



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

Montaje de una Obra de Teatro
Sensorial recurriendo a la música
como elemento sensitivo primordial

Trabajo previo a la obtención del
título de Licenciada en Arte Teatral.

Autora
María José Romero Santacruz

Director
Mgt. Carlos Loja

Cuenca - Ecuador
2021

AGRADECIMIENTO

A mi madre, hermanos y amigos por apoyarme siempre y creer en mí, quienes me ayudaron a luchar cada día a no darme por vencida. Agradezco a Karina Sigüenza mi directora por apoyarme e impartirme todos sus conocimientos y brindarme su amistad, de igual manera a Emilia Acurio quien ha estado al pendiente de mi proceso de tesis. Gracias de corazón a todos quienes me apoyaron con sus conocimientos, consejos.

DEDICATORIA

A mi ángel que me cuida desde el cielo mi abuelo, quien siempre creyó en mí y soñó con este momento esto va por usted mi Papi Raúl, a mi madre que ha sido siempre mi apoyo, y por supuesto a todos esos jóvenes soñadores y amantes del arte y que sueñan con ser grandes artistas.

RESUMEN

MEMORIAS DE MÉRIDA

El presente proyecto indaga sobre el Teatro sensorial como herramienta para abordar el luto, tema difícil de aceptar y hablar en la sociedad. El objetivo principal de esta investigación es mejorar la oferta de productos artísticos en el contexto local y nacional mediante la puesta en escena de una obra de Teatro. La investigación bibliográfica tiene en cuenta autores como: Eugenio Barba, Ignacio Morgado, Patrice Pavis y Nicole Burred que aportan recursos teóricos y prácticos para la dramaturgia y la propuesta del montaje de la obra. El resultado es una obra de gran formato que abarca como elementos sensoriales: el canto, sensaciones de tacto y sensaciones de olfato.

Palabras Claves: Sentidos - Duelo – Multisensorialidad- Imaginación-Sensaciones

Autora: María José Romero Santacruz. Tutor: Carlos Loja

ABSTRACT

MEMOIRS OF MÉRIDA

Summary: The following project investigates the sensory theatre as a tool to address grief, a topic that is difficult to accept and talk about. The main objective of this research was to improve the variety of artistic products in the local and national context by staging a theatre play. The bibliographic research analyzed authors such as Eugenio Barba, Ignacio Morgado, Patrice Pavis and Nicole Burred, who provide both theoretical and practical resources for the dramaturgy approach, as well as the theatre play. The result is a large-format work that encompasses sensory elements: singing, touch sensations and smell sensations.

Keywords: Senses - Duel – Multisensory-Imagination-Sensations

INDICE

AGRADECIMIENTO	2
DEDICATORIA	3
RESUMEN	4
ABSTRACT	5
Introducción	8
CAPITULO 1	9
1.1. Sensaciones y orientación de las personas	10
1.2. La comunicación no verbal	11
1.3. Lenguaje oral y la importación del sonido en el teatro sensorial	12
1.4. Termorreceptores y quimiorreceptores en el teatro sensorial	14
CAPITULO 2	15
2.1. Dramaturgia.	16
2.2. Sinopsis de “Memorias de Mérida”	17
2.3. Entrenamiento actoral	18
2.4. Creación de personajes	21
2.5. Escenografía	22
3.2. Espacio escénico	23
3.3. Vestuario	25
MAQUILLAJE	28
ILUMINACIÓN	29
3.5 Iluminación	29
AMBIENTE SONORO.	31
3.6 Ambiente Sonoro	3

CAPITULO 3	33
4. Pre producción- Producción- y Post Producción	34
4.1PRE-PRODUCCIÓN	34
RECURSOS HUMANOS	34
RECURSOS TECNOLÓGICOS	35
RECURSOS FINANCIEROS	35
INFRAESTRUCTURA	37
CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES	37
4.2PRODUCCIÓN	38
5.2 TIPO DE EVENTO Y CARACTERÍSTICAS DE LOS ESPACIOS	40
5.3 IMPLEMENTACIÓN TÉCNICA	40
5.1 PLAN DE CIRCULACIÓN	40
5.4 PLANO DE ILUMINACIÓN	41
5.5 PLAN DE DIFUSIÓN -BRIEF	42
PUBLICITARIO	42
5.6 PLATAFORMA CREATIVA MEDIOS	43
5.7PLAN DE MEDIOS	44
Seccion1: Situación	44
Afiche	45
Performance:	47
Conclusión	48
Recomendaciones.	49
Bibliografía	50
ANEXOS	51
Link de la Dramaturgia	52

Introducción

El siguiente trabajo investiga sobre el Teatro Sensorial y cuál es su estructura para poderlo aplicar en una obra de teatro, desde los puntos de vista de Ignacio Morgado, vinculado con el uso de los sentidos sensoriales del ser humano; Eugenio Barba, que en uno de sus trabajos nos muestra la aplicación de técnicas teatrales, desde la realidad cotidiana, como en la extra- cotidianidad que se aplica en escena. Así también tenemos a Patrice Pavis quien nos habla de espacio, tiempo y acción en el teatro. El teatro Sensorial tiene una cercana relación con diversos elementos que por lo general son parte de la estructura de espectáculos de diverso estilo, puesto que se utilizan recursos como: luces, olores, sonidos y efectos especiales que condensan el espacio escénico.

Este proceso investigativo, aplica una metodología teórica-práctica la cual se finalizó a través de la propuesta de una obra de teatro, trabajando la temática del duelo, también contándolo desde la propia experiencia, planteándolo no desde la tristeza, lo penoso sino desde los recuerdos, los valores, el amor y las enseñanzas que nos dejan esos seres queridos que parten de este mundo, dejándonos enseñanzas de vida y lucha.

Esta tesis se divide en tres capítulos, el primero está conformado por los siguientes referentes teatrales y bibliográficos: el libro de Ignacio Morgado los sentidos, que explica el funcionamiento de los sentidos sensoriales del ser humano, Davis Flora y sus estudios sobre la aplicación del lenguaje no verbal, también Víctor Roudé con su libro El nuevo ser humano donde explica de que está conformado y el uso de conciencia de nuestro ser, Steven Tuner con su libro Inteligencia emocional aportando al estudio y análisis de las emociones en las personas, Rober Mayen con su libro La música en el Teatro, exponiendo las técnicas que se aplican en escena, Begoña Torres con su libro Anatomía de la voz y por último Cicely Berry con su libro La voz y el actor, explicando el uso correcto y la importancia de la voz dentro de la puesta en escena.

El segundo capítulo está conformado por el manual de montaje para la obra teatral donde se consideran como referentes para la puesta en escena las ideas de Eugenio Barba en su libro Quemar la casa (2010) donde explica el efecto de organicidad e inmediatez sobre el sistema nervioso del espectador, analizando así el proceso para la ejecución de la puesta en escena.

En el capítulo 3 se aborda el área de producción que engloba: pre producción, producción post producción, recursos humanos, recursos tecnológicos, recursos financieros, infraestructura, cronograma de actividades, horario de ensayos, soporte creativo, soporte técnico, plan de circulación, brief publicitario, plataformas creativas y plan de medios. De esta manera con todo lo mencionado nace la creación de la obra Memorias de Mérida, recuerdos y enseñanzas memorables tomando como estructura base al Teatro Sensorial donde su temática es el duelo.

CAPÍTULO

~ 1 ~

1.1. Sensaciones y orientación de las personas

Las personas se encuentran en constante contacto con todo aquello que les rodea, siendo la información que reciben del entorno lo que les permite estar en relación e interactuar con él de manera efectiva; sin embargo, tales sensaciones no solo se limitan a estímulos externos, sino que existen estímulos generados por el cuerpo, que informan sobre el estado de ánimo de las personas. Las sensaciones hacen referencia –dentro de la psicología al fenómeno en que el cuerpo manifiesta o detecta estímulos o sensaciones externos o internos (Montañés, 1995) .

El eje que predomina para poder entender las sensaciones es el conocimiento del funcionamiento de la mente. La mente es un conjunto de funciones o procesos del cerebro, entre las que están: sentir o percibir el propio cuerpo y el mundo en el que se vive; tener emociones y motivaciones; Por ejemplo, recordar, olvidar, dormir, soñar y hablar; y comprender el lenguaje. Esta incluye todas las formas posibles del pensamiento, entendiéndolo como la actividad mental que tiene lugar en ausencia de la idea sobre la que se piensa. La mayor parte de los procesos mentales puede ocurrir tanto de forma consciente como de forma inconsciente, pero es importante recalcar que los procesos conscientes se basan en componentes inconscientes. La estructura y dinámica funcional del cerebro humano hace que todos los procesos mentales estén acoplados y se influyan mutuamente. Las emociones, por ejemplo, influyen en la memoria, la cual determina gran parte de los sentimientos, las percepciones, las motivaciones, e incluso, los sueños. Por lo general, se recuerda mejor todo aquello que causa una emoción, por ejemplo, el nacimiento de un niño; o cuando se observa una fotografía de un ser querido, momento en que se adquiere otro tipo de emoción (Morgado, 2019) .

Un factor importante dentro de las sensaciones en las personas es la conciencia: ella permite reaccionar, ver, sentir, estar alerta; esto quiere decir que es parte de la naturaleza reflexiva de los individuos. Para los seres humanos la conciencia es el estado más crítico de la mente, pues todo lo que se es, empieza y termina en la misma. Gracias a la conciencia los seres humanos son capaces de notar la propia existencia y la del mundo (Morgado, 2019) .

La conciencia, además de ser un estado personal, es subjetiva y cualitativa; conforma un estado unificado de múltiples componentes sensoriales, tales como: colores, formas, sonidos, movimientos, olores, entre otros. Casi siempre todos estos elementos se presentan integrados, con la posibilidad de que se es o no consciente. A su vez, la conciencia tiene mucho del ámbito de la ilusión: aunque el cerebro procesa diferentes tipos y componentes de los estímulos sensoriales, siempre es coherente y continuo. La conciencia posee un gran valor, puesto que hace que las personas se percaten de lo que sucede; así, les permite controlar su conducta y pensamientos, interpretar el mundo y responder ante él. De esta manera se constituye en un soporte de acciones racionales y voluntarias permitiendo el acceso a respuestas flexibles y compuestas (Roude, 2015) .

La mente es la que crea una autoconciencia, la que se sitúa en los límites físicos del propio cuerpo. La percepción que se adquiere acerca del propio cuerpo es inmersamente coherente, de modo que el individuo no se da cuenta acerca del mismo, es decir, respecto a cómo lo ve y cómo lo siente. Dicha multisensorialidad permite adquirir un sentido general e individual del cuerpo. Lo sensorial hace referencia a los sentidos y sentimientos, términos semejantes que se presentan en el subconsciente e inconsciente humanos (Morgado, 2019) . El filósofo Immanuel Kant (1724-1804) propuso que el conocimiento del mundo exterior depende de la forma de percepción.

Existen tres fases en el proceso de descubrimiento de información sensorial, la primera es la fase física, en la que el estímulo activa el órgano receptor sensorial correspondiente (Morgado, 2019). La segunda es la fase fisiológica, la cual se manifiesta como una reacción en el organismo, generando un proceso de transducción, que consiste en que la información sensorial se convierte en información neuronal, activándose una serie de estructuras del sistema nervioso (Morgado, 2019) .

En la última fase, la psicológica, las personas son conscientes de las sensaciones, lo que les provoca una reacción. Por lo regular, se dice que las personas poseen cinco sentidos básicos: la vista, el olfato, el oído, el tacto y el gusto. Sin embargo, el ser humano es capaz de percibir muchos más sentidos. Está la propiocepción, que hace referencia a la percepción de la posición, rotación y orientación del cuerpo en el espacio; es

decir, de los movimientos de los distintos miembros del cuerpo o de las sensaciones de movimiento. A su vez, la intercepción informa sobre el funcionamiento correcto del organismo. En el caso del equilibrio, este permite conocer la disposición corporal en cada momento, sea si se está en reposo o en movimiento. También se presentan los umbrales de la sensación, como son el umbral absoluto, en el que el individuo experimenta el mínimo o máximo de una sensación, a lo que se denomina la barrera que separa los estímulos. En el umbral absoluto mínimo, el individuo percibe un contraste entre algo y nada. El umbral absoluto máximo, por su parte, es cuando una sensación experimentada por un individuo resulta tan fuerte que no se logra percibir de manera completa. El umbral relativo, a su vez, se refiere a un mínimo movimiento que se puede detectar entre dos estímulos. Es decir, cuanto más fuerte sea el estímulo inicial, mayor será la intensidad (Morgado, 2019) .

1.2. La comunicación no verbal

La comunicación no verbal forma parte del proceso comunicativo al que se integra el ser humano; su estudio sistemático y las reflexiones sobre la comunicación no verbal son un fenómeno existente desde la antigüedad. Homero, Platón y Aristóteles tienen algo en común:

por medio de sus obras expusieron ideas relacionadas a la comunicación no verbal. Además, realizaron estudios sobre el ser humano que consistían en analizar su rostro, gestualidad e intenciones, llegando a la conclusión de que podía denominarse a la comunicación no verbal un lenguaje universal.

Sin embargo, la comunicación no verbal como ciencia estricta se da desde el siglo XIX de la mano de Charles Darwin y su obra *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1872), que supuso un salto en la implantación de la comunicación no verbal en el ámbito social de la época. La evolución de las emociones aparece ampliamente desarrollada en la teoría evolucionista y en el principio de selección natural. Darwin aborda en su análisis tres principios fundamentales relacionados a las emociones del ser humano: hábitos útiles, asociados a la acción y lo opuesto (Montañés, 1995) .

Ahora bien, la comunicación no verbal comprende un sinnúmero de sistemas y signos no lingüísticos que comunican; consta de cuatro disciplinas: kinésica, proxémica, tactésica y paralenguaje. Todos estos son sistemas de comunicación no verbal. La kinésica de manera fónica y el paralenguaje de manera corporal, son considerados unos de los sistemas primarios, puesto que implican en el desarrollo de la comunicación humana. La proxemia y la tactésica se definen como sistemas secundarios, pues con frecuencia actúan de manera modificada o reforzada; además, brindan una cobertura informativa.

Como señaló el investigador español Fernando Poyatos, se pretende implantar y definir de manera cuidadosa y científica, a través de la teorización, los aspectos concretos que forman parte de la comunicación no verbal. La comunicación verbal depende de dichos elementos, por lo que es necesario detallar la función de cada uno de ellos (Mancera, 2006) .

Kinésica:

La kinésica es un estudio metódico; tiene que ver con el movimiento corporal, es decir, se involucra específicamente el cuerpo. A su vez, se expresa desde una percepción visual, lo que permite analizar ciertas posiciones del cuerpo, estando consciente o no, lo que le otorga un valor comunicativo indispensable para el proceso de la comunicación no verbal (Mancera, 2006)

Proxémica:

La Proxémica estudia el conjunto de comportamientos no verbales, así como la capacidad de comunicar y comprender; hace referencia a la distribución del espacio, encargándose de analizar el valor expresivo del ser humano y lo que confiere dicho dominio.

Dentro de este espacio se pueden distinguir dos formas: por un lado, el espacio físico o de territorio, y por otro, el denominado espacio personal o psicológico (Mancera, 2006) .

Tactésica:

La Tactésica juega un papel muy importante en la comunicación no verbal. En las culturas se desarrollan ciertos códigos, uno de ellos es el código táctil, que tiene que ver con un sinfín de interpretaciones; por ejemplo: cuando se plantea un diálogo entre dos personas se puede observar la intensidad, frecuencia y contexto de dicho diálogo. El hombre –al experimentar por medio del tacto– fortalece su desarrollo personal y activa el cerebro, al igual que su parte sensorial (Mancera, 2006) .

Flora Davis, en su conocida obra *La Comunicación no Verbal* (1998), señalaba

El tacto es probablemente el más primitivo de los sentidos. En los peldaños inferiores de la escala animal los pequeños organismos ciegos se sirven de él para andar por el mundo. La primera experiencia, la más elemental y tal vez la predominante del ser humano que no ha nacido aún parece ser la táctil.

Cuando un embrión tiene menos de ocho semanas, antes de poseer ojos y orejas y cuando todavía mide menos de tres centímetros desde la parte superior de la cabeza hasta las minúsculas nalgas, ya responde al tacto. (pp. 181-182)

Paralenguaje:

El paralenguaje es una disciplina que estudia –desde el área fonética– las cualidades de la voz y sus posibles cambios. También analiza las diferentes emociones que se generan cuando existe silencio absoluto o pausas. Desde esta perspectiva, todo aquello que no se dice puede ser utilizado para expresar lo que en realidad se quiere decir. La paralingüística se compone de ciertas cualidades primarias de la voz: tono, timbre, intensidad, tempo y ritmo. Los denominados «diferenciadores» son mecanismos que tratan las diferentes reacciones emocionales del ser humano: llanto, risa, estornudos y bostezos (Mancera, 2006) .

1.3. Lenguaje oral y la importación del sonido en el teatro sensorial

La capacidad de comunicar es un aspecto importante de las personas. Desde la educación infantil se considera primordial. El lenguaje oral es una forma de comunicación que utiliza sonidos pronunciados por la voz humana para transmitir un mensaje; dichos sonidos tienen una estructura gramatical que le da un sentido a lo que se está expresando, de esta manera los sonidos se convierten en palabras y oraciones. Una estructura gramatical tiene sus variaciones y particularidades, dependiendo del idioma que se use. Así, las reglas gramaticales de la lengua alemana no son las mismas que las del español; sin embargo, varios idiomas tienen el objetivo de permitir que las personas se comuniquen entre ellas (Turner, 2019) .

La comunicación por el lenguaje oral es propia del ser humano; de hecho, es un aspecto que le es característico como especie. Si bien es cierto que los animales se comunican entre sí a través del sonido, como es el caso de los delfines o las aves, su forma de comunicación no

posee la complejidad de la comunicación humana. Así mismo, el lenguaje oral ha permitido construir la vida como se la conoce. Gracias al lenguaje las personas pudieron comunicarse y, a partir de ello, construir las primeras civilizaciones y desarrollar los sistemas que actualmente organizan a la sociedad; además, les permitió expresar sentimientos, ideas y pensamientos (Turner, 2019) .

Desde los inicios del arte, la sonoridad y el teatro han mantenido un estrecho vínculo.

El ambiente musical dentro de una escena teatral estimula y resulta efectiva para el espectador, de tal manera que la obra llega a cumplir su objetivo. Por ello es importante saber cómo, cuándo y para qué se utiliza la música en el teatro sensorial. Lo primero a tener en cuenta cuando se representa una obra es que las personas se convierten en contadores de la historia; por tanto, deberán elaborarse previamente los sonidos y la música, de modo que sean esenciales en la representación de las escenas; todo con el fin de facilitarle al espectador la comprensión de la historia y el texto (Mayen, 2015) .

En la realización de una obra de teatro sensorial, los factores que se involucran dentro del sonido son:

La voz:

La voz se estudia desde diferentes aspectos. Ha sido definida como un medio de comunicación y expresión producido por el aire, a lo largo de una serie de cambios. Puede llegar a convertirse en palabras, poemas o cantos. Además de ser un soporte acústico de las palabras, puede transmitir emociones, pensamientos e ideas; es decir, puede modificarse y proyectarse (Torres, 2011) .

En el teatro, la voz es la base para dar vida a un texto; es donde el habla permite a los actores conectarse con el guion y dar sentido a lo representado. La pronunciación y la articulación son primordiales para la ejercitación de la voz; permiten identificar y clasificar los sonidos, con el fin de nivelar el tono, la frecuencia, la intensidad y el timbre; lo que permite otorgarle su propio matiz a la voz, logrando la esencia única del personaje. (Torres, 2011) .

La formación teatral recurre a instrumentos expresivos que ameritan todo un trabajo específico en la voz. Puede afirmarse que el instrumento vocal es parte del contexto físico de los actores sobre un escenario, tanto como los ensayos y las demás adecuaciones técnicas, las cuales se convierten en medios orgánicos de la expresividad (Reguant, 2003). Se ha aseverado que el pensamiento del actor toma cuerpo por medio de los órganos vocales, y que se hace presente en el movimiento interno de la boca. Por tanto, el pensamiento del actor influye en el aire que envuelve la voz; de ahí que algunas de sus consecuencias serían la rapidez innecesaria de toma de aire, las malas posturas y un mal uso del diafragma; así, cuando el diafragma trabaja bien la voz es más libre (Berry, 2019) .

Es por esto que la disciplina o adiestramiento vocal es un método que el actor necesita, pues le permite guiarse dentro del mundo actoral y en los diferentes escenarios en donde se presenta la puesta en escena. El entrenamiento vocal del actor conforma una serie de reglas teóricas-prácticas, que le permite, a su vez, implementar otras técnicas dentro del trabajo teatral de la voz. Unas de las exigencias dentro del teatro es la entonación; en el arte escénico, una implementación técnica que considere la coherencia y continuidad del trabajo de la voz ofrece al actor aquellos recursos necesarios para mejorar los medios de comunicación y, por ende, llevarlos a su máxima expresión.

La Música:

El origen de la música es tan antiguo como la existencia del ser humano; esta surgió a partir de la imitación de los sonidos de la naturaleza y de las actividades cotidianas. A la música se le atribuye un poder mágico y espiritual, el mismo que está unido a la danza y a los rituales. Los instrumentos musicales que se utilizaban en el principio de los tiempos eran de percusión y viento; estaban contruidos con huesos, piedras o madera (Torres, 2011) .

Desde la antigua Grecia la música ha estado estrechamente ligada a la acción; se la empleaba con el objetivo de unir diferentes escenas o para mantener enganchado al público durante los descansos. Por su parte, la unión de la música y el teatro ha creado géneros como: la ópera, la música incidental y los musicales. Está comprobado que la música le da un efecto agradable a cada escena; contribuye a que el espectador permanezca enganchado y atento a lo que sucede en el escenario, esto debido a que potencia los acontecimientos presentados.

De hecho, la mayoría de directores afirman que la música cumple un papel importante dentro de escena; algunos –durante la puesta en escena– realizan espacios en los que mezclan texto y música, o esta con acciones. Los elementos que inciden en el desarrollo de la música son: armonía, melodía, estilo y carácter (Torres, 2011) .

Los efectos sonoros:

Los efectos de sonido o de audio, generados o modificados artificialmente, son empleados con finalidades artísticas. Esto se trata de un aspecto esencial; se constituye en un medio ciego, en razón de que describe ambientes, lugares y paisajes sonoros, los que en el teatro sensorial resultan de vital importancia, pues le otorgan sentido al desarrollo de la obra (Alfredo, 2018) .

El efecto de sonido puede definirse como una manera pura o natural de sustituir, de modo subjetivo y objetivo, la realidad del ser humano, permitiendo al oyente la percepción de la imaginación o imagen auditiva. Las formas sonoras generan el efecto de reconocer e interpretar objetos, animales, personas y fenómenos; en tal sentido, están asociadas al mundo.

14. Termorreceptores y quimiorreceptores en el teatro sensorial

Los termorreceptores son células de la piel rodeadas de estructuras internas que forman parte del cuerpo humano; pueden encontrarse en diferentes tipos de receptores sensitivos, que tenga que ver con temperatura del individuo. Se activan cuando la piel se expone a un aumento de la temperatura; un ejemplo dentro del teatro sería el siguiente: cuando se presenta una propuesta de sensaciones, emociones y reacciones al espectador, el termorreceptor se activa, particularmente, cuando se siente un cambio de temperatura. Ello ocurre en el teatro de sensaciones. Por ende, la presente propuesta incluye cambios de temperatura, los que el público percibirá de manera directa, a través de una producción que nos permita realizar estos cambios dentro de la escena. Los termorreceptores no solo se activan de manera superficial, sino también ante cambios corporales internos (Mancera, 2006) .

Los factores descritos son importantes para el montaje de una obra de teatro sensorial, al tiempo que permiten cumplir con el objetivo de la propuesta: jugar y activar los sentidos del ser humano. Para este tipo de funciones se da, previamente, una breve introducción al contenido; con el fin de dar a conocer al público la estructura y los factores que integran la propuesta teatral.

CAPÍTULO

~ 2 ~

2.1. Dramaturgia.

La presente obra tiene como base ideas de lo que es el teatro sensorial, por lo que considera un factor primordial las definiciones del libro Quemar la Casa (2010) de Eugenio

Barba que dice:

“Es innegable: en la realidad cotidiana, como en la extra- cotidianidad de la escena, una acción real, incluso reducida a su impulso, posee una fuerza de personación sensorial que produce un efecto de organicidad es decir de vida e inmediatez sobre el sistema nervioso del espectador. Basta pensar en un encuentro de boxeo o en un partido de futbol, en los amagues que son impulsos precisos de acciones reales y que provocan una reacción inmediata en el adversario” (p.50)

Esta obra fue escrita en el año 2020 con ayuda del profesor Diego Ortega. La historia consta de 6 escenas y se desarrolla en distintos espacios imaginarios. El objetivo principal de la obra es generar y despertar emociones sensaciones y activar la imaginación del espectador.

La escritura de esta obra rompe con la estructura aristotélica, es decir parte desde un estilo libre existe una ruptura del espacio-tiempo.

Además, se ha tomado en consideración los aspectos de los que habla Patrice Pavis en su libro: Espacio, Tiempo y Acción (2013) quien considera puntos como la distribución del espacio, de esta manera aporta para el desarrollo del montaje de esta propuesta “la experiencia espacial “considerando que el espacio es invisible he limitado y que está estrechamente ligado con el espectador.

Teniendo presente dichos conceptos se habla de la dramaturgia de esta obra, de donde nace la interrogante: ¿cómo es vivir un teatro a través de los sentidos privándonos de la vista?

Así pues, por medio de la investigación bibliográfica se ha analizado múltiples reacciones y actitudes entorno a dicho suceso.

Esta obra de teatro sensorial incluirá aromas que aportan para el contexto y desarrollo de dichas escenas, es decir como esto afecta al espectador como al actor. La música es otro de los factores que enriquecen la obra debido a que cada sonido, melodía trasporta al espectador a vivir o recordar un acontecimiento parecido. El canto de los actores crea un lazo de conexión importante con el público puesto que sentirán un contacto más directo con los personajes creando esta atmosfera de multisensorialidad.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que siempre se puede partir de cero para la escritura de una obra; a su vez, las ideas que tenemos en mente no deben ser desechadas, puesto que de una u otra forma servirán para verificar errores. Así también, es importante recordar aquellas cosas que nos permiten fluir, que nos apasionan, que nos crean conflicto y duda, o considerar aquellos recuerdos que simplemente deseáramos volver a vivir.

En la obra Memorias de Mérida se trabajará el tema de cómo se percibe el luto desde los recuerdos memorables e importantes. La mayor parte de la sociedad percibe el luto desde el dolor, la tristeza, la melancolía y la ira. Se siente culpa por el hecho de haber perdido a un ser querido y, a lo mejor, no

haber estado lo suficientemente presente en su vida.

Por su parte, en esta obra se experimentan emociones y sensaciones, por lo que se hará énfasis en el teatro sensorial, es decir, en el discurso de la experiencia de la obra, en aquello que se quiere contar.

Actualmente vivimos en una cultura eminentemente visual: el 90% de la información que recibimos todos los días se presenta en imágenes. El cerebro está programado a percibir la realidad desde esta perspectiva, de ahí que lo que se pretende con esta obra es trabajar la condición del silencio visual, es decir, cerrar los ojos o ponerse un antifaz y desarrollar la propuesta desde la oscuridad. Lo interesante del silencio visual implicado en este proceso, es que le permite al espectador dejar fluir su imaginación, así como crear una condición perceptual.

El cerebro tiende a crear una realidad sin dejar de lado la situación en la que está inmerso. A partir de las distintas fuentes de información (sonidos, aromas y texturas), se pretende crear el espectáculo, permitiendo al espectador que cierre los ojos y que conecte consigo mismo. Se busca estimular los sentidos y la atención creando nuevos procesos cognitivos de percepción sensorial. Es importante entender que todo lo que se recibe son estímulos sensoriales; es decir, lo que pasa a nivel cerebral crea nuevas redes neuronales. El tipo de teatro propuesto se desarrolla en la intimidad de las personas. Además, puede ser visto como un proceso de inclusión.

Por otra parte, para la creación de esta obra se tomaron en cuenta los recuerdos vivenciales de la creadora de la obra, así como

música y libros sobre comunicación no verbal de David Flora, los que permiten entender el comportamiento del ser humano al interior de un mundo comunicativo, pero sin emplear las palabras, y en el que más bien la comunicación se desarrolla a través de sensaciones. Así también, el libro de José Saramago “Ensayo sobre la ceguera”, que incita a los lectores a cerrar los ojos y ver más allá de las evidencias. También se consideró la película “Más allá de los sueños” de Vincent Ward, que cuenta la historia de una pareja que sigue viéndose, pero en un mundo paralelo entre la vida y la muerte. Todos estos referentes se constituyen en parte fundamental de la creación de la obra, particularmente durante la escritura de la dramaturgia.

Respecto al proceso de escritura, escuchar música activa la mente y la imaginación a la hora de poner en marcha el proceso escritural. La música se compone de vibraciones y tiempos que activan los sentidos. Escuchar engloba todo lo que se pueden imaginar y sentir; de ahí que cuando se escucha música triste la corporalidad y el rostro cambian. De igual manera, si se escucha música alegre los sentidos del ser humano, de una u otra forma, se conectan y conducen a distintos escenarios vivenciales.

Para el proceso creativo de la obra se asumió un sistema de construcción basado, principalmente, en la escritura libre, dejando fluir la imaginación, los recuerdos, guiados por las melodías de la música. Esta obra en sus inicios tuvo un proceso de corrección, puesto que ha tenido varios borradores. El primero se dividió en cinco cuadros. En el tercer cuadro se desarrollaba la escena más dolorosa de la protagonista, y aunque los recursos sensoriales, los olores, la escucha y el tacto eran considerados, no se llegaron a desarrollar por completo.

Posteriormente, en el segundo borrador se incluyeron seis cuadros, lo que se debió a que los sucesos vivenciales de los protagonistas aumentaron; así también se dieron a conocer los dotes de los protagonistas para el canto y cómo estos debían distribuirse dentro del espacio actoral. El público forma parte del espectáculo, por lo que estarán en estrecha conexión con los personajes. La construcción de los personajes surge de una historia real; todo lo que se cuenta parte de recuerdos y enseñanzas. En esta etapa del proceso lo más difícil fue reestructurar las imágenes, es decir, juntar las distintas ideas implicadas en la creación de un espectáculo, ampliar los recursos sin restricción alguna y expandir más ideas que permitiesen la regeneración de un espacio creativo. De ahí que uno de los cambios que se implementó apuntó a la distribución del público, al que se trató de ubicar de forma semi-circular; además, se incorporó gente en producción para que ayudase al cambio de objetos y recursos en escena.

Finalmente, en el tercer borrador de la obra se eliminaron algunas salidas de escena por parte de los actores; esto en razón de que desequilibraban la intención enfocada en el espectador y, por ende, afectaban el ritmo de la obra. Ello trajo consigo que la historia sucediese de manera más orgánica y consecutiva, y sin que ocurriesen pausas innecesarias, como pueden ser las generadas por los cambios de vestuario.

Otro cambio muy importante se relacionó a la edad de la protagonista, que anteriormente tenía 10 años, y que después se decidió que tuviese 14 años; esto conlleva a que su lenguaje y corporalidad cambiasen. En tal caso, el último borrador permitió ampliar los recursos de los actores (danza, música y canto) y definir con exactitud las acciones de los protagonistas. Así también, el uso de la iluminación tomó un cambio: se decidió que los espectadores permaneciesen con los ojos vendados, de modo que la iluminación debía pasar a un plano no tan esencial.

El arreglo y aclaración de las didascalias fueron procesos necesarios para darle forma a la escritura de la dramaturgia, mientras que los cambios de escenarios ayudaron a la pretensión de llevar al espectador a situaciones y lugares conocidos por muchos, pero a los que no se les había dado la oportunidad de ser indagados desde la memoria. El uso del sonido es uno de los recursos sensoriales más importantes, debido a que mantiene estrecha conexión con el espectador; se trata de llevar el ritmo de la música junto con el diálogo de los protagonistas.

2.2. Sinopsis de “Memorias de Mérida”

Mérida, una joven alegre de 14 años, cuenta su historia. Las enseñanzas que aprendió junto a su abuelo, cada percepción que vivió junto a él, nos lleva a vivir una experiencia distinta al luto. Ella presenta su narración desde las emociones sensoriales que convierten un tema, por lo general triste, en algo que incorpora un gran valor y enseñanza, al punto que nos invita a activar nuestras emociones e imaginación.

2.3. Entrenamiento actoral

Araque (2009) señala:

El teatro no vino solo, vino acompañado del entrenamiento del actor, el ejercicio y su repetición creando varias opciones; desde el gesto mínimo de una máscara, hasta la compleja vida del protagonista sistema de ejercicios que conducen finalmente a la construcción de un personaje y a la puesta en escena de un montaje. El montaje no puede ser el resultado del azar, o improvisado, por tanto, es importante la preparación corporal, vocal y emocional del actor. (p. 2)

En el mundo anglófono, la palabra training, aplicada al teatro, se utiliza de modo sistemático, es decir, compete a todos los aspectos de formación del actor. Expresa así indistintamente la enseñanza impartida en las escuelas de formación, en los cursos, prácticas y talleres, pero también los ejercicios prácticos que los actores pueden realizar antes de una producción, así como el entrenamiento realizado por los que desean perfeccionar su arte sin que su trabajo apunte a una producción específica. Esta indistinción entre tres finalidades diferentes del entrenamiento (la formación, la producción y el desarrollo del arte del actor) configura un término casi genérico en el mundo anglófono. Abarca todas las formas de ejercicio, técnicas y métodos utilizados por el actor en su esfuerzo por llegar a tener las bases profesionales de su oficio (Muller, 2019).

El training involucra la preparación del cuerpo, voz y emociones, realizándose de manera correcta, siempre con miras en el desarrollo de la actividad escénica. El training es la acción que pretende concretar un aprendizaje y consta de movimiento y acciones que ayudan al actor a tener un mayor desenvolvimiento escénico. Por tanto, el proceso de entrenamiento para el montaje de la obra “Memorias de Mérida” entendió que los ensayos son una pieza fundamental, por lo que se designaron ejercicios de preparación, exploración y perfeccionamiento de las herramientas de trabajo.

El objetivo de los entrenamientos fue construir métodos diferentes para la interpretación del actor, dirigidos a aspectos como: presencia corporal, trabajo de la voz y, sobre todo, interioridad del personaje. Con el objetivo de activar la creatividad, las emociones y la sensorialidad, los ejercicios planteados permiten transformar cuerpo, mente y voz en función de la representación. A continuación, se detallan cada uno de los entrenamientos que se llevaron a cabo.

2.3.1. Entrenamiento vocal

El entrenamiento vocal es parte primordial en dos actividades exigentes: la actuación teatral tradicional y el canto lírico; ambas tienen ciertas características particulares. En tal caso, el entrenamiento quizás es la parte más técnica, por lo que si no se realizan adecuadas técnicas de ejercicio vocal no se lograrán los objetivos. Para ejercitar la dicción los actores realizaron el ejercicio de exagerar las sílabas mientras leían el texto; ello implica hacer aberturas grandes con la boca para que se note el cambio de voz. Después se realizó el ejercicio de colocarse un lápiz en la boca de manera horizontal y decir el texto; esto permitió decirlos de otra manera y que la

vocalización resulte más clara y fluida.

2.3.2. Ejercicios de boca

Se desarrollaron los siguientes:

- Abrir la boca todo lo que se pueda, relajando los músculos de la cara y haciendo muecas para eliminar tensiones en el rostro.
- Exagerar la sonrisa, pues esto ayudará a liberar la tensión del rostro, al tiempo que ayuda a la presencia de emociones como la alegría.
- Unir los dientes: con dos dedos de cada mano llevamos lentamente hacia las comisuras para estirar la boca.
- El denominado ejercicio del “Mmm”, que ayuda a calentar y soltar la garganta.
- El ejercicio del “Pa y Fa”, que ayuda a soltar la garganta y el diafragma.

2.3.3. Ejercicios de la lengua

Estos ejercicios son los siguientes:

- Sacar y meter la lengua.
- Dirigir la punta de la lengua hacia los incisivos superiores.
- Arquear la lengua hacia arriba y abajo.
- Girar la lengua alrededor de la boca con la boca abierta y cerrada.
- El ejercicio del “Rrr” sirve para soltar la lengua.

2.3.4. Ejercicios de respiración

Estos ejercicios son amplificados y modificados e involucran a las fosas nasales, el paladar y la faringe. A continuación, se enlistan los ejercicios que ayudaron a mejorar la manera de respirar.

- Practica de respiración diafragmática.

- Inhalación y expiración nasal.
- Inhalación lenta, profunda, suave.
- Pausas en cada respiración.
- Expiración lenta, profunda.
- Colocar la mano en frente de la boca y sentir la respiración.

2.3.5. Respiración diafragmática

- De pie en posición normal exhalamos todo el aire empujando con fuerza y haciendo presión en el abdomen, hasta sentir una sensación de asfixia.
- Inhalamos profundamente por la nariz, mantenemos el aire y el estómago tiende a salir.
- Aplicamos la ley de los cuatro respiros profundos y exhalamos en el mismo tiempo.

2.3.6. Ejercicios de vocalización

Estos ejercicios se realizaron por medio del guion, es decir, utilizando la exageración a la hora de soltar el texto, para que éste sea más claro, de modo que el intérprete tenga conciencia de cada acción que ejecuta con su boca y de cómo maneja la respiración, cómo se encuentra su diafragma y su postura, entre otros factores.

2.3.7. Entrenamiento emocional

Sin duda alguna, el entrenamiento emocional es un elemento que contribuye al desarrollo y bienestar del actor; a través de él se aprende a trabajar con las emociones, se experimentan recuerdos, sucesos e historias, y se plantean preguntas acerca de la relación que tenemos con nuestro cuerpo y con el del otro. Para esto los intérpretes deben estar en un estado de percepción de emociones. Algu-

nos de los ejercicios dentro del área emocional toman como referente a Stanislavski.

Respecto a la importancia de la preparación interior, el trabajo del actor sobre sí mismo, así como los ejercicios y ensayos de escenas muestran lo contrario de lo que señalan los prejuicios. Para crear un papel, Stanislavski les daba como tarea a sus alumnos y actores que se hiciesen la siguiente pregunta: “¿Qué haría usted si se encontrase en las circunstancias en que se encuentra el personaje?” En tal sentido, partía de la personalidad, preferencias y cosmovisión del propio actor; lo consideraba como persona individual y lo colocaba en una situación imaginaria que lo obligaba a dar una respuesta a la pregunta. Así pues, insistía constantemente en que el actor respondiese o improvisase a partir de sí mismo (Stanislavski, 2018).

Cuando el individuo se emociona produce varios cambios, unos conscientes otros inconscientes; a su vez, alterna el equilibrio físico y mental. Estos cambios notables de conducta conectan o alteran las expresiones faciales, la voz y la corporalidad. Las reacciones tienen estrecha relación con el comportamiento fisiológico involuntario, experimentándose conductas a través de la gestualidad, la expresión facial y la reacción que se tiene en dichos espacios.

Autores que hablan del entrenamiento emocional son: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Brook, entre otros. Algunos apuntan a sus creencias y otros al bienestar psicológico.

Los sentimientos y las emociones reales pueden ser aprovechados de manera creativa si el actor desea acercarse a sus pasiones o a aquellos recuerdos que le permitan desarrollar la emoción deseada.

Los ejercicios realizados dentro del entrenamiento se llevaron a cabo desde los recuerdos vivenciales propios de los actores; para ello se mantuvo una reunión previa, es decir, se repasó el texto, se conversó con cada uno de los intérpretes y se expusieron los recuerdos personales que ayudasen al protagonista a desarrollar un estado emocional acorde a la escena a ejecutarse. La obra “Memorias de Mérida” consta de seis escenas, en las cuales los actores experimentan emociones diferentes, tales como: alegría, euforia, disgusto, tristeza, dolor, entre otras.

Técnica 1:

Se emplea una fotografía de una persona, lugar o animal, con el fin de generar una fuerte emoción interna en el intérprete, la que será su apoyo para desarrollar aquel sentimiento que le permitirá conectar con el personaje, y lograr que la escena tenga el desarrollo planteado por el dramaturgo; es decir, se busca que el actor sienta viva esa emoción.

Técnica 2:

Se pide a los actores realizar una caminata por el espacio en un estado de energía calmado. El cuerpo, de esta manera, liberará cualquier tipo de tensión que impida el desarrollo del ejercicio. Se busca encontrar la emoción deseada en el intérprete. Tras llegar a este estado, el actor empezará a imaginar y divertirse con aquel suceso y dejará que fluyan las emociones.

Técnica 3:

El actor tendrá la tarea de buscar e interactuar con la melodía seleccionada. Sentirá una conexión con esa canción; lo cual le ayudará, a su vez, a llegar a la emoción.

Técnica 4:

Esta técnica involucra la exageración del rostro. Implica exagerar la sonrisa y recordar momentos felices internos del actor. Ayuda a sacar ese sentimiento con mayor facilidad. De igual manera, si queremos conseguir una emoción de tristeza el rostro cambia de gestualidad.

2.3.8. Entrenamiento de expresión corporal

El método que da origen a lo que hoy conocemos como «expresión corporal» parte de una base técnica de trabajo corporal ligada a la escuela alemana, cuyas raíces se relacionan con los nombres de Moshe Feldenkrais, Edwin Hageman, Jaques Delacroze, Rudolf Bode, Rudolf Laban. Estos bailarines y coreógrafos trabajaron bajo un mismo criterio basándose en el movimiento corporal como técnica de movimientos orgánicos, como juegos fisiológicos del sistema muscular, la introspección y la sensibilización psicósomática, en el registro y control de la energía; todas estas son técnicas y procedimientos que contribuyen como base para la formación en la expresión corporal (Guillén, 2013).

Los ejercicios de expresión corporal se refieren a que el actor proporciona su cuerpo a un personaje, permitiendo que este cobre vida. Por eso, es importante el entrenamiento del cuerpo, esto es, enseñarlo con el fin de alcanzar un óptimo desarrollo escénico.

El lenguaje corporal utiliza distintos tipos de movimientos para la construcción física, emocional, social y creativa de los personajes. El cuerpo del actor explora sus capacidades, sean externas e internas, esto le ayuda a percibir, conocer y manifestarse de

una manera artística por medio del cuerpo. Desarrolla así su máxima capacidad física. De igual manera, el entrenamiento corporal implica los siguientes pasos: respiración, precalentamiento, calentamiento, estiramiento y relajación. Esto le permitirá tener mayor desenvolvimiento óptimo para la función expresiva (Ángeles, 1981).

Por su parte, el Teatro del Oprimido es una fórmula teórica y un método estético, creado por Augusto Boal y basado en diferentes formas de arte, no solamente en el teatro.

Reúne un conjunto de ejercicios, juegos, y técnicas de dramatización que pretende que el cuerpo del actor se des-mecanice física e intelectualmente. Su objetivo es utilizar el teatro y la dramatización como parte de un instrumento energético para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e internos de uno mismo. En su libro “Teatro del Oprimido y otras estéticas políticas” (1974), Boal trata de incitar a los actores a expresar sus vivencias respecto a situaciones cotidianas de opresión, miedo o exclusión.

Desde unas coordenadas pedagógicas, sociales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador en protagonista de la acción dramática. Se le hace reflexionar sobre su pasado a través de ejercicios que modifican su realidad presente y le ayudan a crear su futuro (Boal, 1974).

El objetivo del Teatro Imagen, por su parte, es ayudar a los actores a discernir ciertas imágenes escondidas, es decir, aquellas que no se pueden percibir a simple vista; esto con el fin de que tome conciencia sobre las imágenes interpretadas por cada actor. La traslación a imágenes aclara a los protagonistas diversas conductas, las que le ayudan en su proceso de liberación, convirtiéndose

así en un instrumento base para la técnica denominada “Arcoíris del Deseo”, que busca indagar sobre la realidad interna del actor. Ante la propuesta los actores suelen reaccionar en tres niveles: identificación, reconocimiento y resonancia (Boal, 2004).

Ejercicio 1: Iconografías

El director pide a los actores numerarse. La persona que esté primera propone una postura con su cuerpo, manteniéndose sin ningún tipo de movimiento y transmitiendo una imagen congelada. De este modo el compañero puede analizar o percibir qué es lo que comunica ese cuerpo. Este ejercicio ayuda a tener una amplia percepción y poder analizar el trabajo del otro (Boal, 1974).

Ejercicio 2: Imagen y contraimagen

De igual manera se representa con el cuerpo. Este ejercicio se realiza en parejas: se asignarán los nombres María (la protagonista) y Mauro (antagonista). María cuenta una historia de opresión, miedo, conflicto o exclusión. Mauro escucha. Los dos mantienen los ojos cerrados para no recibir informaciones adicionales y ser conscientes de los espacios vacíos. María continúa narrando su historia, la música crea atmósferas y sensaciones. Mauro interviene. Le pregunta María sobre detalles adicionales que le permitan comprender mejor el relato. Al fin se crea un vínculo para la construcción de los personajes (Boal, 2004).

Ejercicio 3: Conciencia espacial.

Los actores comienzan a decir sus diálogos con los ojos cerrados. Son conscientes de que el cuerpo debe estar presente, al igual que las emociones. A pesar de estar con los

ojos cerrados se experimenta la sensación del público a la hora de ser espectadores; esto les ayuda a tener mayor conexión y a ser conscientes de que no deben existir espacios en silencio, ya que el público siente desesperación o se confunde con el fin de la obra.

2.4. Creación de personajes

Según Aristóteles, un personaje es bueno si actúa de acuerdo a su naturaleza, si es consecuente a ésta. Es adecuado cuando no se coloca en situaciones imposibles y cuando busca la forma de que espectador y personaje se identifiquen. Para la presente obra se realizó un análisis para la creación de los personajes, que se divide en seis pasos:

1. Determinar el personaje:

En este punto se determina el sexo, la edad, la ocupación, los rasgos generales, así como el carácter de los personajes.

2. Investigar al personaje:

En este punto el autor se plantea varias incógnitas: ¿Conozco sus actitudes? ¿Cuáles son sus creencias? ¿Cuál es su ocupación? ¿Conozco las experiencias que ha tenido que vivir? ¿Tengo idea del clima, sonidos, olores y actividades del lugar donde vive el personaje? ¿Conozco detalles históricos del personaje éticos, sociales?

3. Definir el carácter del personaje:

Este punto trata de ablandar al personaje, no estereotiparlo. Se definen sus atributos, que deben ser acordes a su personalidad. Se analizan las experiencias del personaje y se establecen rasgos de personalidad, emociones, actitudes y valores.

4. Crear un contexto del personaje:

Consiste en construir la biografía del personaje: edad, sexo, educación, religión, ambiciones, valores y estándares morales.

5. Compresión del personaje:

Consiste en entender lo interno del personaje, su psicología, sus necesidades. Se establecerá cómo responde el actor ante la vida y el carácter del personaje. El personaje se define por su inconsciente, personalidad y biografía.

6. Crear relaciones entre los personajes:

Se ubican a los personajes de acuerdo a su relación con otros; es decir, se identifica los personajes que tienen algo común y que se mantienen juntos, a manera de una estrecha relación.

Ejemplo: Abuelo-Nieta.

- Personaje que vive en amenaza de separación debido a un conflicto u otros factores.
- Personajes opuestos por cuestiones de personalidad.
- Personajes que se transforman mutuamente.

Ejercicio 1:

Leer el texto sin ninguna intención, esto con el fin de analizar la lectura y las emociones que tienen los personajes.

Ejercicio 2:

A través de un conversatorio, los actores evalúan el texto; es decir, buscan el motivo, la intención y el objetivo que tiene cada personaje dentro de la obra.

Ejercicio 3:

Los actores interpretan al personaje de acuerdo a su manera de sentir y percibir. Prueban distintos tipos de voces, de proyecciones y de corporalidad. En este caso, el actor buscará maneras de interpretación de una persona adulta, para lo cual probará aquellos tipos de corporalidad que se adapten al personaje; en tal sentido, si la energía de un personaje es más pasiva, la actriz deberá buscar la corporalidad de una adolescente alegre, inquieta y con un niño interior que imagina, sueña. Su energía será más alta y vibrante.

El sistema de interpretación para la creación de los personajes se da por medio de una historia vivida por la autora de la obra "Memorias de Mérida". La construcción de cada uno de los personajes ocurre a través de la resonancia e identificación de los actores con vivencias o recuerdos de su vida. En el caso de la actriz, ella pudo conectar con el personaje por medio de su vivencia personal, es decir, reencarnando el texto en historias que ella vivió con su abuelo. También a través de ejercicios de interpretación como el juego de recordar su niñez.

Afloraron de esta manera sentimientos y emociones fuertes que ayudaron al desarrollo del personaje.

2.5. Escenografía

Era uno de esos ensueños que, a pesar de utilizar toda la escenografía onírica habitual, son una continuación de nuestra vida intelectual y en los que nos damos cuenta de hechos e ideas que siguen teniendo un valor después del despertar. George Orwell, “1984”.

En lo que corresponde al montaje teatral, se conoce como “representación”. Expresión artística que consta de: códigos, sonidos, luces, etc. El objetivo de este trabajo es lograr que actores y espectadores vivan un espectáculo teatral de una manera distinta, es decir, no cotidiana. Se busca privarles del sentido de la vista, por lo que la obra se desarrollará dentro de un espacio escénico oscuro, al que se acompañará de sonidos, ritmos y sensaciones.

También involucrará la exploración de sonidos, olores, sensaciones y sabores, así los espectadores notarán los cambios en el espacio y escucharán de forma directa, tal como lo hace una persona con discapacidad visual cuando desea distinguir si está cerca o lejos de algún objeto (una pared u otro utensilio). La escenografía es parte de un espacio atmosférico creado para ser habitado, con el fin de comunicar, representar o producir una experiencia sensorial. Los elementos que componen una escenografía son un gran aporte y dependen de la estética de la obra, género, texto dramático, entre otros aspectos. El actor evidencia lo experimentado. Crea imágenes, recuerdos, reacciones sensoriales y emocionales, todo con la finalidad de obtener un vínculo con el espectador dentro del espacio escénico.

Dentro de esta propuesta artística el actor sabrá que el público no podrá visualizar la obra; por tanto, su energía vocal, corporal y sensorial tiene que ser concreta y así lograr que el público capte el mensaje de la obra. El actor transmite y condensa su energía gracias a varios factores: ritmo, pausas, movimientos corporales, acentos, formas tangibles, entre otras posibilidades de expresión que enriquezcan la obra.

2.5.1. El actor y el espectador

Barba (1999) manifiesta que el actor establece un diálogo de estímulos con el público gracias a la utilización de música, olores, juegos vocales y sabores.

De esta manera transforma el espacio escénico. El objetivo del intérprete es sensibilizar al público para que éste sienta una necesidad de saber y descubrir qué pasa en el trayecto de la obra. Se pretende que las personas vivan una experiencia nueva dentro de una atmósfera de creación y en un espacio fuera de lo cotidiano. El cuerpo crea tensiones, ansiedad, placer y nostalgia al disfrutar de dichos estímulos.

2.5.2. La dramaturgia y el actor

Se refiere a la creación creativa sobre el teatro que experimenta cada actor. Esto será evidenciado en escena, a manera de una estructura de acciones orgánicas que provocan sensaciones internas o tensiones ajenas. Esto sucede tanto con el actor como con el espectador. Los intérpretes mantienen un contacto directo con el cuerpo del espectador dependiendo de la distancia que impone el director dentro de la obra (Barba, 2010).

Lo visible y lo cenestésico son indisociables, es decir, lo que el público ve produce una reacción física. Sin que el espectador lo sepa ya tiene una interpretación de acuerdo a lo que observa. La unión entre el dinamismo del actor y el del espectador se define como empatía cenestésica.

2.5.3. Lo visible y lo invisible

Esto explica el trabajo del actor sobre sí mismo. Dentro de la presente propuesta artística, el personaje crea un concepto nuevo respecto a su cuerpo y sus pensamientos. Deja de lado el conocimiento corporal y mental, con el fin de considerar un nuevo cuerpo que activa sensaciones, emociones y una forma diferente de pensar. El actor demuestra la capacidad para sostener las acciones en su imaginario y luego llevarlas a escena.

Barba (2010) expone que a partir del silencio surgen la palabra, la acción y el sonido, dando inicio al conflicto. El espectador crea esto en su subconsciente al no poder observar la obra. Barba señala que el conflicto es teatro. Se adopta una postura y se entienden los acontecimientos emocionales y sensoriales; por ejemplo, en el caso de una persona con discapacidad visual. Por su parte, el público realiza una exploración de su cuerpo y de las diferentes formas de comunicación a través de juegos de imaginación; todo esto con el fin de reconocer su percepción corporal-emocional dentro del escenario.

2.5.4. Adaptación espacial

La adaptación espacial es la capacidad de percibir el mundo visual y espacial. Se da por lo general entre las personas no videntes. Se logra con la intervención de algunas actividades artísticas como la danza y en los juegos que activan la atención e imaginación, en los que el público interactúa en un espacio de experimentación mental y corporal.

Las personas que no pueden ver tienden a tener una reacción inmediata para evitar un accidente.

Por tanto, se considera de gran importancia el uso de la voz; factor esencial, más aún en el medio teatral. El uso adecuado del volumen de voz, así como el tono, la modulación y la articulación de la voz son factores iniciales. Por este medio se llega con mayor facilidad a las personas que no pueden ver; por ello los actores deben dirigir y modular la voz de manera clara para que las acciones y emociones puedan ser comprendidas por el público. Los intérpretes crean ciertos sonidos a través del cuerpo. Por medio del uso de la voz, de objetos y de extremidades pueden provocar estímulos más íntimos en los espectadores. Por tanto, los actores se desplazan por el espacio para realizar dichos sonidos.

3.2. Espacio escénico

Esta obra, al ser de gran formato, al principio empleó una escenografía con sillas giratorias; esto con la finalidad de que el público tuviese una experiencia diferente que lo llevase a tener cambios dentro del desarrollo de la propuesta escénica. Ahora bien, recurriendo a los recursos de los que se dispone por el momento, se ha planteado describir la disposición del público: la distribución será semi circular, con el objetivo de facilitar a los actores realizar cambios de escena y vestuario, o de que el equipo de producción pueda facilitar los objetos y la utilería que los actores necesitan para el desarrollo de la historia.

Los elementos que se utilizan dentro del espacio escénico se dividen en tres: sonoridad, olores y utilería, los cuales aportan dentro de cada escena para el desarrollo de la propuesta sensorial.

En la primera escena, el espacio que los espectadores visualizarán es el de un parque; esto se pretende lograr con sonidos de niños jugando, juegos en movimiento, pájaros silbando, campanas de carros de helado. Con respecto a los olores, se buscará recrear el olor de manzanas acarameladas y sensaciones como la brisa del viento; esto último a través de ventiladores que serán manipulados por el equipo de producción.

A continuación, se explica cómo se estructurará la distribución del público, ya que éste llegaría a formar parte de la escenografía de la obra. No se utilizarán objetos de construcción ni otros elementos.

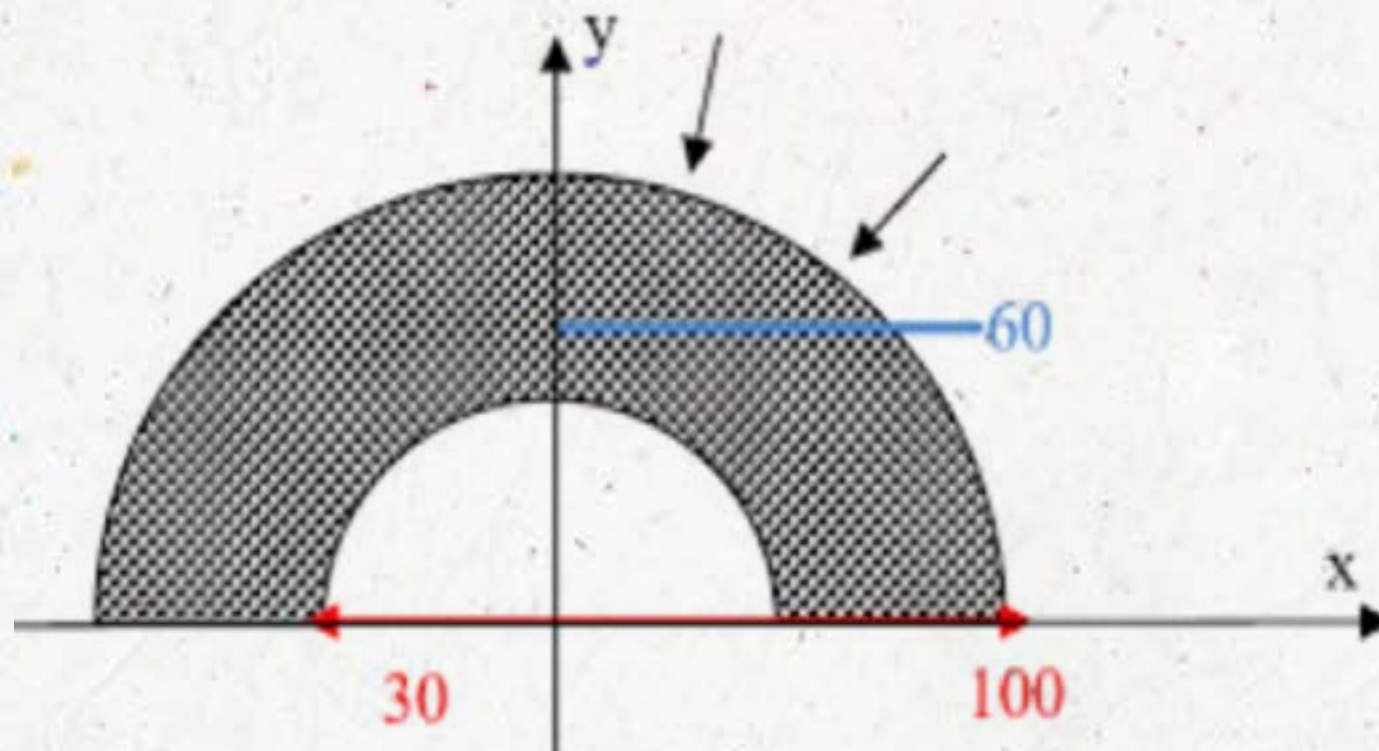
Dentro del teatro existen factores que rodean a los actores, desde la iluminación hasta los espectadores. El público forma parte de la escena, es decir, no se compone sólo de espectadores ambiguos, sino de individuos que se adentran en la historia de la obra, y que se identifican con personajes, aromas, emociones, sensaciones y sabores.

De esta manera, se pretende dar apertura a que los intérpretes puedan recordar e imaginar un lugar. Por su parte, los sonidos transmiten

en el espectador momentos de calma o de angustia. Lo primordial dentro de un espacio escénico, se reitera, es la experiencia que se vive entre los intérpretes y el público.

La distribución del público de la obra "Memorias de Mérida" se estructura de manera semicircular, esto para facilitar que los actores realicen desplazamientos corporales dentro del espacio, y para que el equipo de producción incorpore los recursos de utilería que necesitan los intérpretes durante la creación de olores o sensaciones gustativas.

A continuación, se observan los bocetos planteados para la distribución del espacio.



3.3. Vestuario

El vestuario que se plantea para los personajes maneja una estética realista. Para esto se ha tomado como referente el vestuario que solían utilizar los modelos originales de la historia real. Se definió un vestuario que se justifique tanto en lo real como en lo fantástico.

El vestuario propuesto se diseñó de acuerdo a los movimientos y actividades que los actores realizarán. El tipo de telas a ser utilizadas para la creación del vestuario permitirán el movimiento libre de las acciones. Se detalla a continuación el vestuario de cada uno de los personajes:

Abuelo: Camisa blanca, pantalón negro tiro alto, medias oscuras y un chaleco de lana color plomo, zapatos negros.



Mérida: Vestido Color Negro largo, medias negras, zapatos negros



El diseño de los vestuarios de los personajes se basó en la vestimenta de las personas observadas. Se recordó el estilo que solían utilizar, se analizaron patrones de ropa usados por las personas de 70 años, o de 14 y 16 años. Se definió así en razón de que la obra maneja una estética realista y contemporánea.

De esta manera los personajes mantienen esta esencia todo el tiempo.





MAQUILLAJE

3.4. Maquillaje

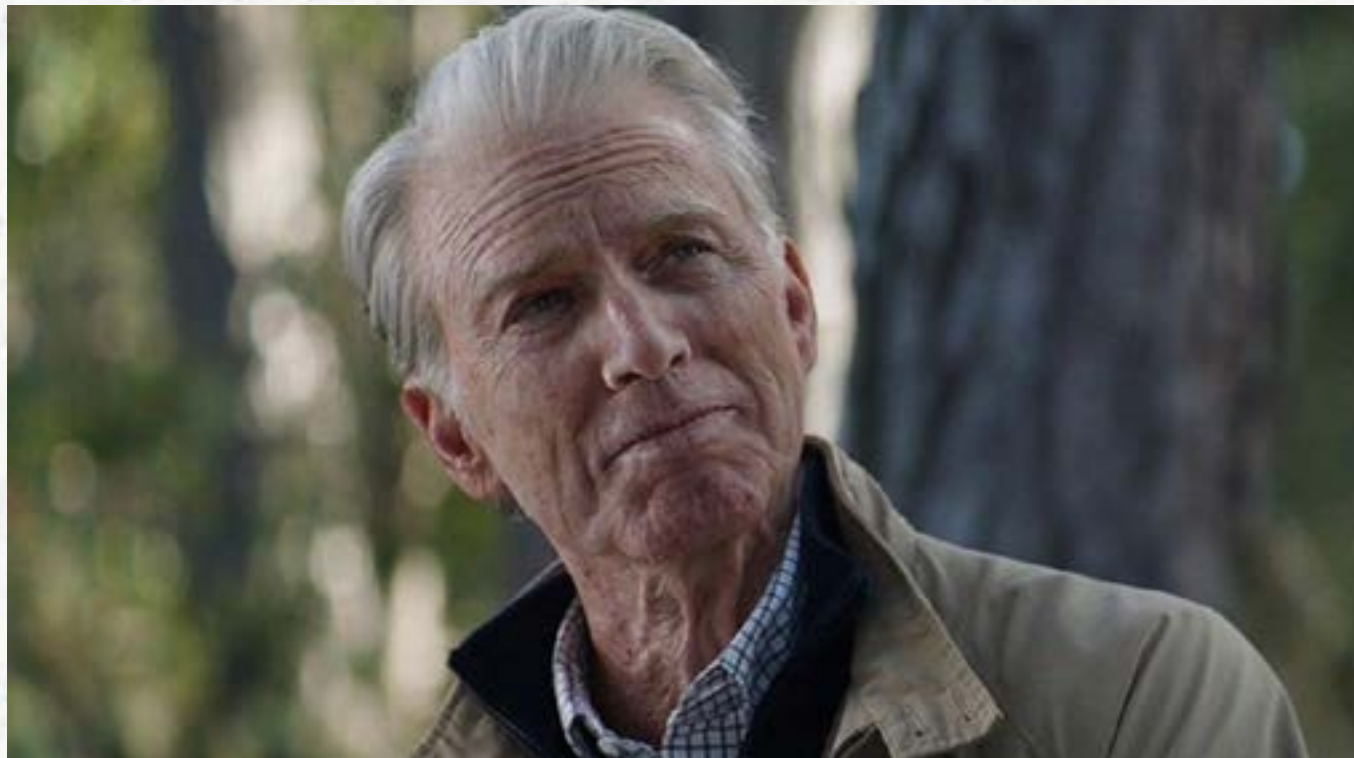
El maquillaje dentro de una obra de teatro es un factor que ayuda a la caracterización de un personaje. Es importante tener en cuenta que un buen maquillaje debe tener coherencia dependiendo al tipo de obra, trabajo o personaje que se va a interpretar.

Todo debe ir en relación al vestuario, el estilo de la obra y la dramaturgia, el maquillaje es un recurso que completa los demás factores a la hora de la interpretación.

Es así que parte de la representación de esta obra, surge de la caracterización del personaje principal en su proceso de maquillaje se analiza sus antecedentes siendo una persona adulta de 70 años, por ende, lo que se debe trabajar es el envejecimiento del rostro y de las manos en el actor. Por tanto, se propone realizar arrugas no tan pronunciadas dentro de la transformación del actor, esto refleja el deterioro y cansancio provocado por la edad.

Así pues, se presenta algunos bocetos definidos:

La primera imagen es la guía de lo que se quiere conseguir y el segundo es una propuesta de maquillaje que se ha utilizado para una película.



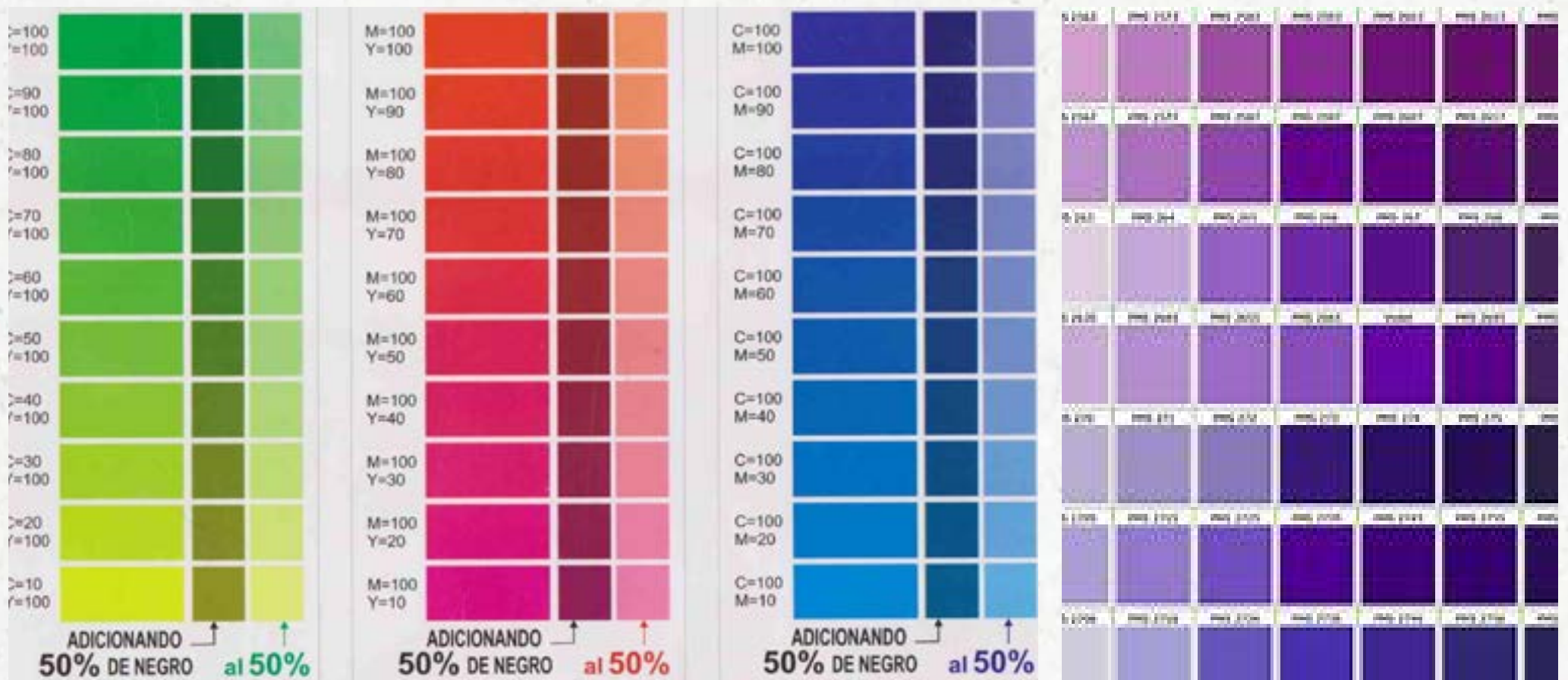
ILUMINACIÓN

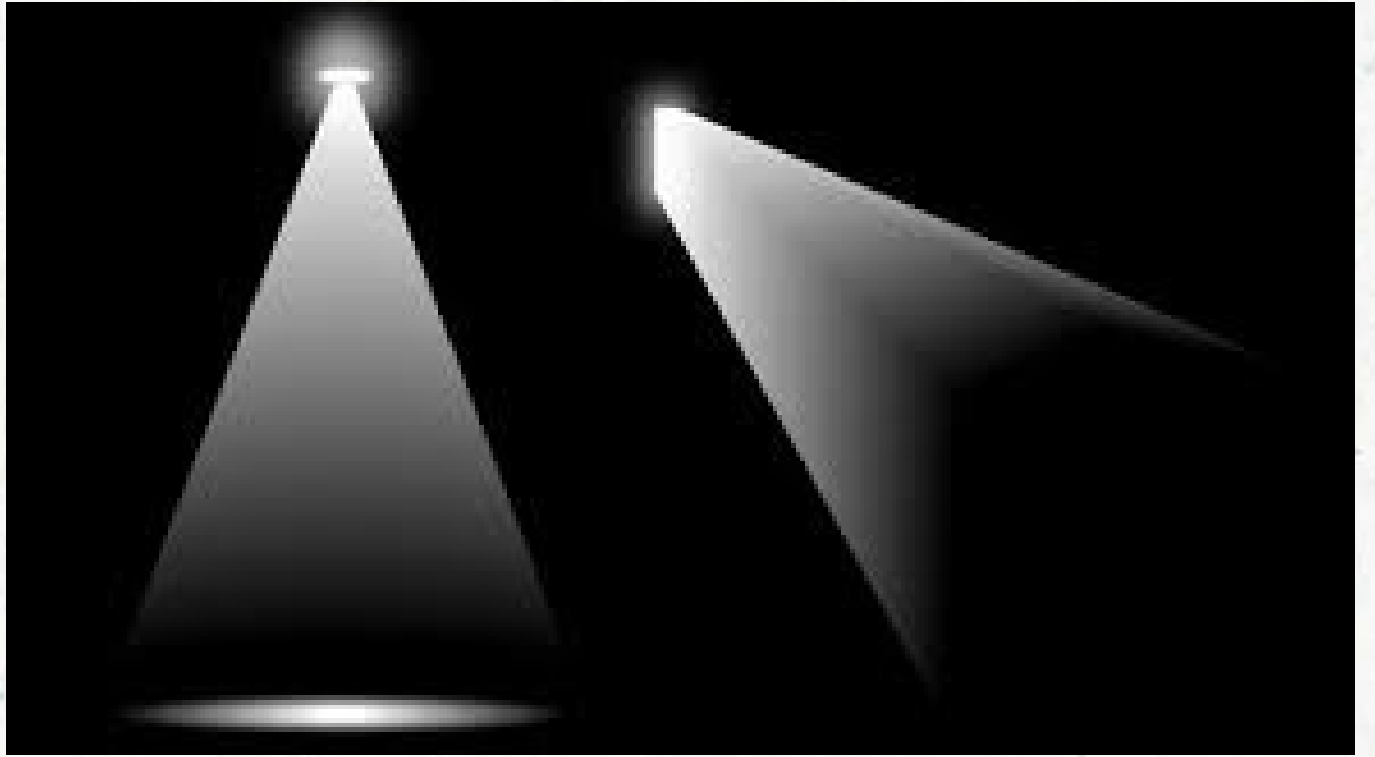
3.5 Iluminación

A veces, lo que llamamos sombra, es la luz que no vemos. (Ruíz, 2011)

Por lo general no apreciamos el valor de la iluminación, porque es un elemento cotidiano, pero en el teatro es una de las herramientas más importantes, esto con el fin de darle forma, color y sentido a la obra teatral. Con la iluminación se construyen diferentes ambientes por tanto es necesario manejar una gama de colores que simbolicen cada entorno.

La línea estética va de acuerdo con el ambiente imaginario, en las primeras escenas predominarán los colores azules y luz blanca y para el cambio de espacio a surrealista se utilizan colores de la gama de violetas y amarillo, los colores que se aplican crearán el mundo fantástico que se pretende mostrar y percibir. A continuación, se muestran las paletas de colores.





AMBIENTE SONORO.

3.6 Ambiente Sonoro

Ilustración 24. Escena 6 Color Rosa

La sonoridad para la obra fue planteada como un recurso que transmitirá sensaciones por lo que tendrá énfasis durante toda la trama, la música será otro elemento que apoyará para el desarrollo de las acciones de los personajes. Como referencia se tomó las composiciones de algunos autores tales como:

- Sonido de Parque (A Norsy World).
- Sonido Relajante Olas de Mar, Gaviotas (Toy Darawing Kids)
- Sonido de Lluvia (Relaxing and use ful sound)
- Sonido de Ambientación de brisa de aire (Inha2)
- Sonido Ambiente Denso. Terror (Andrés Montaña)
- Cancion Sleeping Lotus (Joep Beving)
- Canción La Llorona (Chavea Vargas)
- Canción La Negra Tomasa (Interpretes los Caifanes)
- Canción Familiar (Agnes Obel)

Las composiciones y sonidos que se han planteado, ayudan al cambio de atmósferas y van acorde a cada escena que viven los personajes. Para la parte realista se personificará mediante el piano y para la parte surrealista se empleará el sonido de varios ambientes, para los personajes el tempo musical será muy pausado.

Esos serán algunos símbolos que se emplearán para guiar al espectador en el desarrollo de la obra, al igual que para la conexión interna de los personajes.

CAPÍTULO

~ 3 ~

4. Pre producción- Producción- y Post Producción

4.1 PRE-PRODUCCIÓN

Investigando sobre el teatro sensorial se estudió su conformación y forma de representación, entendiendo que se componen de varios elementos que se presentan en una obra como las emociones y sentidos del ser humano, a su vez el tiempo o duración del desarrollo de la historia, lo que genera un interés por parte del público, al igual que para los intérpretes que se encuentran aprovechando de los mismos recursos que se brinda al espectador enriqueciendo la obra. Por tanto, nace esta propuesta investigativa, la de conocer sobre este estilo de teatro sensorial y como varios grupos lo practican.

Para la elaboración de este punto se plantea una estructura base, esta se ha dividido por tres etapas: pre producción, producción y post producción. En la primera etapa se analizará el área, las necesidades y el estado. En la producción se realizará un estudio previo para ponerlo en marcha y dentro de la post producción se establecerán otros análisis, tales como las debilidades del proyecto artístico y las nuevas estrategias que se aplicarán.

Para ello previamente se desglosa a continuación los recursos utilizados.

RECURSOS HUMANOS

Esta propuesta teatral cuenta con varios recursos para la elaboración del espectáculo, se plantea contar con la colaboración de un equipo de trabajo, quienes desarrollaran distintas actividades dependiendo el área que les pertenezca.

Actores: Encargados de interpretar dichos personajes, los cuales se desempeñan en distintos campos como el canto y el baile. Asistentes de dirección: Para la ejecución del proceso de montaje se establecerá varias personas quienes ayudan a la orientación y disposición de la puesta en escena.

Iluminación: Para la obra uno de los recursos que es necesario es la iluminación y por supuesto que el espacio sea cerrado, debido a que es esencial para lograr las sensaciones propuestas, todo esto para que la estética planteada sea aplicada para la creación de la atmósfera surrealista.

Fotografía: Para esto se contratará con una persona profesional para el registro audiovisual y fotográfico, con la finalidad que este material pueda ser utilizado para: la publicidad afiches, etc.

Diseñador Gráfico: Para la propuesta de comunicación y publicidad, es necesario una persona que tenga amplio conocimiento sobre el manejo de contenido visual, para la creación de la imagen de la obra, producción de afiches, etc.

Equipo de publicidad o Socios Estratégicos: Dentro de este punto se contará con la colaboración externa de varios medios de comunicación y algunos socios que aporte para la promoción y la publicidad.

RECURSOS TECNOLÓGICOS

Los recursos tecnológicos son la parte más importante dentro de montaje y con la estética de la obra, la cual se ve plasmada a través de la iluminación, la sonoridad, recursos de ambientación del espacio por medio de los olores, etc. Es muy importante conseguir los efectos planteados como: los olores y la parte de degustación con el público. Por tanto, es necesario ser muy claros con el equipo que se ocuparan de dichas acciones, dado que no todos cumplen la misma actividad.

A continuación, se detallará las especificaciones de los equipos:

Equipo de audio: parlantes-micrófonos (micrófonos de sala o ambientales)

Equipo del Musico: Consola, Piano.

Equipo de Iluminación: Consola-Luces (Incandescentes, led y robóticas).

RECURSOS FINANCIEROS

Se ha estructurado de acuerdo al análisis y la inversión que involucra cada recurso un presupuesto para la ejecución de la obra un costo de 4,895 los cuales servirán para el pago de todos los recursos necesarios. A continuación, se expondrá el cálculo para esta producción.

HONORARIOS DEL ELENCO.

Cargo.	Valor unitario	Valor
Actor Protagonico	\$250	\$500
Musico	\$250	\$250
Asistente de Producción	\$100	\$300
Directora	\$400	\$400
		TOTAL \$1,450

Tabla 1 Honorarios del Elenco artístico

HONORARIOS DEL EQUIPO CREATIVO.	
Diseño y confección de vestuario	\$300
Iluminador	\$150
Musico	\$230
Fotógrafo	\$150
Diseñador Grafico	\$500
Equipo de Producción	\$300
Maquillaje	\$80

Tabla 2 Honorarios del equipo creativo.

COSTO DE MATERIAL GRAFICO			
Rubro	Cantidad	Valor Unitario	Valor
Afiches	1000	Paquete	\$50
Flyers	150	Paquete	\$60
Boletos	600	Paquete	\$250
Impresiones y copias	100	0,05	\$5,00
			TOTAL \$365

Tabla 3 Costos de material grafico

COSTOS DE PUBLICIDAD		
Radio- Fm 88 1	1 mes	\$250
Publicidad externa (pantallas)	1 mes	\$400
Página Web	2 meses	\$120
Videos Promocionales		\$200
		TOTAL \$970

Tabla 4 Costos de publicidad

VALORES TOTALES.	
Rubro	Valor
Honorarios del elenco	\$1.450
Honorarios del equipo creativo	\$1.760
Costos del material grafico	\$365
Costos de publicidad	\$970
Alquiler del Teatro	\$350
TOTAL \$4.895	

INFRAESTRUCTURA

Dentro de este punto se divide en dos partes, en primer lugar, en donde se realizarán los ensayos, que se ha definido en las aulas de la Universidad del Azuay para lo cual se realizó un respectivo oficio solicitando un permiso para el uso de las instalaciones.

En segunda instancia el lugar donde se presentará la obra, ya que es de amplio formato necesita un espacio en el cual no se escuche ecos ni otro tipo de intervenciones, para ello se planteó gestionar el teatro Casa de la Cultura o el Auditorio de la Universidad del Azuay. En el caso de conseguir el espacio de la Casa de la Cultura, se recurriría a realizar los trámites para ejecutar el evento cultural, cumpliendo los requisitos de solicitud de permiso o contrato del teatro.

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Se ha propuesto una duración de 6 meses para realizar las actividades correspondientes.

ACTIVIDADES	MESES					
	1	2	3	4	5	6
ETAPA 1						
Investigación bibliográfica	X	X	X	X		
Búsqueda de espacio para la elaboración de los ensayos	X	X				
Trabajo de conversatorio con todo el equipo.		X	X		X	X
Inicio de entrenamientos y ensayos	X	X	X	X	X	
ETAPA 2						
Ensayos	X	X	X	X	X	
Montaje de la obra			X	X	X	
Prueba de sonido y ambientación				X	X	X
Ensayos generales				X	X	
Plan de promoción	X	X	X	X		
ETAPA 3						
Plan de marketing y publicidad	X	X	X			
Plan de difusión.	X	X	X			
Publicidad		X	X			
Presentación Final.			X			

4.2 PRODUCCIÓN

Esta propuesta artística busca crear una obra de Teatro, manejando como base el teatro sensorial y la conexión que implica la música. Para realizar el análisis de este trabajo se estudia y se investiga. En primer lugar, textos sobre las sensaciones y orientación en las personas, referentes estéticos en un contexto local y nacional. Estudios realizados sobre el teatro sensorial, además se realizó entrevistas a artistas que tienen el conocimiento en el área de aprendizaje e intervención sensorial y musical.

Finalmente se procede a la realización de un diseño de plan de montaje y producción, una puesta en escena de la obra Memorias de Mérida. Así también la dramaturgia de un lenguaje sensorial, en la búsqueda de lograr objetivos que se consigue en la relación entre el artista, la obra y el público rompiendo la barrera espacial que los separa. Generando una reflexión sobre el mundo de los sentidos, la percepción espacial y la memoria. Proponiendo una relación de momentos alrededor de los recuerdos y lo sentimental. Toda esta propuesta con el fin de generar nuevos estilos teatrales enriqueciendo la experiencia teatral desde lo sensorial.

Para su ejecución es necesario la contratación de un equipo de trabajo, quienes realizaran las funciones correspondientes, se planteó un horario en donde se definen puntos de encuentro y horarios en común para poder avanzar con el proyecto, contrastar presupuestos, análisis de Foda, etc.

4.2.1 LUGAR Y HORARIOS DE ENSAYOS.

Los ensayos se llevaron a cabo en las Aulas de la Universidad del Azuay, se planteó inicialmente que los entrenamientos sean dos veces por semana, dos horas cada día. Con el pasar del tiempo se fueron sumando elementos que fueron necesarios para la evolución de la obra y por tanto se sumaron una hora más a los ensayos.

A continuación, se muestra una tabla de los ensayos con las actividades planteadas.

Primera Etapa (enero-febrero)	Entrenamiento y acondicionamiento físico	Martes-jueves 10:00-12:00
Segunda Etapa (marzo)	Construcción de personajes Investigación previa al montaje	Martes-jueves 10:00-12:00
Tercera Etapa (abril-mayo-junio)	MONTAJE	Martes-miércoles-jueves 10:00-12:00

4.2.2 ENSAYOS

Se planteó dividir el proceso en tres etapas:
1er etapa: Acondicionamiento Vocal. Es necesario que los actores entrenen y ejerciten su parte vocal, puesto que dentro de esta propuesta la voz es el eje primordial para darle vida a la historia, estos entrenamientos se realizaron en los primeros meses de enero y febrero de forma muy cuidadosa para tener una voz técnicamente preparada.

2da etapa: Acondicionamiento físico y búsqueda del personaje. De igual manera es necesario tener un cuerpo activo, ayuda al desarrollo del actor para mejorar su rendimiento y resistencia en la obra. En cuanto a la búsqueda de personaje se plantearon algunos métodos y ejercicios tales como: la improvisación, el cambio de voces, la escucha, la observación entre ellos. Durante un mes se llevó a cabo este proceso, esto para conseguir las cualidades y corporalidades asignadas de cada personaje.

3er etapa: Puesta en escena: Dentro de esta etapa se procede a crear tempos y acciones para el desarrollo de la obra, involucrando la interacción con el público, el conflicto y el final. Así pues, se obtendrá la obra, la duración de esta etapa es de tres meses.

4.2.3 SOPORTE CREATIVO

Asistente de dirección:

Es la persona encargada de codirección aporta en la toma de decisiones o cambios, al igual es una guía y apoyo para el director en el proceso de montaje.

Actuación: Para la personificación de los personajes, es necesario tener en cuenta la estructura de la dramaturgia de la obra, debido a que es la base. Previamente se procede al trabajo vocal y físico de los actores y después el trabajo emocional para el desarrollo de la trama.

4.2.4 SOPORTE TÉCNICO

Guion teatral: El formato del guion de la obra se basa en una estética sensorial, la cual se identifica por el sonido, la iluminación, los olores y el tacto. Es una propuesta artística con una mínima cantidad de texto, ya que pone mayor énfasis al trabajo emocional y vocal de los actores.

Recursos Sensoriales: Se planteó varios recursos como los olores que evocan los actores que ambientan y describen el lugar imaginario en donde se encuentran los personajes. Estos recursos conectan a los actores entre sí.

Vestuario: Se plantea un vestuario desde los atuendos que los personajes en la vida real utilizaban y los colores que solían vestir

Abuelo

- Camisa blanca
- Pantalón negro tiro alto
- Medias oscuras
- Un chaleco de lana color plomo
- Zapatos negros.

Mérida

- Vestido Color Negro largo
- Medias negras
- Zapatos negros

Música: Para la sonoridad de la obra se planteó varias canciones, sonidos de ambientación de varios lugares como piezas musicales o creación de sonido.

5 POST-PRODUCCIÓN.

En este último capítulo se pretende introducir dentro del mercado cultural a la obra Memorias de Mérida, por tanto, su pre estreno en la ciudad de Cuenca. Por tanto, también se llevará a cabo un plan de recuperación de inversión, plan de difusión y plan de comunicación que aporten para la promoción de la obra y definición del público estratégico.

5.1 PLAN DE CIRCULACIÓN

Para el proyecto se plantea una inversión de \$4.895 este valor cubre todos los gastos de la obra para su estreno, por ello se analiza una estructura que garantice la recuperación de dicha inversión en un periodo de tiempo de 6 meses. Por esto se planteó una gira nacional con el fin de dar a conocer el producto artístico y de esta manera poder posicionarlo. Previamente se presentará en la ciudad de Cuenca por un periodo de dos meses, luego se procederá a presentar en el resto de ciudades. A continuación, se presenta una tabla de presentaciones.

MES	ESPACIO	CIUDAD
Diciembre	Diciembre Teatro Sucre-Casa de la Cultura	Cuenca
Enero	Teatro Casa de la Cultura	Guayaquil
Febrero	Teatro Segundo Cueva Celi	Loja
Marzo	Marzo Teatro Sucre-Casa de la Cultura	Cuenca

5.2 TIPO DE EVENTO Y CARACTERÍSTICAS DE LOS ESPACIOS

La inversión que se plantea es de \$4.895 dentro de este monto están cubiertos los gastos de la obra para su estreno. Se detalla las cifras de limitaciones del espacio.

Fondo:9m

Ancho de 10m

Alto de 7m

5.3 IMPLEMENTACIÓN TÉCNICA

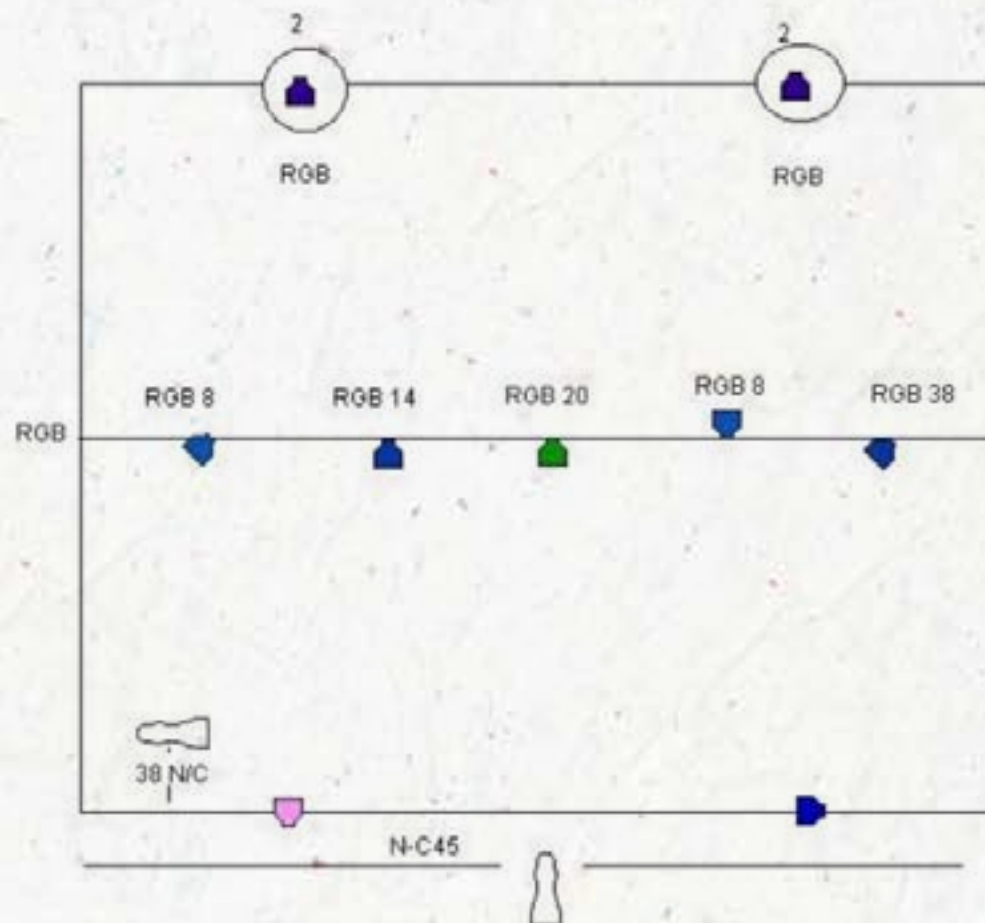
Para este punto se requiere de un técnico a cargo de cada equipo tales como: del sonido quien está pendiente del reproductor de audio, el de la iluminación para el control de consola y el técnico encargado de los ventiladores y atomizadores de olores.

PERSONAL	CARGO
Técnico de Iluminación	Técnico de Iluminación Luces para la obra-ambientación del espacio
Técnico de Sonido	Musicalización de toda la obra
Técnico Externo	Ejecución y manejo de los equipos

5.4 PLANO DE ILUMINACIÓN

La iluminación es de gran aporte para el desarrollo de la obra, dado que es uno de los recursos que permite dar un cambio de atmósfera y despertar emociones, por tanto, se plantea 11 luces:

- 9 luces led de 6 canales cada una
- 2 Incandescentes con gelatinas de color



OBRA MEMORIAS DE MERIDA
LUGAR CASA DE LA CULTURA

	LUZ LED
	Luz elipsoidal

5.5 PLAN DE DIFUSIÓN -BRIEF PUBLICITARIO

Descripción del Producto

Memorias de Mérida es una obra de teatro sensorial en la cual intervienen varios elementos en escena como: canto, sistema de olores y degustación al público que abarca la temática de la obra el vivir el luto de una manera distinta, es decir desde los recuerdos que han construido aprendizajes en la protagonista, creando una reflexión y permitiendo que la imaginación fluya. Esta obra es de gran formato por lo que es necesario un espacio determinado para que pueda ser presentada, con una distribución semicircular. Con una duración de 20 minutos.

Escenario Estratégico

Target

El público objetivo de esta propuesta artística está conformado para un público familiar que vivan en la ciudad de Cuenca que se encuentran en un rango de edades desde los 14 a 35 años, pertenecientes a la clase social media, alta y baja. El tema de luto es muy convincente, ya que la mayoría de las personas ha pasado por esta situación.

Problema-objetivos

La obra que se propone es totalmente nueva

por lo que podría ser un problema debido que no está posicionada y resulta más complejo tener un público determinado.

Objetivo General: Dar a conocer la obra Memorias de Mérida como parte de un producto innovador dentro del área teatral por medio de la promoción.

Objetivos Especifico:

- Crear nuevos públicos que fortalezcan las artes escénicas.
- Presentar la obra a nivel nacional.
- Conseguir posicionamiento a nivel nacional con la obra teatral.

El consumidor

Público familiar edades entre 14 a 35 años de edad pertenecientes a un nivel socioeconómico medio y medio alto

Ideales

El público familiar siempre se encuentra en constante exploración de nuevas actividades en familia e indagación del mundo exterior y el público de las personas adultas ya tienen más vivencias y madurez, son personas con ganas de experimentar y recordar esas emotividades vividas.

a) Performance:

El producto será presentado a un mercado que no tiene mucho conocimiento del teatro sensorial, por lo que existe el riesgo de no ser aceptado de la forma que se espera, debido que el precio debe entrar dentro de ciertos estándares para que la inversión pueda ser recuperada, así también debe ser accesible para el consumidor, lo cual resulta complicado debido que están acostumbrados a un precio bajo o a que sea de manera gratuita.

b) Social:

En esta área si se debe prestar mucha atención, es decir presentar un producto de calidad considerando los detalles, puesto que

dentro de la sociedad cuencana la rama teatral es desvalorada, teniendo un conocimiento pobre sobre el teatro, catalogándolo como carencia y denominándolo una actividad extra curricular y no como una profesión dentro del ámbito laboral.

c) Autosatisfacción:

Este tipo de proyectos artísticos ofrecen al público eventos de entretenimiento, para satisfacer una necesidad o sacarlo de su zona de confort. Con el fin que el consumidor pueda desestresarse, liberar tensiones y experimentar nuevas cosas, que lo lleve a vivir una experiencia gratificante.

Posicionamiento

La obra Memorias de Mérida busca posicionarse mediante el uso de varios elementos, ofreciendo un producto original y distinto, donde se juega con el despertar de emociones, imaginación y multisensorialidades, en una obra que te ofrece una experiencia distinta del teatro no convencional.

5.6 PLATAFORMA CREATIVA MEDIOS

Los medios para la difusión de la obra serán a través de las redes sociales como: Facebook, Instagram y TikTok estas plataformas permiten difundir con mayor alcance el contenido que se quiere comunicar en este caso una propuesta artística, también por medio de afiches llamativos que describan los aspectos de la obra. La entrega de flyers, afiches en lugares estratégicos este también será otro medio, para aquellas personas que no están vinculadas con los medios digitales de esta manera tendrá conocimiento de la propuesta artística como producto. Los puntos estratégicos que se consideran son: Carteleros en los teatros, en las universidades, etc. También la difusión por medio de emisoras de radio.

PLAZAS

La obra pretende tener un estreno en la ciudad de Cuenca en el teatro Casa de la Cultura, para que después pueda ser presentada a nivel nacional en varias ciudades como: Guayaquil, Quito y Loja todo esto será ejecutado bajo un plan de marketing que identifique el público objetivo, la demanda de mercado, las necesidades entre varios aspectos en cuanto a la promoción.

Fecha de lanzamiento

Por definir

Idea o concepto de comunicación

Atmósfera Familiar.

TONO DE LA COMUNICACIÓN DE LA OBRA

El ambiente de la obra va de acuerdo a la estética básica de en-sueños. Esto genera una atmósfera de imaginación o pasaje mágico debido a esto la música es el factor esencial que capte la atención del espectador, de igual manera los olores esto con el fin de no confundir al público y brindarle una nueva experiencia sensorial.

Utilizando un tono innovador y novedoso.

MENSAJES CLAVE

Dentro del Proyecto la palabra clave que describe esta propuesta es INNOVADOR, se caracteriza por ser una propuesta nueva, que sale de lo convencional, lo no común. La oportunidad de expandir dicha propuesta dentro del medio cultural y artístico.

5.7 PLAN DE MEDIOS

Sección 1: Situación Plan de marketing cultural de la obra

de teatro: Memorias de Mérida Este plan de marketing se planteó para conocer las estrategias y planes de difusión que se utilizaran con la finalidad de ofrecer un producto nuevo y solvente, también para fomentar el arte del teatro sensorial.

Derechos Culturales

- Derecho a la promoción, amplificación y difusión de productos artísticos para la industria cultural (Cultura, 2011)
- Derecho al fortalecimiento y desarrollo cultural.

A nivel local dentro de la ciudad de Cuenca, se estipula políticas como en el caso de la Municipalidad de Cuenca, esta entidad abre convocatorias que incitan a los artistas a participar, para fondos concursables, esto con la finalidad de apoyar con un financiamiento a varios artistas o colectivos. Este punto es importante debido que explica los derechos que le pertenece a cada artista o persona involucrada en el área cultural.

Sección 2: Objetivo general y específico

Objetivo General:

Promover el consumo de productos teatra-

les por medio de la difusión de la obra de teatro Memorias de Mérida estableciendo un plan de promoción y marketing para lograr posicionamiento y venta del producto artístico dentro de la sociedad cuencana.

Objetivos específicos

- Crear un plan de promoción, a través de varios medios de comunicación para que la obra tenga mayor posicionamiento.
- Presentar la obra en varias instituciones, festivales de teatro, para promover y dar a conocer el producto artístico, y que su consumo tenga incremento a nivel nacional.

PARTE 2-MARKETING ESTRATEGICO

Sección 3: Consumidor

Perfil del Consumidor

Dentro de la obra se ha planteado una estructura de público familiar, dentro de un rango de edades entre los 14 y 35 años que mantienen un interés por las artes.

Hábitos de uso y actitudes

La obra planteada está hecha para satisfacer la necesidad del consumidor, presentado un nuevo teatro atractivo que rompe con lo cotidiano, así pues, el consumidor obtendrá una experiencia única y diferente. Activando diversas sensaciones.

SECCIÓN 4: MERCADO

Demandas de las obras artísticas

En la ciudad de Cuenca provincia del Azuay existe una demanda limitada en cuanto concierne a obras artísticas. Donde existe mayor acogida es en los festivales de teatro, aun así, existiendo una oferta de teatro. Se asegura que el público o consumidor que asiste a dichos eventos por lo general son los propios artistas o personas vinculadas con el arte.

Segmentación de mercado:

Segmentación Socioeconómica

- Público general.
- Jóvenes estudiantes
- Adultos
- Personas con discapacidad visual

Segmentación Geográfica:

- Público en zonas urbanas.

SECCIÓN 5 ASPECTOS LEGALES

Requisitos legales para la comercialización de un producto artístico. Una obra de teatro puede ser presentada sin importar el carácter o índole. Es así que debe regirse a las normas estipuladas que se establece dentro de la ciudad. También se realiza ciertos pagos en cuanto a políticas del establecimiento.

Fijación del precio-comunicación

El fijar un precio de una obra de teatro en la ciudad de Cuenca varia y depende de varios factores como:

- Inversión realizada

- Espacio
 - Temporada
- Recursos humanos
- Recursos técnicos

Al realizar un análisis de todos los factores antes mencionados el precio de las entradas de la obra Memorias de Mérida se acordó en un valor que sea accesible, analizando el público objetivo, siendo de 7 dólares por persona.

Órganos gubernamentales asociados

- Municipio
- Ministerio de Cultura
- Ministerio de Inclusión Social.
- Cruz Roja
- Control Urbano
- Servio de Rentas internas, etc.

Sección 7: Sección de medios de comunicación

Dentro del plan de difusión se ha identificado los principales medios que logran tener mayor alcance que son:

- Redes Sociales.
- Radio Difusión.
- Prensa Escrita.
- Televisión.

Soportes

- Flyers
- Afiches
- Trípticos en lugares estratégicos

Promoción de ventas

1. Promoción de la marca y el producto por medio del público objetivo
2. Por medio de encuestas saber sobre las falencias del producto.

Para la obtención de los puntos mencionados se realizará una promoción de venta donde involucre:

- Promoción de la preventa
- Entrada gratuita a los auspiciantes
- Descuentos la primera semana a niños Nivel de precio y motivos

El precio definido es de 7 dólares para el público en general. El precio establecido ayudara a recuperar el capital invertido, puesto que la obra es de un formato distinto y requiere de todo el equipo para llevar a cabo.

Afiche



✉ majo921@hotmail.es

📷 [@majito_rom](https://www.instagram.com/majito_rom)

📺 **María José Romero Santacruz.**

📞 [+593992836139](tel:+593992836139)

María José Romero Santacruz actriz, artista escénica-performer. Parte de su pasión por la actuación desde los 10 años de edad participando en obras, musicales, presentaciones de danza que se realizaron en la escuela. En el 2015 se involucra aún más en propuestas artísticas, como protagonista representando como Lilibet en la obra “El Cascanues” se presentó en el colegio. Al culminar su vida estudiantil, pasa un año sin saber si perseguir sus sueños del arte de la actuación o simplemente tomarlo como un hobby. En el año 2017 decide seguir sus sueños y seguir su carrera tan anhelada “Creación Teatral” en la Universidad del Azuay. Además, ha participado en algunos cortometrajes y proyectos de publicidad, y es integrante del colectivo teatral “Laboratorio del encierro”.



Performance:

Ilustración

28 Performance Expresión del
Cuerpo Artístico



SOBRE LA OBRA



Ficha técnica

DURACIÓN: 20 MINUTOS
GENERÓ: DRAMA
DIRECTORA: KARINA
SIGÜENZA
DRAMATURGIA: MARÍA
JOSÉ ROMERO
CLASIFICACIÓN: TODO
PÚBLICO

Requerimientos técnicos

EQUIPO DE SONIDO
- PARLANTES
- CABLES AUXILIARES

EQUIPO DE
ILUMINACIÓN
- 11 LUCES
- 7 LED
- 2 INCADECENTES
CON FILTRO C/O
- 2 ROBOTICAS
- CONSOLA
- DIMER

Conclusión

El Teatro Sensorial es considerado como una estructura en la cual se involucran varios recursos sensoriales tales como: el canto, la música, los olores y sensaciones gustativas. Con esta propuesta artística se pretendía encontrar el concepto puntual del Teatro Sensorial y la estructura que maneja como tal para ser denominado así.

Después de haber investigado varias teorías de referentes teatrales, se llegó a la conclusión que no existe un concepto específico de lo que es el Teatro Sensorial, pero un factor importante es la llamada sensorialidad que consiste en la indagación y exportación de los sentidos del ser humano, que permite a los espectadores disfrutar de una experiencia innovadora y diferente de presenciar teatro.

Los alcances que se plantearon desde el inicio del proyecto tuvieron que ser modificados debido a la pandemia y un confinamiento a nivel nacional exigiendo que se cambie el enfoque los resultados. Como punto final queda por decir que este proceso ha fortalecido y enriquecido mis conocimientos con un carácter positivo y con ganas de seguir haciendo teatro.

Recomendaciones.

Después de un arduo proceso de investigación, aciertos, errores y correcciones como recomendación indico que siempre hay que estar dispuestos y sujetos a cambios que después se verán reflejados en un trabajo de calidad. Así también tener en cuenta con el equipo que se trabaja, es decir que tenga conocimiento, profesionalismo y compromiso. Y finalmente mantener activo el plan de comunicación, plantear con firmezas tus ideas para llegar al objetivo de una manera más clara.

Bibliografía

Ángeles, A. (1981). Expresión corporal en la enseñanza. Madrid: Centro Nacional Salesiano de Pastoral Juvenil.

Araque, C. (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. Calle 14, 2(3), 1-5.

Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1220/1627>

Barba, E. (1999). La canoa de papel. Catalogos.

Barba, E. (2010). Quemar la Casa. Biblioteca Teatro Laboratorio.

Berry, C. (2019). La voy y el actor. Alba Editorial.

Boal, A. (1974). Teatro del Oprimido y otras estéticas políticas. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Boal, A. (2004). El Arcoiris del Deseo. Barcelona: Alba.

Castro, A. (2013.196). Comunicacion Oral. EDICIONES UNIVERSIDAD DEL NORTE.

Guillén, C. (2013). Historia de la Expresión Corporal-Danza. Argentina.

L, J. A. (8 de ABRIL de 2018). Los efectos sonoros. Alias Editorial.

Mancera, A. M. (2006). Lingüística aplicada a la enseñanza de español como lengua extranjera. España: Universidad de Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá.

Mayen, R. (2015). La musica en el Teatro.

Montañés, M. C. (1995). La expresión de las emociones en la obra de Darwin. Tortosa.

Morgado, I. (2019). LOS SENTIDOS. Grupo Planeta.

Muller, C. (2019). El training del actor. Instituto Nacional de Bellas Artes.

Orwell, G. (1984).

Reguant, G. (2003-181). Obtenido de

<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/328413/lsr1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Roude, V. (2015). El Nuevo Ser Humano. Victor Roude,Sr.

Stanislavski, K. (2018). El trabajo del acotor sobre su papel. Alba Editorial.

Torres, B. (2011). Anatomia de la voz. Paidotribo.

Turner, S. (2019). Inteligencia Emocional. Steven Tuner Audio.

Verbal, L. C. (181-182). FloraDavis .

ANEXOS



Ilustración 29 ENSAYOS

Ensayos finales



Link de la Dramaturgia

OBRA FINAL DE TESIS MEMORIAS DE
MÉRIDA.pdf

