influye el factor de que no tiene un público fidelizado, por lo tanto, es preciso que en esta etapa de nacimiento se pueda posicionar y generar una buena impresión en el público.

### **Objetivo General.**

- Presentar la obra (IN)VISIBLE como una nueva marca teatral en la ciudad de Cuenca a través de estrategias de promoción y posicionamiento.

### **Objetivos Específicos.**

- Realizar el estreno de la obra en la ciudad de Cuenca.
- Captar un gran número de espectadores que estén dispuestos a invertir en el producto artístico.
- Posicionarse como una marca caracterizada por la excelencia y calidad de su espectáculo.
- 

### **El Consumidor.**

**Variables Demográficas.** Adolescentes y jóvenes entre los 15 y 24 años, que pertenezcan a un nivel socio-económico medio y medio alto.

**Ideales.** Los adolescentes y jóvenes del rango expuesto a parte de un espíritu soñador tienen también bastantes problemas existenciales, al verse en la necesidad de decidirse por alguna carrera, y ante la incertidumbre de lo que vendrá en el futuro. También se suma la presión de la transición a ser adultos y las cargas de responsabilidades que conllevan. En medio de esto existe el dilema de hacer lo que la sociedad dice que se debe hacer o seguir los instintos propios.

**Hábitos.** Para analizar los hábitos, se hará una división en el rango escogido. Sobre las personas entre 15-18 años, que siguen aún en el colegio, no existe gran preocupación por el futuro, la atención se centra en aprobar los años escolares, y divertirse, generalmente no tienen mayores responsabilidades. Fuera del colegio pueden tener actividades extracurriculares como deportes, idiomas, o actividades artísticas.

Entre los 19-24 años, se encuentran en un ambiente universitario con mayores responsabilidades, en algunos casos se trabaja para poder pagar las matrículas o los arriendos, el entretenimiento nocturno se concentra en bares y fiestas, por el día se suelen generar reuniones con amigos parrilladas, etc. No existe un gran apego con la familia, sino que las personas suelen buscar un cierto tipo de independencia, aunque esto no implique vivir por su cuenta.

**Creencias.** Este rango de personas se caracteriza por tener un importante interés por el activismo político, y salir a marchas de protesta, para alzar la voz ante las injusticias que ocurren en el entorno. No creen en las promesas del gobierno, y saben que depende de ellos el generar un cambio, además están atravesados por varios cambios a nivel mundial. El feminismo es una de las corrientes que mayor fuerza ha tenido entre estas personas.

**Estilo de vida.** Entre los 15-18, los adolescentes tienen un mayor control desde su hogar, donde existe una tendencia a desafiar la autoridad, y buscar llevar la contraria, dando como resultado que busquen actividades fuera que evite que pasen la mayor parte del tiempo en sus hogares. Aunque también existen casos en que los padres no pasan en el hogar y por lo tanto al quedarse en casa tienen mayor libertad de hacer lo que quieran, se puede identificar entonces la necesidad de los padres por tener el control, pero tras su ausencia los adolescentes hacen lo que les parece mejor. Además, entran en juego las amistades con que se rodean, algunos salen en bicicleta, otros van al cine, o se reúnen entre amigos para disfrutar de videojuegos o fiestas. Pero quieran o no siempre hay un límite externo que les genera el deseo de romperlo.

Entre los 19-25 se lleva un estilo de vida más apegado a los estudios universitarios que incluyen las fiestas y entretenimiento de mayores de edad, entre estos, acceso a bares y discotecas, existen dos tipos de personas, los universitarios que dedican bastante tiempo al entretenimiento y salidas con sus amigos. Y los que en realidad pasan estudiando la mayor parte del tiempo, y mantienen una constante entre ir a la casa y la universidad sin desviaciones. Entre este rango de edad, las figuras de autoridad van desapareciendo, y se genera una autonomía de decisión.

### **Riesgos.**

**Performance.** Al ser un producto artístico nuevo en el mercado, existe la posibilidad que tenga un mal primer contacto con el público, y que no florezca. Como se ha mencionado el público en Cuenca está acostumbrado a la gratuidad, por lo tanto, hay que ver la forma en que el producto, al entrar en contacto con los consumidores sea novedoso. En general el teatro en Cuenca tiene ese problema, al momento de poner un precio mayor al acostumbrado las personas ya no asisten.

**Social.** Algunas personas tienen poco interés por asistir al teatro, y lo asocian con los estereotipos de que las personas de este medio son drogadictos, o no se visten bien, y este pensamiento influye en cómo perciben los productos artísticos. Por esto es necesario generar una buena imagen de la marca y eso incluye a los artistas del grupo o la obra, es pensarse como marca personal, ya que finalmente es al actor o actriz al que ven en escena, y cómo se presenta en su diario vivir influye de forma significativa.

**Autosatisfacción.** Asistir a obras de teatro satisface de entrada la necesidad de entretenimiento que se tiene como ser humano, además de relacionarse con otras personas y generar un convivio donde la realidad es afectada por el mundo propuesto en la obra de teatro, muchas personas pueden sentirse identificadas, y hacer catarsis, u otras pueden reflexionar sobre lo que se ha visto. Algo importante de recalcar es que el teatro es un arte vivo, y cada presentación es irrepetible, por lo tanto, las personas al asistir forman parte de un evento único y una experiencia que no se volverá a dar en el tiempo.

### **Posicionamiento.**

La obra (IN)VISIBLE busca posicionarse como una experiencia exclusiva y limitada, ya que para el estreno están previstas dos únicas funciones. Al abordar como temática central la invisibilización social pretende también apuntar a lo humano y lo emocional de las personas, ya que permitirá que se adentren en un viaje de emociones y reflexión que los haga reencontrarse con aquello que cargan pero que lo hacen invisible. También se quiere crear un espacio de crítica, dándole importancia al compartir, ya que se puede ver que actualmente las personas están encerradas en sus propios problemas y una obra como (IN)VISIBLE constituye un regalo para la sociedad.

### **Plataforma creativa.**

**Concepto:** ¿(In)visible? ¿O lo que cargas no te deja ver?

El objetivo de este concepto es visibilizar que todas las personas cargan con un peso emocional pero que puede ser traducido a algo físico y que intentan ocultar y por lo tanto parece más grande de lo que es. Se pretende dar una imagen fuerte del producto artístico, que vaya desde lo cómico a lo trágico. Para esto se puede mostrar cómo desde niños hay algo que se lleva como una pelota que en ese caso representa el juego, hasta los adultos mayores que llevan un bastón que representaría el paso de la vida. Todo esto

para mostrar que el ser humano es experto en querer invisibilizar lo que pasa a su alrededor hasta que es inevitable hacerlo. En esto la pregunta: ¿O lo que cargas no te deja ver? Invita a cuestionarse sobre lo que se lleva encima, al ser un producto nuevo se pretende impactar con este acercamiento bastante directo al público.

#### **Evidencias.**

Al ser un producto artístico que aún no ha sido presentado al público no existen evidencias de cómo será receptada esta obra en específico, sin embargo, cuando se han presentado obras de carácter social en distintos festivales han tenido una gran apertura y aceptación, por lo que se espera que ocurra lo mismo con (IN)VISIBLE.

Entre estas obras se puede mencionar a ‘Ensayo sobre el miedo’ de la compañía La Rosa de Cobre, que se presentó en octubre de 2019 en el Festival escenarios del mundo, donde a pesar de que a nivel nacional se daba un paro en contra de las medidas antipopulares el público asistió y al final de la presentación se dio una ovación con tanta emoción, que conmovió al público.

La Razón Blindada que de igual forma se presentó en una edición anterior del festival mencionado tuvo sala llena y el carácter político y social de la obra fue bien aceptado por el público, que se vio en el espacio de reflexionar sobre lo que ocurre en su contexto, además de disfrutar y ser parte de la experiencia de convivio teatral.

Como se ve, las obras de carácter social son aclamadas por el público cuencano, y permiten que las personas se conmuevan y desarrollen su pensamiento crítico sobre las cuestiones que acontecen a su alre-

dedor. Además, son necesarias para evidenciar los problemas sociales que muchas veces son dejados de lado por comodidad.

#### **Tono de la comunicación.**

La atmósfera que se busca es intimista, que permita un espacio de reflexión al público, si bien la temática en sí es de carácter social, hace falta que exista un primer contacto hacia el interior de las personas mismas. Y llevará la estética expresionista de la obra, con la música que se construya para esta.

Se pretende ocupar colores fríos, entre azules y verdes, para resaltar el carácter misterioso y oscuro del ser invisible, del pasar desapercibido.

#### **Medios por utilizar.**

Para alcanzar el target establecido los medios más factibles son redes sociales, pero el buen uso de estas determinará su eficacia.

#### **Plazas.**

Puede buscarse espacios como Sala Alfonso Carrasco, o centros culturales como Break Coffee and Art o Imay, además de postular a festivales como Alas de Luna, o Escenarios del Mundo.

#### **Fecha de lanzamiento: Año 2021.**

## PLAN DE MEDIOS

### Concepto de la Campaña.

Mostrar que las personas suelen llevar un peso emocional con ellas que muchas veces es invisibilizado, para luego traducir esto a cómo los gobiernos invisibilizan los problemas sociales.

### Objetivo.

Dar a conocer el proyecto al público cuencano, y a las entidades culturales y sociales para futuros auspicios y contratos.

### Desarrollo de los Medios.

- Entrevistas en radios como: FM 89.9, K1, radio UDA, FM88, 9.49.
- Difundir el proyecto en redes sociales como: Facebook e Instagram. Junto con un diseñador gráfico que esté encargado de la creación de gráficos y logotipos.
- Posteriormente procederemos a gestionar la noticia dentro de periódicos locales.fiches.
- Los afiches transmitirán el concepto de la campaña y está compuesto por el título, gráficos, eslogan, información técnica y contactos.

## DOSSIER

<h3>SOBRE LA OBRA</h3> <h4>REQUERIMIENTOS TÉCNICOS</h4> <p>Equipo de sonido</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Consola de audio</li><li>• Dos cables de sonido</li><li>• Cables XLR</li></ul> <p>Equipo de iluminación</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Consola de luces</li><li>• Dimer</li><li>• Tres luminarias elipsoidales, con gobos de ventana y cuadrícula, y filtros</li><li>• Cuatro luminarias LED</li><li>• Cables DMX</li><li>• Escalerillas, brazos, barras de piso y las fijas</li></ul> <h4>FICHA TÉCNICA</h4> <p>Duración: 45 minutos Género: tragicomedia Clasificación: apto. para mayores de 15 años.</p>	<h3>CONTACTOS</h3> <p>wpp.0998794052 almeida.pau57@gmail.com lg @paulaisabelalmeida</p>	 <p>(IN)VISIBLE</p>
 <h3>SINOPSIS</h3> <p>Fila, toda su vida ha hecho todo de acuerdo con el cronograma establecido, pasó de su gran casa al hogar de los caseros, solo sabe de tareas domésticas. Dentro de ese lugar los caseros le ignoran, y Ella además tiene que cuidar de "Tío", porque hizo una promesa. El problema es que siempre ha querido salir y ver que hay más allá de lo que el paisaje de la ventana le permite ver, pero cuando finalmente decide irse y decir a "Tío" atrás se encuentra en un mundo donde todos le ven, pero no a Fila sino a través de Fila, nuevamente es invisible y regresa, quizás algún día pueda leer de verdad.</p>	<h3>QUE NO LO VEAS NO SIGNIFICA QUE NO EXISTA</h3>	<h3>(IN)VISIBLE ¿O LO QUE CARGAS NO TE DEJA VER?</h3> <p>UNA OBRA DE TEATRO FÍSICO</p> <h4>IDEA ORIGINAL</h4> <p>En la sociedad actual la invisibilización social está presente pero se vuelve imperceptible, de aquí que Paula Almeida lanza esta obra para invitarnos a reflexionar sobre cómo desoviamos la mirada para evitar al otro, o quizá para evitarnos a nosotros mismos.</p> <h4>PAULA ALMEIDA</h4> <p>Artista escénica con 13 años de experiencia, se ha desenvuelto en la docencia en danza y ha participado en encuentros como el Festival Escenarios del Mundo. Actualmente se desenvuelve de forma independiente y sus áreas de trabajo son el teatro físico, la danza y el clown.</p>

Ilustración 25 Dossier de la Obra (IN)VISIBLE.

AFICHE



*Ilustración 26 Afiche de la Obra (IN)VISIBLE*

## CONCLUSIONES

Tras la realización de esta investigación y tomando en cuenta las circunstancias actuales de la sociedad, donde la invisibilización está presente de forma inevitable, se ve la pertinencia de abordar esta temática, ya que como dice Herzog (2020), si bien no se puede tener conciencia de todos los problemas que acontecen en el entorno al aceptar esta imposibilidad se permite un futuro progreso para la sociedad. Además de tener en cuenta que estos nuevos enfoques de estudio como la invisibilización y la vulnerabilidad tratan de comprender los problemas sociales desde una forma que no los encasille a todos como iguales, sino que asuma el reto de intentar comprender las diferencias.

A partir de esto el recurrir a la función social del teatro es preciso para que desde este arte se vuelva la mirada a lo que pasa alrededor, sin por esto desmerecer la función de entretenimiento que también caracteriza al arte teatral. Dentro de este campo tras realizar un estudio del cuerpo y su capacidad de desarrollar múltiples posibilidades expresivas se puede ver cómo a partir del actor se pueden crear distintos universos, pero también es necesario considerar que las distintas técnicas existentes son fundamentales para tener bases y lineamientos que permitan al actor desarrollarse sobre una base para que posteriormente pueda crear sus propios métodos de creación y entrenamiento.

También se puede plantear que la experimentación personal sobre distintas técnicas permite que el actor o actriz trabaje desde su propio universo y se apoye en la autoevaluación y autocrítica, para poder avanzar y teorizar sobre su trabajo. Cabe recalcar que si bien al escribir sobre la experiencia se dejan fuera varios aspectos que son posibles solo en la práctica, este mecanismo ayuda a reaprender lo explorado y estudiado en cada sesión.

Indagar por el universo del teatro físico ha permitido que como actriz amplíe el abanico de conocimientos tanto teóricos como prácticos que posibilitan el consolidarse como una artista con un mayor rango de acción. Además, al tratar la temática social mencionada, ocasionó que como ser humano se tenga conciencia del deber social que se tiene al desenvolverse dentro del arte teatral.

Se considera que esta investigación puede aportar a las personas que se desenvuelven en este medio escénico, y que buscan desarrollarse en el campo del teatro físico, además de conocer una perspectiva del proceso de creación de una obra, que puede ser útil para futuros procesos artísticos que se rela-

cionen con el arte escénico.

Sin embargo, aunque toda esta investigación se ha dedicado a exponer al cuerpo del actor como un elemento fundamental para el arte teatral, las circunstancias actuales de la sociedad llevan a cuestionarse preguntas como ¿qué pasa con el cuerpo en el mundo virtual?, ¿es imprescindible el cuerpo? ¿O acaso puede sustituirse con otros elementos?, si bien el cuerpo del actor no es reemplazable, el plantearse estos escenarios permiten crear nuevos espacios de discusión donde se puede reafirmar la importancia fundamental del cuerpo o no, todo depende de la forma en que se vaya desarrollando el arte teatral en la sociedad.

## RECOMENDACIONES

**E**l cuerpo puede alcanzar múltiples posibilidades expresivas, pero es necesario llevar un entrenamiento riguroso, que no se enfoque de lleno a la práctica, sino que se base en la teoría, que cuestione también lo ya existente, que no se limite a la repetición de ejercicios de forma mecánica, sino que busque siempre concientizar hasta el más mínimo movimiento.

El juego es fundamental para descubrir, y es preciso no mezclar el espacio creativo, donde priman los instintos y los impulsos con lo racional, ya que a veces esto puede ocasionar que el actor se limite en su exploración. Es preferible analizar racionalmente la práctica cuando esta termina.

Por último, la investigación teórica se vuelve fundamental para la creación de una obra, así que realizar este procedimiento de una forma exhaustiva puede aportar a darle una fuerza argumentativa mayor, y en el caso de que sean obras basadas en la historia sería aún más necesario.

## BIBLIOGRAFÍA

- CNUR. (2001, 2020). *Personas desplazadas internas*. UNHCR ACNUR, La agencia de la ONU para los refugiados. <https://www.acnur.org/personas-desplazadas-internas.html>
- Alaniz, L. (2013). *The Dynamo-Rhythm of Étienne Decroux and His Successors. Volume 24**The Dynamo-Rhythm of Étienne Decroux and His Successors*. <https://doi.org/10.5642>
- BBC News Mundo. (2019, junio 25). «Encerrados en celdas horribles donde hay un inodoro expuesto en medio de la habitación»: Las denuncias sobre la detención de niños migrantes en EE.UU. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-48765021>
- Bielschowsky, R., & Torres, M. (2008). *Desarrollo e igualdad: El pensamiento de la CEPAL en su séptimo decenio*. [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/43540/73/cap03\\_Desarrollo\\_e\\_igualdad\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/43540/73/cap03_Desarrollo_e_igualdad_es.pdf)
- Bravo, D. (2020, enero 22). *Calles del Centro Histórico de Quito amanecieron con vallas para impedir las ventas ambulantes*. <https://www.elcomercio.com/actualidad/comerciantes-informales-quito-protesta-multas.html>
- Brecht, B. (1948). *Pequeño organon para el teatro* (Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial).
- Busso, G. (2001). *VULNERABILIDAD SOCIAL: NOCIONES E IMPLICANCIAS DE POLÍTICAS PARA LATINOAMERICA A INICIOS DEL SIGLO XXI*.
- Cachorro, G. A. (2011). *Ciudad, cuerpo y vida cotidiana. Materiales teóricos de una investigación en la ciudad de La Plata. 17*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115321666012>
- Claro, A. (2015, octubre 14). *Andrés Claro, filósofo: “Estamos paralizados entre el entusiasmo y el escepticismo”* [Entrevista]. <https://www.theclinic.cl/2015/10/14/andres-claro-filosofo-estamos-paralizados-entre-el-entusiasmo-y-el-escepticismo/>
- Costa, C. (2016). *Para comprender el sufrimiento humano*. <http://dx.doi.org/10.1590/1983-80422016242122>
- Decroux, É. (2000). *Palabras sobre el mimo*. El Milagro.
- Descartes, R. (1664). *El tratado del hombre*. RLullePub base r1.2. <https://es.scribd.com/>

document/376153651/Tratado-Del-Hombre-Rene-Descartes

Dirección Nacional de Atención a Grupos en Situación de Vulnerabilidad. (2011). *Grupos en situación de vulnerabilidad y derechos humanos. Políticas públicas y compromisos internacionales*. (Área de Publicaciones de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación). [www.derhumanus.gov.ar](http://www.derhumanus.gov.ar)

Duch, L., & Carles Mèlich, J. (2005). *Escenarios de la corporeidad Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Editorial Trotta.

EFE. (2020, enero 10). *EU presume construcción de 160 kilómetros del muro fronterizo*. MILENIO 2020. <https://www.milenio.com/internacional/estados-unidos/construccion-muro-fronterizo-eu-mexico-160-724-kilometros>

El Apuntador. (2018, mayo). *CONTRA LA LEY DE ISAAC*. El apuntador. <https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/contra-la-ley-de-isaac>

El Telégrafo. (2017, septiembre 14). *Contra la ley de Isaac refresca la estrategia de Teatro del Cielo Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario EL TELÉGRAFO bajo la siguiente dirección: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/42/7/contra-la-ley-de-isaac-refresca-la-estrategia-de-teatro-del-cielo> Si va a hacer uso de la misma, por favor, cite nuestra fuente y coloque un enlace hacia la nota original. [Www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec). <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/42/7/contra-la-ley-de-isaac-refresca-la-estrategia-de-teatro-del-cielo>*

EUROSociAL. (2015). *GRUPOS VULNERABLES Informe sobre el abordaje de la vulnerabilidad en EUROsocial*. [www.eurosocial-ii.eu](http://www.eurosocial-ii.eu)

Finol, J. (2015). *La corpófera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo* (Guillermo Maldonado). Ediciones CIESPAL.

Foucault, M. (2005). *El orden y el discurso*. Fabula Tusquets.

García, C. (2001). *WEBER MAX. ESTRUCTURAS DE PODER*. Ediciones Coyoacán.

Gómez, Y. (2019, noviembre). *Taller mimo corporal 2019*.

González, A. (2010). *Reflejos del teatro Noh en la cultura japonesa*. 31. [https://fido.palermo.edu/servicios\\_](https://fido.palermo.edu/servicios_)

dyc/publicacionesdc/vista/detalle\_articulo.php?id\_libro=149&id\_articulo=9493

Herzog, B. (2020). *Invisibilization of Suffering. The Moral Grammar of Disrespect*. palgrave macmillan.

Herzog, B., & Ruiz, J. (2019). *ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DEL DISCURSO. ENFOQUES, MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS* (UNIVERSIDAD DE VALENCIA).

Jara, F. (2019, abril 11). *Hace 129 años moría Joseph Merrick, el apodado «Hombre elefante» que dejó un aleccionador poema para quienes se burlaron de él*. INFOBAE. <https://www.infobae.com/america/mundo/2019/04/11/hace-129-anos-moria-joseph-merrick-el-apodado-hombre-elefante-que-dejo-un-aleccionador-poema-para-quienes-se-burlaron-de-el/>

Leal, C. (2020, febrero 5). *Francesa de 16 años recibe protección policial tras decir en Instagram que «el Islam es una mierda»*. biobiochile.cl. <https://www.biobiochile.cl/noticias/internacional/europa/2020/02/05/francesa-de-16-anos-recibe-proteccion-policial-tras-decir-en-instagram-que-el-islam-es-una-mierda.shtml>

Lecoq, J. (2014). *El Cuerpo Poético. Una pedagogía de la creación teatral*. ALBA.

López, M., Filippetti, V., & Richaud, M. (2014). *Empatía: Desde la percepción automática hasta los procesos controlados*.

Morán, R. (2019, octubre 11). *El defensor del Pueblo denuncia un «uso excesivo de la fuerza» contra manifestantes*. rfi. <http://www.rfi.fr/es/americas/20191011-el-defensor-del-pueblo-denuncia-un-uso-excesivo-de-la-fuerza-contra-los-manifestan>

Nancy, J. L. (2003). *Corpus*. Arena.

Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*.

Peña, M. (2015). *Raíz y proyección del pensamiento corporal*.

Peña, M. (2020, febrero 20). *Sobre el mimo corporal y el «Teatro del Cielo»* [Comunicación personal].

Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós. <https://monoskop.org/images/8/89/Maurice-Merleau-Ponty---El-ojo-y-el-espiritu.pdf>

Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. PLANETA-AGOSTINI. <http://www.bibliopsi.org/docs/>

carreras/obligatorias/CFG/historia/rossi/Segunda%20Parte/merleau-ponty-maurice-fenomenologia-de-la-percepcion.pdf

*Production aspects of Expressionist theatre.* (2018, noviembre 14). Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/art/theater-building>

*Real Academia Española.* (2020). Real Academia Española. <https://dle.rae.es/sufrir>

Rivera, A. (2019). *Teatro físico: La revolución de las formas.* (primera). Fundamentos.

Sola, J. (2018). *La clase trabajadora: ¿Sujeto de cambio en el siglo XXI?* (Adrián Tarín, José Manuel Rivas). Siglo XXI de España Editores.

Teatro de la Vuelta. (2020). *Plush.* Teatro de la Vuelta. <http://www.teatrodelavuelta.com/obras-creadas/plush>

Walker, L. (2009). *Waste Land* [Documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=V9Z7FQSsTxM>

## **ANEXOS**

### **LINK DE LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO**

<https://spark.adobe.com/page/Ku8EbWfoN7ndb/>

### **LINK DEL GUION DE LA OBRA (IN)VISIBLE**

<https://spark.adobe.com/page/GSpfOAVlxtGs/>

### **LINK DE LA EXPERIMENTACIÓN CORPORAL REALIZADA**

<https://spark.adobe.com/page/KCuWnvmD7V3rj/>

## ABSTRACT

**Title of the Project:** Creation of a physical theater play that boards social invisibilization

**Summary:** This investigation was focused on physical theater and social invisibility. The study was underpinned by the establishment of the body and its expressive possibilities as a fundamental and effective mean to address this topic, and to inquire on corporal experimentation. A previous analysis about social invisibility and its action mechanisms (silencing and social segregation) was made. Later, the body was approached from a physical theater perspective by using different principles proposed by Lecoq (movement technique) and Decroux (corporal grammar), which were later taken to experimentation. Finally, a play montage plan was proposed with dramaturgical construction process and formal bearings of staging. Furthermore, a proposal for the production plan focused on publicity and diffusion were offered in this study.

**Keywords:** Social invisibility – Physical Theater – Body – Expressive Possibility – Experimentation.

**Student:** Almeida Correa Paula Isabel  
C.I. 0105033369  
Código: 83279

**Director:** Carlos Enrique Loja Llivisaca



**Revisor:** Arteaga Magali  
N°. Cédula Identidad 010260345



Paula Almeida