



UNIVERSIDAD DEL  
AZUAY

**FACULTAD DE DISEÑO  
ESCUELA DE ARTE TEATRAL**

## “Desvanecer: de la Neutralidad al Objeto Animado”

La neutralidad corporal para la desaparición del cuerpo en escena a través del objeto animado para la creación de un montaje teatral

Trabajo de Graduación Previo a la Obtención de Título de  
Licenciado en Arte Teatral

**Autora:** Lorena Barreto Méndez **Tutor:** Mgt. Jaime Garrido

**Cuenca – Ecuador**  
2018







**DEDICATORIA**

*A todas mis ausencias  
Diany Cris y ella....*



## AGRADECIMIENTOS

*Gracias siempre a mamá y papá por su apoyo interminable desde el primer día que pise el escenario, gracias por su presencia, confianza, compañía y todo lo que formaron en mí, gracias Susy por cuidar de mí Vio, gracias Eugin por cargar ese sillón miles de veces, gracias por darme las alas para volar y tomarme en sus brazos cuando caía. Gracias a mis hermanos, Andy, Diany y Pancho, fuentes inagotables de inspiración, guerreros y soñadores, pedazos de mí. Gracias Carlos por siempre estar. Gracias a la Rafa y Vale por ser estrellas, por su amor y por su alegría.*

*Gracias eternas al Mauricio, por ser compañero de vida, amigo, creador y némesis, por seguir en este camino, actuando, tallando, investigando, apasionándose, aunque el tiempo nos coma, las manos duelan y el dinero no alcance. Gracias a mi Violeta por enseñarme a vivir, por su sonrisa y por ser mi más grande maestra.*

*Gracias a la Vicky Cordero, por ser guía en el proyecto, por arriesgarse a tomar mis ausencias y hacerlas imagen, por el proceso, las enseñanzas y las conversaciones. Gracias a todos los profesores de este largo trayecto, por compartir lo que aman, de todos he aprendido pero sobre todo gracias a la Fabi León, Jaime Garrido, Silvana Amoroso y Jhon Alarcón.*

*Gracias a todos los amigos que han compartido tablas y sueños.  
Gracias al teatro siempre...*



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>DEDICATORIA</b>		
<b>AGRADECIMIENTOS</b>		
<b>TABLA DE ANEXOS</b> .....	6	
<b>TABLA DE ILUSTRACIONES</b> .....	6	
<b>RESUMEN</b> .....	7	
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9	
<b>CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZACIÓN</b>		
<b>1.1 ANTECEDENTES</b> .....	11	
1.1.1 Referentes Estéticos .....	11	
<b>1.2 MARCO TEÓRICO</b> .....	13	
1.2.1 El Cuerpo del Actor .....	13	
1.2.2 Neutralidad .....	18	
1.2.3 Objeto Escénico .....	23	
<b>1.3 DESARROLLO METODOLÓGICO</b> .....	26	
1.3.1 Investigación Bibliográfica .....	26	
1.3.2 Método Etnográfico .....	26	
1.3.3 Libro del Artista .....	26	
<b>1.4 ANÁLISIS ESTÉTICO</b> .....	26	
1.4.1 Estética de la Recepción .....	26	
<b>1.5 ESTÉTICA TEATRAL</b> .....	27	
1.5.1 Teatro de la Muerte .....	27	
<b>CAPITULO 2: CREACIÓN ARTÍSTICA</b>		
<b>2.1 EXPERIMENTACIÓN</b> .....	30	
2.1.1 Raíces .....	30	
2.1.2 Encuentro corporal .....	31	
2.1.3 Trabajar sobre el cuerpo para el objeto .....	32	
2.1.4 Acción e Imagen: animación de objetos .....	33	
2.1.5 El Desvanecer .....	33	
<b>2.2 ARGUMENTO ESTÉTICO</b> .....	34	
2.2.1 Conceptualización .....	34	
2.2.2 Dramaturgia .....	34	
2.2.3 Dirección Teatral .....	35	
2.2.4 Vestuario Teatral .....	35	
2.2.5 Iluminación .....	36	
2.2.6 Espacio Escénico .....	36	
2.2.7 Atrezzo Teatral .....	36	
2.2.8 Niveles Emocionales .....	36	
<b>CAPITULO 3: PRODUCCIÓN</b>		
<b>3.1 PRE PRODUCCIÓN</b> .....	38	
3.1.1. Origen de la Investigación .....	38	
3.1.2 Precedentes .....	38	
3.1.3 Localización de Referentes Estéticos .....	38	
3.1.4 Investigación Bibliográfica .....	38	
3.1.5 Definición de la Metodología .....	38	
3.1.6 Financiamiento .....	38	
3.1.7 Definición de Recursos Humanos .....	39	
<b>3.2 PRODUCCIÓN</b> .....	39	
3.2.1 Definición de la obra .....	39	
3.2.2 Contratación de Talento Humano .....	39	
3.2.3 Definición de Ensayos .....	40	
3.2.4 Trabajo de mesa e investigación .....	40	
3.2.5 Puesta en Escena .....	40	
<b>3.3 POST PRODUCCIÓN</b> .....	41	
3.3.1 Plan de Circulación .....	41	
3.3.2 Tipo de Evento y Características del Espacio .....	41	
3.3.3 Brief .....	41	
3.3.4 Dossier .....	44	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	50	

## TABLA DE ANEXOS

Anexo 1: Abstrac original .....	53
Anexo 2: Libro del Artista .....	54
Anexo 3. Preguntas de Entrevista .....	57
Anexo 4: Cronograma .....	58
Anexo 5: Fotografías .....	59
Anexo 6. Ryder Técnico y Plano de Luces .....	61
Anexo 7: Plan de Negocios .....	63

## TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Compañía Philippe Genty, Voyageurs Immobilis, 1995. ....	11	Ilustración 27. Apúntes Teóricos, 2018.....	55
Ilustración 2. Dos a deux. Saudade-terres d'eau, 2013.....	12	Ilustración 28. Diálogos a partir de la improvisación, 2018.....	55
Ilustración 3. Ilka Schönbein, Le Voyage d'hiver, 2004.....	13	Ilustración 29. Boceto Sofá, 2018.....	58
Ilustración 4. Puesta en escena de Hamlet dirigida por Stanislavski y Gordon Craig, 1911.....	15	Ilustración 30. Sofá modificado, 2018.....	58
Ilustración 5. Meyerhold, Estudio del tiro al arco, 1923.....	16	Ilustración 31. Nostalgia-Naufragio, 2018.....	58
Ilustración 6. Antonine Artaud, 1925.....	17	Ilustración 32. Jarras-Hermanos, 2018.....	58
Ilustración 7. Wilson Pico, Intensidades Puras, 2009.....	17	Ilustración 33. Objetos Personaje, 2018.....	59
Ilustración 8. Aula del movimiento. Lecoq. 1947.....	18	Ilustración 34. Familia de Objetos, 2018.....	59
Ilustración 9. Máscara Ko-omote del teatro No.....	19		
Ilustración 10. Máscara Neutra elaborada por Sartori para Jaques Lecoq.....	20		
Ilustración 11. Bunraku, 1984.....	22		
Ilustración 12. Roberto White. Criaturas Particulares, 2014.....	23		
Ilustración 13. Kantor, La Clase Muerta, 1976.....	24		
Ilustración 14. Periférico de objetos, 1992.....	25		
Ilustración 15. Rigoberto, Teatro Pie, 2015.....	30		
Ilustración 16. Neutralidad búsqueda, 2018.....	31		
Ilustración 17. Exploración sofá, 2018.....	32		
Ilustración 18. Indagación de Objetos, Chompa-mamá, 2018.....	33		
Ilustración 19. Objetos Jarras, 2018.....	33		
Ilustración 20. Propuesta de vestuario, 2018.....	35		
Ilustración 21. Afiche, 2018.....	43		
Ilustración 22. Virginia Cordero, 2018.....	46		
Ilustración 23. Lorena Barreto, 2018.....	47		
Ilustración 24. Textos, 2018.....	53		
Ilustración 25. Vacío, 2018.....	54		
Ilustración 26. Espacio Imaginado, 2018.....	54		



## RESUMEN

Desvanecer: de la neutralidad al objeto animado

El presente proyecto investiga la manera de llegar a la neutralidad corporal para la desaparición del cuerpo del actor en escena a través del objeto animado, estableciendo tres principales temas de indagación: el cuerpo, la neutralidad entendida desde la pre-expresividad de Eugenio Barba y la máscara neutra de Lecoq, el objeto escénico y como este es animado. Como parte del proyecto se realizó una investigación bibliográfica, entrevistas a grupos de teatro y un libro del artista. El resultado fue una obra de teatro de objetos, en donde interactúa el actor con los personajes-objetos. La puesta en escena aborda la ausencia como tema principal.

Palabras Clave: neutralidad, objeto escénico, máscara neutra, pre-expresividad, teatro de objetos, ausencia.





## ABSTRACT

### **To fade: From Neutrality to the Animated Object**

This project investigated the way to acquire corporal neutrality to disappear the actor's body on stage by using animated objects. To do this, it was necessary to establish three main topics of investigation: the body, neutrality from the pre-expressivity of Eugenio Barba and the neutral mask of Lecoq, and the stage object and its animation. Bibliographic research, interviews to theatrical groups, and an artist book were carried out. The result was a theatrical production in which the actor interacts with the object-characters. The staging addresses absence as the main topic.

**Key words:** neutrality, stage object, neutral mask, pre-expressivity, object theatre, absence.

Lorena Barreto Mendez  
72267

Jaime Garrido, MA.  
Tutor

Translated by,  
Ana Isabel Andrade

Véase Anexo 1





## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo indaga sobre la manera de conseguir la neutralidad corporal para la animación del objeto, a través de una investigación teórico-práctica tomando el cuerpo, neutralidad corporal y el objeto escénico como temas principales. El primer capítulo investiga los temas pertinentes para sustentar el proceso El segundo capítulo desarrolla el proceso de investigación, los ejercicios empleados para este desde la pre-expresividad de Eugenio Barba y la máscara neutra de Lecoq y la construcción del personaje-objeto además de la conceptualización de la puesta en escena. El último capítulo pone en evidencia el trabajo desarrollado en torno a la producción de la obra. Desde este proyecto nace “Ausencias” obra de teatro de objetos que pone en escena los resultados obtenidos por medio de la investigación realizada, los objetos se plantean como los personajes principales de la obra y son estos los que guía el proceso de creación: dramaturgia y puesta en escena que son abordados desde la ausencia.





**CAPÍTULO 1:**  
CONTEXTUALIZACIÓN



## 1.1 ANTECEDENTES

### 1.1.1 Referentes Estéticos

En la actualidad muchas de las propuestas de artes escénicas se centran en la interdisciplinariedad para generar sus obras, las personas que intervienen en estas, no solo son actores sino que llevan un gran bagaje consigo es decir se nutren de otras disciplinas como complemento de su actuación, convirtiendo el espacio teatral en un laboratorio en el cual se explora la interdisciplinariedad entendida desde la hibridación de las artes.

Romper las fronteras que las definen para pensar en un arte global la cual a partir del teatro investiga diferentes lenguaje escénicos como el texto, música, danza, títeres, artes plásticas, objetos, tecnología conjugándolos para poner en escena obras que no siguen una línea aristotélica<sup>1</sup>

en las cuales la comunicación se centra en el conjunto de la puesta en escena en la que predomina la composición visual, imágenes.

Esta mezcla de lenguajes escénicos ha permitido que el espectador se adentre en nuevos mundos, en los cuales, cuerpo y objeto coexisten de manera extra cotidiana, de tal forma que la relación del actor con el objeto no nace de su uso habitual sino que existe un cohabitar distinto, es decir, formas extracotidianas de relación entre estos, que logra transformar al objeto y desde este al cuerpo creando organismos distintos en escena. Romper la barrera entre objeto y cuerpo ha permitido lograr en el objeto escénico nuevas cualidades que van más allá de colocarlos como mero accesorio ornamental y se han transformado en personaje, gracias a la tensión escénica que el actor le puede proporcionar. Objeto y cuerpo se convierten en entes creadores en un juego de tensiones, energías y relaciones en los cuales cada uno toma importancia.



Ilustración 1. Compañía Philippe Genty, *Voyageurs Immobiles*, 1995.

<sup>1</sup> Acción dramática con un tiempo y secuencia determinada.



La propuesta escénica creada a partir de esta investigación pretende encontrar nuevas formas de relación entre cuerpo y objeto en donde la danza y la música también formen parte de la investigación de esta manera tener un acercamiento a la neutralidad corporal del actor y poner en escena una dramaturgia creada a partir de la imagen. Los objetos serán quienes guíen el proceso de creación, pero al mismo tiempo el cuerpo se potenciará para crear dos momentos el personaje y el animador.

Inmersos en esta continua búsqueda de traspasar fronteras se puede encontrar a la Compañía Philippe Genty, grupo que indaga el teatro visual<sup>2</sup>, creada en 1976 por el titiritero del mismo nombre y Mary Underwood, bailarina de profesión. En sus inicios se plantean la pregunta ¿puede la imagen plantear preguntas existenciales sin necesidad de palabras? Y es a través de ésta que decidieron inclinarse por un lenguaje visual en la que la temática recurrente es el ser humano enfrentándose a sí mismo y su inconsciente.

Genty (2002) afirma: “La danza, el cuerpo humano, la relación con el objeto están al servicio de ese espacio de lo indecible. Un enfoque que supone por parte del espectador el no estar confinado en el papel de testigo pasivo de un drama o de una comedia.” La compañía experimenta con cuatro ejes importantes: objeto – cuerpo – espacio – espectador, atravesado por el existencialismo<sup>3</sup> como tema recurrente, demostrando que los objetos pueden abordar temas profundos y logrando que el espectador accione desde lo visual, su trabajo será un referente para el proceso de montaje.



*Teatro visual hace referencia al teatro en el cual la relación del objeto o <sup>2</sup> materia es experimentado y desviado de su uso habitual y a partir de estos se generan los conflictos de la obra; juega también con las perspectivas y .puntos de fuga dentro de escena*

*Corriente filosófica desde donde el ser humano es entendido como un ser <sup>3</sup> .individual, creador del significado de su vida*

**Ilustración 2. Dos a deux. Saudade-terres d'eau, 2013**

Otro de los grupos que trabaja la imagen y a través de esta la poesía es Dos a Deux, compañía francesa de teatro gestual<sup>4</sup> creada en 1997, integrada por André Curti y Artur Ribeiro. Su indagación empieza a partir de la obra Esperando a Godot (Becket, 1952) en la cual investiga desde lo coreográfico, potenciando el gesto en el trabajo teatral, la exploración del objeto y la escritura coreográfica y dramática. Toman al objeto como elemento escenográfico y como extensión del cuerpo denotando en sus obras un mundo en el que los elementos saltan de su contexto cotidiano para convertirse en artífice de la puesta en escena.

El mismo proceso posee Ilka Schonbein, quién estudia euritmia<sup>5</sup> en Alemania y construcción y manipulación de muñecos, sin embargo sus montajes no conseguían satisfacer su búsqueda, es cuando se adentra en la danza que logra dar otro sentido al teatro de muñecos. Encuentra su camino dentro del títere corporal, títere que conjuga el cuerpo del animador con el cuerpo del títere formando un solo cuerpo. Es en su trabajo en el que se puede apreciar esa metamorfosis de cuerpo y objeto, una simbiosis en la que es difícil distinguir donde termina ella y donde comienza el objeto. Su poética narra la pérdida, el desarraigo, la ausencia presentando al objeto como símbolo de esto.



**Ilustración 3. Ilka Schönbein, Le Voyage d'hiver, 2004**

*El teatro gestual usa el lenguaje corporal como principal elemento de creación de la puesta en escena*<sup>4</sup>

*Estudio del sonido convertido en movimiento armonioso a través del dominio de tonos, intervalos, silencios, etc. creada por Rudolf Steiner*<sup>5</sup>

## 1.2 MARCO TEÓRICO

### 1.2.1 El Cuerpo del Actor

#### 1.2.1.1 Nociones sobre el cuerpo.

*“Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría”  
Nietzsche*

A lo largo de la historia el ser humano ha intentado entender su cuerpo, lo ha tomado como objeto de estudio para intentar definir cómo funciona desde todas las visiones: su ser biológico, psicológico pero también desde su memoria. Las apreciaciones en occidente sobre el cuerpo han variado a través de la historia, cuerpos entendidos desde el dualismo alma-cuerpo hasta cuerpos como medio para pensar el mundo son algunas de las ideas que se han fusionado para llegar a entender que es cuerpo en la actualidad.

La Real Academia de la Lengua define cuerpo como “Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos” (RAE, Cuerpo, 2017) o “Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.” (RAE, Cuerpo, 2017). Estos enunciados precisan cuerpos objetivos, cuerpos entendidos desde sus posibilidades biológicas y físicas, cuerpos herramienta a los que el ser usa como canal para realizar órdenes dadas por la mente. Este pensamiento es recurrente en muchas partes de occidente, mientras que en oriente y según la visión andina en Ecuador nuestro cuerpo es un todo, no solo con los que nos constituye como seres humanos sino también con el medio que nos rodea y los seres con los que nos relacionamos.

En el artículo “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales” (2008) Gómez Arévalo y Sastre Cifuentes definen al cuerpo como “Donde la existencia humana adquiere una dimensión espacio-temporal, y es éste el que hace al ser humano parte activa de la naturaleza y del proceso de la vida. Es allí donde se integran sus múltiples experiencias y manifestaciones...” (Gómez Arévalo & Sastre Cifuentes, 2008, pág. 120) Éste enunciado descubre un cuerpo desde un enfoque holístico, el cual se alimenta del medio en el que se desarrolla y en el que se integran las experiencias vividas, por medio de él, el yo adquiere forma. Concebir al cuerpo de esta manera logra replantearnos su significado, su movimiento, su sentir, su entender que no viene dado tan solo de un impulso sino que se configura por un sin número de factores que lo atraviesan.



En occidente las primeras indagaciones sobre el cuerpo se registran en Grecia, para Platón en Fedón (1871) cuerpo y alma son dos realidades unidas exteriormente; el cuerpo es origen de errores y se presenta como un obstáculo sometido a las pasiones y deseos, por lo que actúa como límite para el alma ya que no permite encontrar lo único que anhela el hombre, la verdad (Platón, 1871, pág. 87), es decir, para Platón el alma se sirve del cuerpo. Por otra parte, sin dejar de lado la dualidad pero difiriendo en la forma de relacionarlas, Aristóteles en Acerca del Alma (1978) señala, que todo ser está compuesto de forma y materia, alma-cuerpo; el cuerpo es considerado la materia prima que contiene al alma como forma sustancial, no están separados si no que se interrelacionan y forman una sola entidad (Aristóteles, 1978, pág. 12) aunque el cuerpo adquiere relevancia sigue sujeto al alma.

En la Edad Media, Tomás de Aquino (1988) reafirma la idea de Platón, en la cual el cuerpo se entiende como cárcel del alma, se conserva la idea de dualidad pero regidos por una fuerza superior Dios, en la que el cuerpo es la representación del pecado, ésta idea fue instituida por la iglesia como precepto moral por medio de este se pretende controlar los impulsos del cuerpo en busca de la perfección del alma. (Aquino, 1988, pág. 611) Es importante resaltar en este período, el tiempo de carnaval ya que era este el momento en el que al cuerpo se le permitía la expresión, este espacio permitía en la población un nuevo cuerpo, el mismo que rompía las normas impuestas, el carnaval era igual a cuerpo vivo. (Bajtín, 1998, pág. 86) En ese momento existía la necesidad de generar espacios en los cuales el cuerpo pueda reencontrarse consigo mismo y desde su movimiento.

Durante la Modernidad, Descartes (2011) en Tratado del hombre a través del racionalismo cartesiano propone un nuevo método para pensar la filosofía en la cual el conocimiento del objeto no es lo importante si no el conocimiento del sujeto pero no dado a través de los sentidos sino por medio de la razón-pensamiento matemático por lo tanto considera como verdadero solo lo que se revele al pensamiento. El mundo es conocido a partir del pensamiento por lo tanto el pensamiento es la primera verdad, por ello afirmaba que era más fácil conocer el pensamiento que el cuerpo.

Otra corriente filosófica, el empirismo, habla del cuerpo como una entidad que siente y la experiencia como medio de conocimiento, la sensibilidad corporal es fuente de comprensión por medio de esta se conoce el mundo.

George Berkeley (1992), filósofo inglés, en Tratados sobre el conocimiento humano dice que las ideas abstractas no existen sino que todo conocimiento es sensible, las cosas solo existen en cuanto son percibidas, por lo tanto existir significa ser percibido. En este momento el cuerpo es pensado como medio para entender el mundo, el pensamiento deja de ser la primera verdad para convertir al cuerpo en pensador ya que es este el que me permite definir, comprender y establecer las ideas.

Después con la propuesta de Merleau Ponty en la Fenomenología de la Percepción (1993), se piensa al cuerpo como conciencia perceptiva desde la cual el mundo es comprendido, ya que por medio de él y su relación con los otros, el espacio y los objetos se puede entender el mundo. El cuerpo es desde donde se percibe y se es percibido, es a través del cuerpo que se experimenta el entorno y además se es en el mundo, la conciencia es creada por la experiencia vivida, por lo tanto no se presentan como algo superior y apartado del cuerpo sino que es el cuerpo. "El mundo está a mi alrededor, no frente a mí" (Ponty, 1993, pág. 87) el entorno no es entendido a través del pensamiento sino por medio de la experiencia, es esto lo que logra crear la idea de mundo la misma que está en constante transformación porque la experiencia en este es interminable.

La visión del mundo de Ponty (1993) refiere al cuerpo como ente de todo conocimiento por lo tanto no se es sin cuerpo. "Yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo" (Ponty, 1993, pág. 167). Es importante también la noción de espacio dado que el movimiento de los cuerpos en este crea la idea de mundo, seres que a través de su trascurrir por el mundo en el espacio comprenden a los objetos y su realidad a esto se llama conciencia sensorial, es decir, la percepción que se tiene de los objetos, espacio, personas a través de los sentidos es lo que me permite concretarlo y comprenderlo, los sentidos crean la conciencia del mundo. El cuerpo es la encarnación de la conciencia sensorial relacionando al sujeto con su existencia, entorno y momento cultural.

Pensar al cuerpo como el medio desde donde soy y entiendo al mundo permite que se le dé la importancia no solo como herramienta sino como ente de conocimiento, este pensamiento será la base para entender el cuerpo en la investigación planeada, en la que se buscará un cuerpo perceptivo capaz de relacionarse con los objetos de su alrededor, entenderlos y resignificarlos, ya que no serán entendidos desde su utilidad sino desde su historia, los objetos

al igual que el cuerpo por medio de percepción pueden ser susceptibles de transformación a través de una constante interrelación.

Este pensamiento puede identificarse de mejor manera con el cuerpo entendido desde la cosmovisión andina en la cual el ser humano, mente y cuerpo, es entendido como un elemento más de la naturaleza y por ende solo existe a partir de los demás elementos. Se interrelaciona y modifica. "Por ello, en tanto cuerpo, no es una unidad sino una paridad, una unidad de dos o más" (San Martín, 2016, pág. 47) El autor define paridad como el pensamiento andino que conecta al sujeto con la totalidad de lo que le rodea, por ello el hombre no es por sí solo, es un somos con su entorno.

### 1.2.1.2 Entendiendo el cuerpo dentro del teatro occidental moderno y contemporáneo.

- Las indagaciones de enfoques corporales han permitido concebir al cuerpo no solo desde la ciencia o la filosofía sino que se han reflejado también en las artes escénicas siendo fuente de cambios y nuevas experiencias. Por ejemplo podemos entender al cuerpo desde la visión platónica las propuestas de Stanislavski, desde el racionalismo cartesiano las ideas de la Danza Clásica o de la Biomecánica o desde la fenomenología de la percepción el teatro posdramático<sup>6</sup>.

En el siglo XVIII y XIX el teatro occidental relegó al cuerpo a un segundo plano, las creaciones teatrales se originaban desde el texto, la figura del actor declamando era común.

A finales del siglo XIX el teatro occidental dirige su mirada hacia el teatro oriental para rescatar el cuerpo del actor, se conciben las primeras ideas en las que el cuerpo toma parte fundamental dentro de la creación artística, se apuesta por actores preparados, con formación y entrenamiento a nivel intelectual y físico.

Entre los primeros indicios de la necesidad de un cuerpo vivo están los tratados de Stanislavski (Ética y Disciplina: Método de las acciones físicas, 1994) en los cuales plantea una técnica que atraviesa lo consciente para conseguir lo inconsciente. En la primera parte de su investigación propone que el actor asuma emociones de manera psicológica, estas son convocadas por medio de la memoria emotiva; pero fue él mismo quién al final de sus indagaciones llega a la conclusión de que el estado emocional no depende

de la voluntad por ello propone el método de las acciones físicas basado en procesos del cuerpo.

Indaga primero sobre bases teóricas para luego darse cuenta que la única forma para liberar la imaginación del actor es mediante la liberación del cuerpo, cuando se trabaja sobre el cuerpo se logra relajar las tensiones musculares lo que proporciona mayor organicidad, sin embargo, Stanislavski sigue planteando al cuerpo como un sistema que está bajo el control de la mente por ello busca que el actor trabaje con automatismos, es decir, movimientos que realiza inconscientemente, su intención no era desarrollar sus posibilidades físicas sino realizar movimientos cotidianos para dirigirlos hacia la intención del personaje.

"Bastaba, aun fuera del escenario, que adoptara las maneras de ese personaje, y al instante surgían en mi alma los sentimientos y sensaciones que antaño les había otorgado" (Stanislavski C. , 1976, pág. 161) Cuando el cuerpo asume corporalmente las formas del personaje antes planteadas por la mente se facilita la creación de una "línea de acciones del personaje" (Stanislavski C. , 1976, pág. 164) y es por medio de esta que el actor llegará a las emociones, es decir, el actor trabaja a nivel intelectual, para dirigir el nivel físico y conseguir un nivel emotivo.



Ilustración 4. Puesta en escena de Hamlet dirigida por Stanislavski y Gordon Craig, 1911

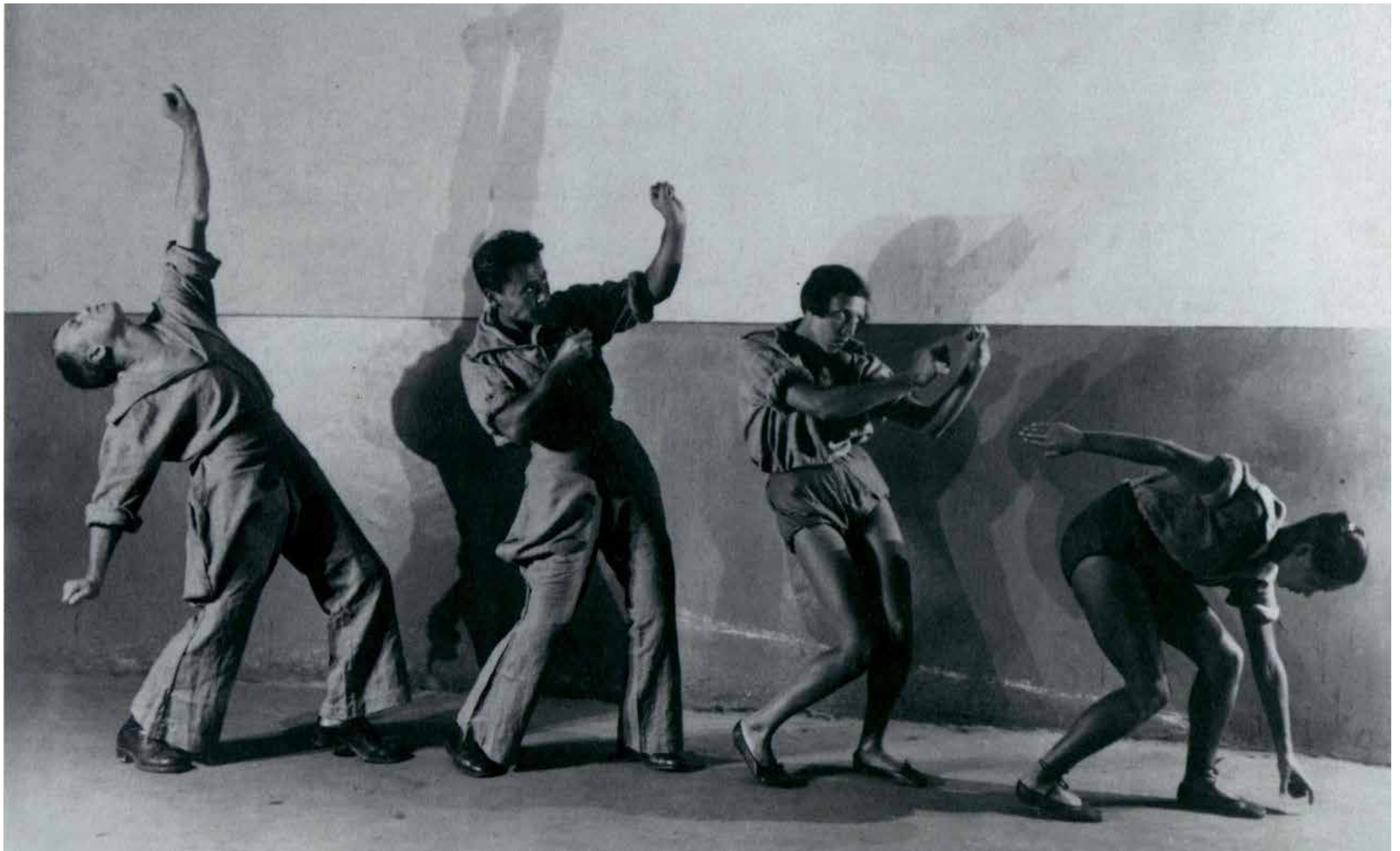
<sup>6</sup> Término propuesto por Hans Thies Lehmann, la acción se desplaza al conjunto de la puesta en escena. rompen la línea aristotélica



Stanislavski experimenta su propuesta dentro del Teatro de Arte de Moscú el mismo al cual pertenecía Vsévolod Meyerhold, quien revoluciona la escena al cuestionar las técnicas empleadas por Stanislavski creando el concepto de biomecánica y lo grotesco. (Teoría Teatral, 1975) Cree firmemente que el teatro necesita recobrar la expresión corporal y pretende que el actor sea un acróbata conociendo sus posibilidades físicas y vocales, que domine las palabras jugando con los ritmos, pausas, tiempos y sobre todo preste atención a su respiración de esa forma eliminar los automatismos para encontrar un cuerpo que proponga. Para Meyerhold el cuerpo es quien produce las emociones por ello crea la biomecánica una técnica que relaciona el ritmo, danza y movimiento, creando un teatro estilizado en el cual todo el cuerpo participa del movimiento. Valiéndose de medios plásticos, plantea romper la sincronía entre

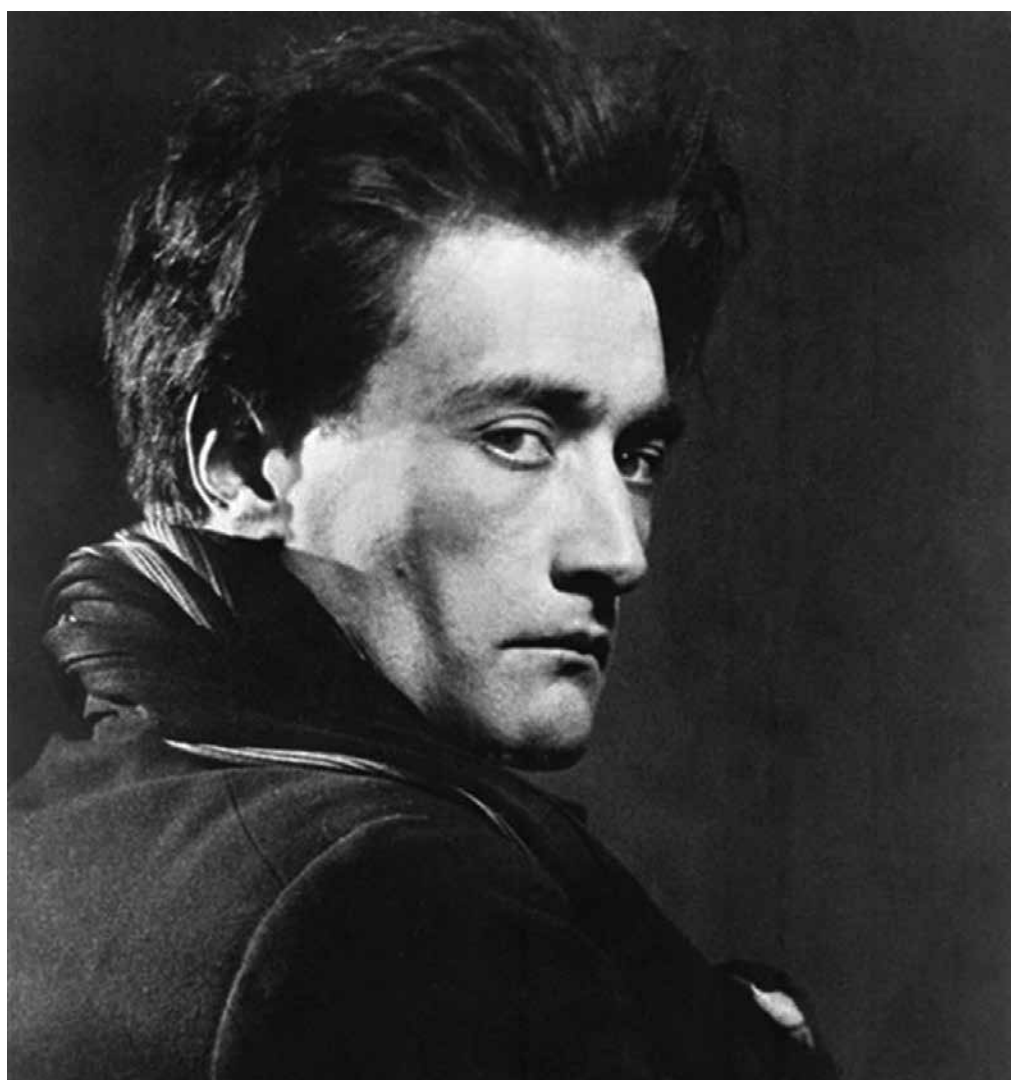
el ritmo vocal y el ritmo físico, eliminar los movimientos improductivos, cuidar el ritmo, usar correctamente el centro de gravedad del cuerpo buscando el equilibrio. "Meyerhold quiere provocar en el espectador un reflejo emocional que no pase necesariamente a través del aspecto intelectual, sino que se base en la sensibilidad sensorial y cenestésica." (Barba & Savarese, 1990, pág. 166) Romper los cánones que regían el teatro para provocar al espectador, hacerlo pensar desde la sensibilidad, volviéndolo más activo.

Para conseguir esto el actor necesita conocer y perfeccionar la mecánica de su cuerpo trabajando sobre sí mismo y controlando en el espacio. Trabaja por medio de la improvisación y el control se logra una expresión genuina capaz de llegar al espectador. Trabaja también lo grotesco entendido desde el enfrentamiento entre contenido y forma.



*Ilustración 5. Meyerhold, Estudio del tiro al arco, 1923*

Antonin Artaud (El teatro y su doble., s,f) dice que la puesta en escena es: “Como el lenguaje de todo cuanto puede decirse y expresarse en escena, independientemente de la palabra, de todo cuanto encuentra su expresión en el espacio, o puede ser afectado o desintegrado por él.” (Artaud, s,f, pág. 70). Estudia el teatro oriental para tomar de este su organización y el trabajo completo sobre el cuerpo del actor, dice del teatro balinés que en escena está todo calculado y nada queda a la casualidad o improvisación. Busca en los actores movimientos regulados, que correspondan a una composición general, haciendo que la puesta en escena no precise pensamientos sino que haga pensar.



*Ilustración 6. Antonine Artaud, 1925*

Se puede decir que en el teatro occidental, el cuerpo en escena ha ido abriéndose camino. A partir de estas técnicas, el cuerpo ha tomado importancia, se ha convertido en guía y herramienta de creación, a partir de este empieza a nacer un nuevo lenguaje. El lenguaje del cuerpo creando poesía en el espacio.

### 1.2.1.3 Cuerpo Expresivo – Corporeidad

Para poder entender qué es el cuerpo expresivo es necesario comprender que nuestro cuerpo piensa, siente, hace y comunica todo el tiempo. ¿Qué es lo que pasa cuando reconocemos el poder comunicativo del cuerpo? Se desmantela el cuerpo cotidiano, para conseguir un nuevo cuerpo que nace de la extra cotidianidad. Ana Rodríguez cita a Gianni Vattimo quien plantea “una realidad del cuerpo solo en la medida en que es capaz de concebir una “derealización” del cuerpo, es decir una forma susceptible de trabajar críticamente sobre la realidad del cuerpo, desmontando sin cesar las operaciones que lo constituyen.” (Rodríguez, 2008)



*Ilustración 7. Wilson Pico, Intensidades Puras, 2009*

¿Cuáles son esas operaciones que constituyen el cuerpo? El cuerpo no es solamente un zona pasiva o estable sino que se constituido de más realidades, contexto cultural, construcción social, es por ello el cuerpo es clave para entender la cultura. El contexto cultural hace referencia al conjunto de circunstancias que establecen nuestra forma de ver el mundo, el lugar, la cultura y la época son algunos de los parámetros que pueden determinar las formas que adquieren nuestro cuerpo, desde características físicas hasta la manera de moverse, por ejemplo, un cuerpo de la costa se mueve de una manera diferente a un cuerpo de



la sierra. El contexto cultural no solo cambia nuestra mente también ejerce cambios en nuestro cuerpo lo que modifica nuestra corporalidad y la manera de relacionarme con el mundo.

La construcción social también altera al cuerpo y lo modifica, hace referencia a todo lo que está determinado y aceptado por una sociedad, normas o formas de comportamiento, lleva a tener una mirada similar a quienes comparten esa cultura, estructuras sociales que se les impone a los individuos, la interacción social, que crea significaciones compartidas que llegan a ser vistas como verdades objetivas y modelos a imitar. La construcción social y el contexto cultural marcan en nuestro cuerpo formas de percibir el mundo, no de manera intelectual, sino a través de la corporeidad, por ejemplo un cuerpo nacido en la sierra adquiere ciertas formas con el frío que lo hace diferente del cuerpo de la costa; al igual que se conserva movimientos propios de la familia que se revelan con el tiempo, estas formas definen ya un movimiento propio de ese cuerpo, contexto, construcción, ningún cuerpo es igual,

Como corporeidad podríamos definir al saber corporal, mirar al cuerpo como esa entidad compleja que posee una forma propia de percibir el mundo, que se nutre de la herencia de los cuerpos pasados y que además está atravesado de su entorno, relaciones, tiempo y espacio. La corporeidad se sintetiza en su movimiento y sus posibilidades de comunicar.

Wilson Pico en la entrevista “Danzar en tiempos de alevosía” (Pico, s.f) realizada por Eduardo Satizábal habla sobre trabajar sobre cuerpos “feos”<sup>7</sup>, cuerpo con el que se encuentra al trabajar sobre sí mismo y entender que su cuerpo mestizo no poseía las aptitudes físicas necesarias para la danza clásica, que presenta proporciones y posiciones codificadas a partir de cuerpos europeos, al aceptar su “cuerpo feo” comienza a investigar desde este y liberarse de esquemas mentales preestablecidos. Reconocer el cuerpo propio, la corporeidad instituida en él y aceptar las posibilidades de este se logra trabajar de manera más auténtica.

---

*Wilson Pico hace referencia con cuerpos feos al reconocimiento de su <sup>7</sup> cuerpo mestizo, situado fuera de los cánones establecidos para el ballet clásico*

## 1.2.2 Neutralidad

### 1.2.2.1 Entendiendo la Neutralidad

*“Trabajo a partir de la neutralidad para llegar a una verdadera expresión”*

*Norma Angeleri*

La palabra neutralidad hace referencia a la condición, estado, conducta que no se inclina por alguna oposición o que no participa en un conflicto o contienda (RAE, 2017) aun así dentro del teatro es sinónimo de disposición. Encontrar la neutralidad para el trabajo del actor es fundamental, ya que nos sugiere un estado de disponibilidad y escucha previo a la acción. La neutralidad nace desde el vacío porque para encontrarla se necesita vaciar las cargas corporales y mentales para encontrar el equilibrio en el cual ningún elemento sobresale descubriendo la armonía corporal.



**Ilustración 8. Aula del movimiento. Lecoq. 1947**

La neutralidad investiga:

- Equilibrio extracotidiano: el cual involucra a todo el cuerpo logrando que las tensiones corporales se dilaten, juega con los contrapesos, su búsqueda empieza desde la deformación de las posiciones cotidianas de la cadera y reduciendo los apoyos.

- Oposición: constituye la base de las acciones del actor oriental, antes de realizar una acción empieza por su contrario, el actor no se maneja con líneas rectas. (Barba & Savarese, 1990, pág. 234)

- Acción: se define como todo aquello que se realiza en escena para llegar a un objetivo.

- Reacción: la forma en la cual el actor se comporta ante ciertos estímulos.

- Leyes de los movimientos humanos desde lo más orgánico. (Lecoq, 2003)

Jaques Lecoq, trabaja partiendo del deporte hacia el teatro, desarrollando una pedagogía teatral en la cual propone algunos ejercicios para llegar a un cuerpo activo, ocupándose de ritmos, espacios y fuerzas. Lecoq (El cuerpo poético, 2003) define la neutralidad como la búsqueda de conciencia corporal entendida desde el equilibrio y la economía de movimientos y a partir de la neutralidad desde donde el actor trabaja cualquier personaje y no desde la identificación con este. Para trabajar la neutralidad crea la máscara neutra, máscara sin expresión alguna que alude calma.



**Ilustración 9. Máscara Ko-omote del teatro No**

Las primeras indagaciones sobre el uso de máscaras como instrumento pedagógico para el actor las hace Jaques Copeau, dramaturgo y crítico francés, quien desarrolla su trabajo a inicios del siglo XX, en medio del auge del teatro comercial en Francia, país en donde dominaba el realismo. La falta de preparación de los actores y su exhibicionismo en escena, crean en Copeau la necesidad de una transformación teatral a través de la formación del actor y un cambio en la conducta de este.

En el teatro *Vieux-Colombier* funda el grupo *Cartel des Quatre* el cual a partir de una formación total trabajaban la técnica, poética y su comportamiento para poner en escena actores preparados y despojados de egos. Para abordar el entrenamiento del actor Copeau propone comenzar la búsqueda de la neutralidad y para ello emplea la máscara noble, una máscara hecha de papel maché, basada en la máscara ko-omote del teatro No japonés que representa a una mujer joven en pasividad, esta ayuda al actor a controlar sus gestos, para asumir un nuevo estado en el que esté preparado física y psicológicamente. La nueva propuesta de Copeau tuvo gran aceptación en el medio, algunos de sus más conocidos alumnos fueron: Charles Dullin, Jean Dasté y Etienne Decroux.

Es gracias a Jean Dasté y su "Compagnie des Comédiens" que Jacques Lecoq conoce el trabajo de la máscara noble y años después la utiliza en sus clases como punto central de su pedagogía. "...el movimiento no puede nacer más que de la inmovilidad" (Lecoq, 2003, pág. 60) La máscara neutra constituye la base para el trabajo corporal que Lecoq intenta establecer con su grupo de estudiantes. Esta es fabricada en cuero por Amleto Sartori, escultor y constructor de máscaras, basada en la máscara noble que utilizaba Jean Dasté en su compañía. La máscara debe ser un poco más grande que el rostro y no debe pegarse este para facilitar el juego teatral.

El trabajo sobre la máscara neutra se desarrolla sobre pautas específicas para su uso, por ejemplo, no puede salir a escena ya que es una máscara en calma, que no posee conflicto, por lo tanto no ejerce acción en escena, pero es ofrecida al actor como herramienta para descubrir los conflictos corporales de este, revelando sus resistencias, trasladándolo a un estado de conciencia diferente, en el cual, el cuerpo adquiere autenticidad y disponibilidad para el trabajo, es una máscara de vacío que revela. (Lecoq, 2003)

Lecoq cree que con la máscara, el actor consigue un estado



de receptividad mediante el cual el pensamiento se libera para luego liberar el cuerpo, ya que la máscara neutra es como un personaje sin pasado, logra situar al actor en el aquí y ahora con predisposición al descubrimiento de un nuevo mundo.



Ilustración 10. Máscara Neutra elaborada por Sartori para Jaques Lecoq

El trabajo corporal del actor se potencia ya que al eliminar de alguna forma el rostro, principal fuente de expresión, el cuerpo surge, distingue el espacio y se distingue a sí mismo con mayor precisión, pero eliminando movimientos o formas parasitarias<sup>8</sup>. "Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos." (Lecoq, 2003, pág. 63) Para el trabajo con el objeto, es necesario conseguir el estado de equilibrio en el manipulador para que los desequilibrios sean ubicados en el personaje objeto.

El proceso de la máscara neutra consta de tres momentos importantes:

El primero se denomina Despertar, en este momento el actor se encuentra relajado en el suelo, después de conseguir la relajación, se le pide que se despierte por primera vez. Cada alumno reacciona de forma diferente, algunos despiertan rápidamente, otros comienzan a mover sus, manos o piernas lentamente como intentando reconocer el espacio; este momento el cuerpo adquiere una nueva corporalidad.

El segundo momento es el Viaje Elemental en el cual el director del ejercicio guía a los participantes por un viaje por la naturaleza en calma y en una segunda parte la naturaleza en condiciones extremas, por medio de este ejercicio el lenguaje del cuerpo cambia por un cuerpo activo y atento llevando a este al límite de sus posibilidades.

El último momento es Identificarse con la Naturaleza, es aquí en donde se trabaja con los cuatro elementos de la naturaleza: agua, fuego, aire, tierra; identificando cada elemento con formas cercanas; luego la identificación pasa por materiales diferentes, como la madera, el barro, metal, etc. En este momento la máscara neutra se retira para mostrar a un actor con el cuerpo y rostro atentos y en calma. Se investiga este ejercicio como una forma para conseguir el estado de neutralidad corporal que se pretende para el manejo del objeto. Aunque de diferente forma este estado guarda similitud con el estado de pre expresividad, los cuales abordan los mismos principios para llegar a un mismo resultado. Se trabajan estos estados como una forma de preparación anterior a la actuación y aunque estos estados están listos para transformarse en el personaje en escena, para el uso del objeto se procura que el actor animador mantenga en escena este estado.

### 1.2.2.3 Pre expresividad

*...estos cuerpos no muestran sentimientos, ni tampoco todavía ninguna reacción: pero al mismo tiempo nos damos cuenta de que están preparados...*  
(Eugenio Barba)

Eugenio Barba, director e investigador teatral italiano, desarrolla su trabajo a partir de su experiencia en el teatro oriental, plantea la Antropología Teatral (1990) como "el estudio del comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación" (Barba & Savarese, 1990, pág. 18) la cual se basa en "principios que retornan", principios de actores y bailarines similares en diferente tiempos y culturas. Estos principios son formas de llegar a una técnica extra cotidiana del cuerpo por ejemplo

<sup>8</sup> .Movimientos que o aportan a la acción

los actores orientales que utilizan reglas o consejos absolutos para generar un estilo.

Barba habla sobre tres tipos de técnicas, la primera llamada técnica cotidiana que la establece la cultura, posición social o profesión y su fin es la comunicación, la segunda la técnica extra cotidiana la cual utiliza el cuerpo de una forma completamente diferente a la cotidiana, se centra en el derroche de energía para una mínima acción y su fin es la información, la tercera es la técnica del virtuosismo es el cuerpo de un virtuoso por ejemplo la de un acróbata. La pre-expresividad nace en la técnica extra cotidiana y hace referencia al querer expresar, la búsqueda del bios escénico<sup>9</sup>, la vida del actor.

Cada principio corporal establecido en cada estilo de teatro, ayuda al actor a romper los automatismos de la vida cotidiana, en escena el actor trabaja distintas tensiones corporales las cuales son las principales conexiones con el espectador, estas tensiones se trabajan en distintos niveles, para Barba el actor al igual que un ser humano está organizado en niveles o sistemas, siendo la pre-expresividad el primero, quiere decir, antes de la acción, en el cual se trabaja la presencia del actor y la energía para lograr potenciar el bios escénico para que este seduzca al espectador y lo conecte con la puesta en escena. El actor no expresa pero está al acecho, como un animal listo para el ataque, el actor está preparado para la acción; como dice Barba "...una vida dispuesta a transformarse en acciones y reacciones precisas" (Barba & Savarese, 1990, págs. 268-269) En este estado, al igual que con la máscara neutra, el objetivo es el trabajo corporal (energía y presencia) y no lo el conflicto.

Conseguir la creación de un personaje requiere la lógica de un proceso, lo que Barba llama técnica. Distingue dos orígenes desde donde el actor toma contacto con el personaje. El primero donde trabaja desde la espontaneidad, es decir, su comportamiento adquirido y lo que ha desarrollado al contacto con su medio social llamado técnica de inculturación desde donde "...modela su comportamiento natural y cotidiano en un comportamiento escénico extracotidiano" (Barba & Savarese, 1990, pág. 264) El segundo acercamiento se da desde el cuerpo, utilizando técnicas corporales distintas a la que se usa en la vida cotidiana imponiéndose un

comportamiento escénico, este se denomina técnica de aculturación, que logra en el actor "...una calidad energética que es presencia lista a transformarse..." (Barba & Savarese, El arte secreto del actor, 1990, pág. 265) Desde estos dos caminos se puede crear el nivel pre-expresivo. El objetivo de la pre expresividad es conseguir un cuerpo dilatado, un cuerpo con presencia capaz de trabajar sobre tres principios (Barba & Savarese, 1990, pág. 54):

- Alteración del equilibrio cotidiano y búsqueda de un equilibrio precario.
- Dinámica de las oposiciones
- Uso de una incoherencia coherente

### 1.2.2.4 Cuerpo Ficticio

"¿Podría existir un nivel en el arte del actor en el que éste se mantenga vivo, presente, pero sin representar ni significar nada?" (Barba & Savarese, 1990, pág. 21) Es esta pregunta con la que Barba empieza su artículo sobre el equilibrio precario, en el mismo manifiesta que este es un estado difícil de entender en occidente pero recurrente en el teatro Japonés. Esta idea se presenta como una contradicción debido a que cuando un actor se encuentra frente a los espectadores se presume que su deber es representar; sin embargo en el teatro NŌ<sup>10</sup>, Kabuki<sup>11</sup> y Kyogen<sup>12</sup> no siempre es su fin, ya que existen momento en los cuales el actor representa su propia ausencia.

---

*Drama aristocrático musical que utiliza máscaras para representar <sup>10</sup> personajes de la cultura japonesa, procedente de danzas rituales y danzas populares*

*Forma de tradicional de teatro japonés, utiliza un maquillaje exagerado <sup>11</sup> y está limitado a actores masculinos, que trata acontecimientos históricos y conflictos morales*

---

*.Bios escénico es el cuerpo vivo en escena, presencia del actor <sup>9</sup>*

*.Forma cómica de teatro japonés tradicional <sup>12</sup>*





*Ilustración 11. Bunraku, 1984*

Barba lo denomina cuerpo ficticio, este hace referencia a: "Un nivel intermedio entre el cuerpo cotidiano del actor y el cuerpo imaginario" (Barba & Savarese, 1990, pág. 269) es decir, entre el cuerpo cotidiano del actor y el personaje a representar, los actores del No y Kabuki abandonan sus personajes pero esta transición dura algunos minutos y mantiene el cuerpo en un estado de extra cotidianidad que no exprese sino que reduzca su presencia de tal forma que el actor esté ausente pero sin perder su energía.

"El actor representa de alguna forma su propia ausencia; pero la ausencia tiene un valor en cuanto espectáculo y es por tanto ausencia presente." (Barba & Savarese, 1990, pág. 269) Un claro ejemplo de cuerpo ficticio son los kokken en el teatro Japonés, hombres vestidos de negro, ayudantes en escena cuya función consiste en pasar objetos, acomodar trajes o máscaras, para ser un kokken es necesario haber sido actor y tener experiencia dentro del escenario ya que es necesario saber comprimirse hasta lo esencial, es decir, controlar su bios escénico de la manera que sea capaz de

realizar la acción sin ser percibido por el espectador.

Parte importante del cuerpo ficticio es el control de la mirada, en la India es primordial que el actor aprenda a gobernar su mirada, dirigirla a un punto exacto en el espacio ya que aunque el cuerpo alcance un nivel pre expresivo pero la mirada no tuviera la fuerza necesaria, la presencia del actor perdería fuerza pues esta es la conexión primera entre espectador y actor, la mirada impone potencia en el movimiento por ello es importante controlarla y saber ubicarla.

Al igual que el actor del teatro No o Kabuki en el encuentro con su cuerpo ficticio se pretende crear mediante la unión de la pre-expresividad y la máscara neutra el cuerpo ficticio desde la realidad particular y los conocimientos adquiridos, por medio de técnicas de entrenamiento se pretende que el actor llegue a un estado en el cual sea capaz de controlar su cuerpo trabajando peso, equilibrios, presencia, oposiciones, todo esto en camino a conseguir la desaparición del cuerpo del actor en escena.

## 1.2.3 Objeto Escénico

*“Todo objeto transforma alguna cosa”  
(Baudrillard, El sistema de objetos, 1969)*

### 1.2.3.1 Definiendo el Objeto Escénico

Según la RAE se define como objeto a “todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo.” (RAE, Cuerpo, 2017) El objeto empieza su historia a partir de la aparición del ser humano, el hombre crea objetos artificiales desde sus necesidades más primitivas, por ejemplo, herramientas de caza. Es así que la relación del ser humano con el objeto ha permitido concederle a este, innumerables utilidades que sobrepasa su materialidad. Claro es el ejemplo del teatro el cual ha tomado al objeto, sacándolo de su contexto y colocándolo en el escenario para darle sentido a la escena.

El objeto deja de estar determinado por su funcionalidad, materialidad, color y forma para transformarse en significado, el teatro utiliza objetos en escena para cargarnos de significado el mismo que aporta a la escena, las

características del objeto se convierten en hilos de conexión con el espectador que revelan fragmentos de la historia, por ello cualquier objeto trasladado a escena adquiere otra dimensión. Patrice Pavis en “Análisis de los espectáculos” (1998) define como objeto escénico: “Todo lo que puede ser manipulado por el actor... El objeto no solamente no es un accesorio, sino que se sitúa además en el centro y el corazón de la representación, sugiriendo que subtiende el decorado, el actor y todos los valores plásticos del espectáculo.” (Pavis, 1998, pág. 190) El mismo autor en su “Diccionario de Teatro” dice del objeto:

*“El término objeto tiende a reemplazar en los estudios críticos a los de accesorio, atrezzo o decorado... La dificultad de establecer un frontera nítida entre el actor y el mundo ambiente, la voluntad de contemplar el escenario globalmente y según su modo de significación han promovido el objeto al rango de actante primordial del espectáculo moderno.” (Pavis, 1998, pág. 337)*

Un objeto escénico puede ser cualquier objeto que se encuentre dentro del escenario, vestuario, escenografía, utilería; estos no solo ponen en evidencia el contexto en el



Ilustración 12. Roberto White. Criaturas Particulares. 2014



cual se desarrolla la obra sino que también están encargados de caracterizar a los personajes y al entorno, Pavis clasifica al objeto por su función y por su polimorfía, la polimorfía consta de cuatro aspectos característicos del objeto.

a. Desviación de sentido: objetos que se prestan para cualquier uso, su utilidad se distancia de la habitual, como la técnica de los objetos encontrados propuestos por los surrealistas. El objeto se muestra como signo.

b. Nivel de aprehensión: objeto con diferentes niveles de aprehensión, es decir, puede ser utilitario, simbólico, lúdico, etc. según el interés de la obra

c. Desmultiplicación de los signos: Según Baudrillard todos los objetos poseen un sentido social y un sistema de valores. "De esta manera, se encuentra atrapado en un circuito de sentidos (de equivalencias) y remitido por las connotaciones a una multitud de significaciones que el espectador le hace "probar" sucesivamente." (El Sistema de Objetos, 1969)

d. Artificialización / materialización: el objeto se convierte en signo, por ello cada objeto en escena se transforma y se

unen al signo global de la obra, el material de la escenografía trasladada refiere algo al espectador tanto como la tela de un vestuario, esta significación toma el nombre de abstracción y puede darse también cuando el objeto gracias a su poética, teatralidad y juego toma vida frente al espectador.

El lograr romper los límites materiales del objeto para centrarse en su poética<sup>13</sup> ha permitido poner en escena a personajes objetos que interactúan directamente con el actor, para precisar los objetos escénicos con los que trabaja el teatro de objetos se hará referencia a Pavis y su definición de atrezzo:

*"Objetos escénicos (excluyendo los decorados y el vestuario) que los actores utilizan o manipulan durante la representación. Muy numerosos en el teatro naturalista, que reconstituye un medio con todos sus atributos, hoy tienden a perder su valor caracterizador para convertirse en máquinas de juego o en objetos abstractos. O incluso, como en el teatro del absurdo (el de Ionesco particularmente) en objetos metáfora de la invasión del mundo exterior en la vida de los individuos. Se convierten en verdaderos personajes y acaban invadiendo totalmente el escenario." (Pavis, 1998, pág. 533)*



La poética del objeto hace referencia al objeto dotado de otro significado,<sup>13</sup> el mismo que es atravesado por la nuevas cualidades que adquiere al convertirse en objeto personaje

**Ilustración 13. Kantor, La Clase Muerta, 1976**

Tadeusz Kantor, (Teatro de la Muerte y otros ensayos , 2010) artista plástico y director escénico, propone llevar el objeto al escenario, el solo hecho de colocarlo en un nuevo espacio, el escenario, le otorgaba un nuevo sentido, además de convertirse en signo adquiere una poética. Para Kantor, los objetos poseen vida propia, pueden transformarse para tomar vida en escena; es desde el objeto desechado que propone sus obras teatrales.

El objeto desechado fabricados para su uso cotidiano que han sido vaciados de su significación utilitaria y que en escena se resignifican adquiriendo una función completamente distinta para la cual fue creada, asumiendo una poética, convirtiéndose en metáfora de un personaje.

### 1.2.3.2 Teatro de Objetos

Según Ana Alvarado “es teatro de objetos aquel en que el objeto no es un apéndice del actor sino que encarna al personaje...” (El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura, pág. 21) El teatro de objetos nace como una respuesta a los procesos que se desarrollaban a partir de los años sesenta en los cuales el objeto adquiere una resignificación dentro del arte; el dadaísmo, el arte objetual y el trabajo de Kantor sobre el objeto marcan las pautas de lo que sería el nuevo camino del objeto en el teatro en el cual asume nuevos roles siendo parte y protagonista de la creación

Philippe Genty define “el teatro de objetos es el arte del re-descubrimiento” (Genty, Teatro físico, Lecoq y clown, s.f), la compañía de teatro Los Chicos del Jardín dice que “El Teatro de Objetos extravía un objeto de su uso habitual, crea distintas formas de contarnos algo siempre desde la reinterpretación de lo cotidiano.” (Jardín, 2013, pág. 4) Por lo tanto podemos definir al teatro de objetos como la forma creativa de rescatar un objeto cotidiano para darle una reinterpretación y convertirlo en historia.

El objeto ha acompañado al actor en escena como accesorio o decorado pero en el teatro de objetos este se presenta como protagonista de la acción, el papel del actor se transforma para animar es decir ofrecer movimiento al objeto. La palabra animar viene del latín animāre o animus que significa dar vida; la vida del objeto es un encuentro entre materia (objeto) y espíritu (animador) determinada por metáfora del objeto. Es la metáfora del objeto la que genera la proyección de vida o personaje en la imaginación del espectador aun cuando este se encuentre consiente de

lo inerte del objeto. Como metáfora se entiende, al igual que la metáfora literaria, el traslado del significado de un elemento a otro, el objeto que se lo identifica con su utilidad se traslada a escena y asume un nuevo significado.

La sumatoria entre la tensión del objeto y la tensión transmitida por el animador es la que logra crear al personaje objeto creando una poética visual. Alvarado señala que la animación del objeto genera un nuevo cuerpo en escena, un cuerpo mayor conformado por el cuerpo del actor y cuerpo del objeto a lo que llama sistema de teatro objetual; en el cual ninguno de los dos sobresale si no que se alimentan el uno del otro, el actor jamás deja de ser relevante en escena ya que es él el dador de vida. Sin embargo la materialidad del objeto puede lograr establecer mayor empatía con el espectador ya que representa a un ser humano generalizado.



*Ilustración 14. Periférico de objetos. 1992*

“El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún funcionando con toda su fuerza expresiva, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de éste último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y dissociable.” (Alvarado, 2016, pág. 7) El teatro de objetos permite que el animador asuma al objeto desde otras perspectivas, dándole vida a este por medio de sí mismo creando un tercer cuerpo-objeto compuesto de las características del objeto y las características del animador.



## 1.3 DESARROLLO METODOLÓGICO

Esta investigación emplea el enfoque cualitativo usando los siguientes métodos de investigación: etnográfico, bibliográfico, libro del artista y principios teatrales encaminados a buscar la neutralidad corporal para el montaje teatral.

### 1.3.1 Investigación Bibliográfica

Se realizó una investigación bibliográfica para conocer por medio de libros, artículos, entrevistas, documentales los grandes temas en los que se enmarca esta investigación que son: cuerpo, neutralidad y el objeto, se buscó también grupos teatrales y estéticas referentes al tema, en pro de conseguir una base firme para la experimentación corporal. La investigación se desarrolla dentro del Capítulo 1 planteando tres temas de investigación el cuerpo, la neutralidad y el objeto escénico además de la estética de la recepción y el teatro de la muerte, temas que aportan a la investigación en escena y al proceso de la estética de la obra.

### 1.3.2 Método Etnográfico

Se realizaron entrevistas a grupos de teatro para tener un acercamiento al modo de trabajo de grupos nacionales que incursionan tanto en los títeres como en el teatro, pero que también toman el trabajo del cuerpo como una parte importante para el desarrollo de este. A través de estas entrevistas se intercambiaron ideas y opiniones acerca de la neutralidad y el teatro de objetos.

Se realizó dos entrevistas a Marcelo Cruz y Ana Mariza Escobar, actores y animadores de Machala y Quito respectivamente. Marcelo Cruz, joven actor y titiritero machaleño, estudio Artes Escénicas con especialización Títeres en Argentina, se plantea la entrevista a este artista ya que después de ver dos de sus obras de teatro, se pudo percibir que su trabajo con los títeres era diferente, es decir una animación natural conseguida desde la investigación del objeto, él nos comenta su experiencia dentro del mundo de los títeres y sus procesos de creación, comienza su exploración a través del objeto estudia su forma, posibilidades, cualidades y son estas las que van generando este personaje “Yo manejo el objeto, lo nuevo lo destrozo, lo aplasto, lo modifico, lo transformo para ver qué es lo que me va a brindar el objeto, el objeto me dice cosas, es como un intérprete más dentro de escena.” El trabajo corporal nace desde el tantem,

centro corporal, desde donde nace el equilibrio, el punto fijo, desde esta forma se entrega toda la energía al objeto y encuentra la mirada.

Por otra parte Ana Mariza Escobar, titiritera Quiteña empieza su trabajo dentro del grupo Espada de Madera, estudia en Colombia diferentes técnicas de manipulación y tipos de tipos de títeres y es este trabajo lo que le ha ayudado al desarrollo del teatro de objetos, al investigar grupos de desarrollen el teatro de objetos en Ecuador, el grupo Rama de Plata fue uno de los pocos, en su montaje Pareidolia indaga los objetos para la creación de personajes logrando que el objeto mire, respire, desplace y comunique, cuando el objeto logra unir estos parámetros el espectador se conecta con ellos, para ella tanto títeres como objetos son lo mismo, requieren el mismo trabajo y cobran vida de la misma forma, su trabajo corporal se centra en un cuerpo activo, preparado y el trabajo de la disociación.

### 1.2.3 Libro del Artista

El libro del artista se utiliza como soporte de ideas y conceptos de la creación de la obra basados en las investigaciones antes mencionadas, registrando en este, no solo conocimientos teóricos, sino también textos literarios o imágenes que inspiren la concepción de la obra, este será un medio para fortalecer y organizar el momento de creación del montaje.

Véase Anexo 2

## 1.4 Análisis Estético

### 1.4.1 Estética de la Recepción

Hans Robert Jauss presenta la estética de la recepción en 1970 como una teoría de la comunicación literaria que propone un enfoque hermenéutico<sup>14</sup> en el arte incluida la literatura, trata la obra literaria desde la implicación del autor, la obra y el público. Su propuesta se enmarca en la idea de que el sentido de la obra solo se da a partir de la recepción. Se entiende como recepción un acto de doble sentido, la apropiación y el intercambio, pasivo y activo.

---

<sup>14</sup> Se busca comprender e interpretar un fenómeno o una realidad en un contexto concreto

Se comprende el arte a través de la experiencia artística, ya que es el receptor el que le da un auténtico sentido es decir el sentido es igual al efecto producido por la obra de arte y como el público la recibe. Para Jauss el sentido de una obra se compone de dos factores el horizonte de expectativa que se encuentra implicado en la obra, puede entenderse también en el sentido que el autor desea transmitir y el segundo el horizonte de experiencia realizado por el receptor.

El público puede reaccionar de diversas formas: consumir la obra, criticarla, admirarla, rechazarla, deleitarse con su forma, interpretar su contenido o producir una nueva obra como respuesta. La importancia de esta estética radica en el proceso que realiza el receptor y en el intercambio continuo entre autor, obra y público buscando un papel activo en el receptor para completar el sentido de la obra, es decir, tiene una concepción dialéctica en la que se intercambia la experiencia.

Jacques Rancière en el Espectador Emancipado (2010) reflexiona sobre la necesidad de espectadores activos. Cuestiona a los espectadores pasivos ya que contemplan una apariencia ignorando su proceso de producción, es decir hacen lo contrario de lo que el teatro propone, acción. Propone buscar nuevas formas de relación entre los espectadores y la obra para poder ser movilizados. "El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a unos cuerpos vivientes que deben ser movilizados." (Ranciere, 2010, pág. 11)

Al igual que Jauss en la estética de la recepción pretende que los espectadores observen, seleccionen, comparen e interpreten componiendo su propio sentido de la puesta en escena. Siendo a la vez espectadores distantes e intérpretes de la obra. Para despertar al espectador de su pasividad existe dos fórmulas propuestas por Brecht y Artaud, la primera intenta romper la relación de simpatía con el personaje para mostrar un espectáculo extraño al que busque sentido de esta forma el espectador se transformará en investigador o experimentador lo que hará al espectador consciente de su situación social y deseará transformarla. La segunda propuesta pretende desaparecer la distancia razonadora para sumergirse en la acción teatral para tener una participación vital haciendo que adentrándose en la acción que les devuelve su energía.

El espectador debe ser capaz de traducir los signos dados

por la obra a otros signos atravesados por su vivencia. Considerar que el espectador es pasivo por el solo hecho de mirar es pasivo es una cuestión de perspectiva también se puede considerar que el trabajo activo e inmediato de los actores en escena no permite contemplar una totalidad como lo hace el espectador que adopta una visión global. La puesta en escena solo guiará al espectador para que este interprete las imágenes expuestas.

Barba en "Quemar la casa" habla sobre la dramaturgia de espectador en la que trata del espectáculo como una realidad diferente para cada espectador ya que es él quien se apropia de este y lo interpreta. "El corazón de mi oficio de director era la transformación de las energías del actor para provocar la transformación de las energías del espectador" Por medio del espectáculo el espectador cambia de estado y es el espectador el que logra trascender el espectáculo dándole valor. A este proceso Barba lo llama nivel evocativo. Estas tres propuestas se conjugan en la importancia del espectador dentro de la obra del arte, para la propuesta el espectador será un punto central ya que la ilusión de la vida de los objetos y la desaparición del actor solo podrá tomar forma a partir de su interpretación.

## 1.5 Estética Teatral

### 1.5.1 Teatro de la Muerte

Tadeuzs Kantor director teatral, pintor, dramaturgo, escenógrafo y dibujante polaco crea la compañía teatral Cricot2 en la cual desarrolla el teatro de la muerte como respuesta a lo que él llamaba la decadencia del teatro, una estética que ponía en manifiesto la idea "que la noción de vida se puede reivindicar en el arte solamente por medio de la falta de vida" (Kantor, 2010) por medio del proceso de desmaterialización del objeto.

Indaga dentro del happening y encuentra en ellos una realidad que estimula la imaginación del espectador de una forma más intensa que la que propone la fantasía onírica del surrealismo. Kantor se considera heredero del dadaísmo, analiza las experiencias en las que los dadaístas introducían a escena elementos ajenos al teatro, lo que causaba que el actor se libere de la presión de la vida ya que no tenía que imitar o representar la vida, sino que estos objetos, equivalentes artificiales del ser humano, eran capaces de alcanzar una unidad absoluta con la obra.

Basándose en los postulados de Gordon Craig los cuales



proponen la desaparición del actor vivo en el escenario y la recuperación de la supermarioneta ya que el hombre es un cuerpo extraño dentro de la obra de arte, sumergido en sus emociones y pasiones, lleno de impulsos y con un cuerpo que nunca podrá ser controlado. Cita también a Heinrich von Kleist quien exigía también la sustitución del ser humano por la marioneta ya que el cuerpo humano se encuentra sujeto a las leyes de la naturaleza y es contrario a la ficción artística además de su limitación física y su conciencia.

A partir de Craig, Tadeusz Kantor plantea la importancia de rescatar al objeto y de otorgarle una re-significación dentro de la imagen teatral

*“Con el objeto mismo, en diferentes momentos, se realizaron diferentes maniobras. Se lo fijó en un espacio óptico de perspectiva, en dependencia del punto estático del ojo, rígido y definitivamente mantenido. Ese aparato imponente y por mucho tiempo fascinante terminó por transformarse en una prisión que no tenía nada que ver con la vida... El momento en que los dadaístas reconocieron que ese lugar sano del acto de creación (es decir, la imagen) había sido cargado de demasiado peso por prácticas cada vez más complicadas, cuando las ignoraron sin piedad e hicieron del objeto mismo una obra de arte -sólo por la elección y el nombre-, ese momento fue una verdadera revolución.” (Kantor, 2010)*

El objeto se ha convertido en algo vacío, privado de expresión, de relaciones, reducido a un envoltorio vacío. Kantor se interesa por la naturaleza de los maniqués, primero lo utiliza con una prolongación u órgano adicional del actor luego lo utiliza como dobles de personajes “dotados de conciencia superior alcanzada tras haber agotado su vida, estigma de la muerte.” (Kantor, 2010) Por medio de la utilización de dobles, maniqués, autómatas, homúnculos, criaturas artificiales surge la creencia que el movimiento mecánico puede superar en perfección al organismo humano despojándolo de su materialidad y funcionalidad.

Sin embargo Kantor no propone sustituir al actor por la supermarioneta sino recobrar la sensación producida por la primera persona que se apartó del círculo común surgiendo de esa manera el actor quien logró que la comunidad se enfrente a sí misma reflejándose en él. De esa forma reivindicar así la relación del espectador con el actor. “Hay que recuperar la fuerza original de la conmoción de ese momento, cuando frente a un ser humano (espectador) apareció por primera vez un ser humano (actor), asombrosamente parecido a nosotros pero, a la vez, extraño hasta lo infinito, y situado al otro lado de una barrera infranqueable.” (Kantor, 2010)





**CAPÍTULO 2:**  
CREACIÓN ARTÍSTICA





*Ilustración 15.. Rigoberto, Teatro Pie, 2015*

## 2.1 EXPERIMENTACIÓN

### 2.1.1 Raíces

El grupo Teatro Pie, grupo de teatro independiente influenciados por el arte circense, el clown, los títeres y el teatro burlesque, desde el año 2013 comienza una investigación en torno al títere, se trabaja con títeres de guiñol<sup>15</sup> ubicado en un teatrino<sup>16</sup> por lo cual el trabajo corporal del animador no es expuesto

<sup>15</sup> Títere animado a través de la mano, colocando el dedo índice en la cabeza mientras que el pulgar y el meñique manejan las manos.

<sup>16</sup> Espacio de representación dentro o sobre el cual los títeres realizan la representación de sus historias, cumple la función de representar el ambiente escénico de la historia.

al espectador. En el 2015, la búsqueda se inclina hacia los títeres corporales, títeres a los cuales el animador presta partes de su cuerpo para darle vida; después de explorar formas de animación del títere, se monta la obra “Rigoberto”, puesta en escena que se propone como un unipersonal en la que intervenían un títere corporal, dos títeres de mano prestado y un títere de guiñol pero con la diferencia de que el animador no se ubicaría tras un teatrino sino que estaría frente al espectador.

Durante el proceso de montaje se explora en la manipulación y el control de movimientos del animador y aunque el trabajo de manipulación iba por buen camino, el trabajo con el cuerpo no, ya que durante la presentación en la Sala

Alfonso Carrasco, mientras Rigoberto realizaba sus acciones, algunas de las miradas de los espectadores estaban sobre la animadora y no en el títere. Es en ese momento cuando surge la pregunta ¿Cómo hacer el cuerpo abandone su presencia para darle relevancia al títere? La primera respuesta fue usar un vestuario color negro que incluyera un pasamontañas y trabajar con mayor precisión sobre el control corporal, sin embargo esto generaba problemas en la visibilidad e incomodaba el desplazamiento en el espacio por lo cual no era posible utilizar los títeres de la manera correcta.

Meses después el festival TitiriCuenca, organizado por el grupo Gotas Mágicas" presenta la obra "De Trapos y Cartón" del grupo peruano Concolorcorvo, un unipersonal de títeres de mesa que además de una dramaturgia sencilla pero de una gran sensibilidad lograba colocar, la mayor parte del espectáculo, la atención del espectador solo en los títeres; el animador mantenía un rostro neutro, sin gestualidad y su mirada se mantenía en los títeres, sin embargo existían pequeños instantes en los que el animador causaba un quiebre en escena cuando su cuerpo se separaba del títere y pasaba a animar el siguiente.

Como espectador de la obra se logró observar que era posible la desaparición del actor cuando este controlaba su gestualidad y su mirada, esto podía ocurrir también con el cuerpo cuando este era capaz de reconocer y poner en escena solo los movimientos necesarios. Gracias a esta experiencia, nace la pregunta ¿Cómo encontrar la neutralidad y como utilizarla para la animación de los títeres?



*Ilustración 16. Neutralidad búsqueda. 2018.*

La necesidad de investigar sobre la neutralidad corporal se consolida durante los primeros acercamientos al tema de tesis pero con la idea de trasladar la indagación del títere al objeto escénico y sumergirse en el mundo del teatro de objetos. La pregunta se transforma en ¿Cómo se puede obtener la neutralidad corporal para alcanzar desaparición del cuerpo del actor en escena a través del objeto animado? Se inicia este camino estableciendo una definición y cuáles son las formas de conseguir la neutralidad. Dentro de la teoría teatral son pocos los artículos o libros en los que se analiza la neutralidad, uno de estos es "El Cuerpo Poético" de Jaques Lecoq, mismo que propone la búsqueda de la neutralidad a través de la máscara neutra como parte de un proceso pedagógico.

Cuando se analiza la definición de neutralidad expuesta por Lecoq es fácil encontrar similitudes con la definición de pre expresividad de Eugenio Barba en su libro *Arte Secreto del Actor* (Barba & Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología teatral*, 1990), las dos se presentan como estados corporales en los cuales cuerpo y mente se encuentran dispuestos, con conciencia de su cuerpo y libre de movimientos no productivos.

Es a partir de este estado que se pretende indagar sobre la posibilidad de que el cuerpo del actor desaparezca en escena, tomando como una de sus bases teóricas la investigación de Ana Alvarado del grupo Periférico de Objetos la expresa: "El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de este último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y dissociable." (Alvarado, *Teatro de Objetos Manual Dramaturgico*, 2016, pág. 7)

### **2.1.2 Encuentro corporal**

Ya que la propuesta se basa en la neutralidad corporal se propone iniciar desde el conocimiento del cuerpo, es decir, adquirir conciencia de las posibilidades corporales y desde allí suprimirlas en busca de la neutralidad, para el comienzo del trabajo se desarrolló una rutina de training destinado al control corporal, presencia escénica y la potenciación de energía, el primer día se reconoció el cuerpo, se realizó calentamiento de articulaciones, estiramientos y secuencias.

Los días posteriores partiendo de estos mismos ejercicios, se aumentaron rutinas de Terzopoulos e improvisación corporal.



Estos ensayos se realizaron de manera individual por lo que se dependía de una percepción propia para reconocer los avances o logros del cuerpo. A medida de que los ejercicios avanzaban, se puede notar una mayor ligereza, control de movimientos pero la gestualidad facial seguía siendo intensa.



*Ilustración 17. Exploración sofá. 2018.*

Estos ejercicios provocan un nivel alto de energía, un cuerpo presente, atento y preparado para el trabajo se puede decir que es un acercamiento al estado de pre expresividad además a partir de la creación de secuencias se pretende encontrar la forma para controlar los movimientos para el manejo del objeto sean solo los necesarios, para limpiarlas se emplea cuatro de los parámetros que propone Meyerhold dentro de la biomecánica:

- Ausencia de movimientos no productivos o inútiles
- Ritmo
- Conciencia del centro de gravedad
- Ausencia de vacilación

### **2.1.3 Trabajar sobre el cuerpo para el objeto**

El training se estableció de la misma manera todos los días variando en unos cuantos ejercicios. El siguiente paso fue trabajar a partir de la máscara neutra, para comenzar el trabajo se comenzó por basarse en los ejercicios planteados por Jaques Lecoq en el "Cuerpo Poético" que constan de tres pasos:

**Despertar:** hace alusión a un renacimiento, ya que los ejercicios se realizaron de manera individual, era complicado poder tomar conciencia de todo lo que pasaba con el cuerpo y la máscara, por ello se realizaban frente a un espejo o algunos de estos ejercicios fueron grabados para tener una referencia de los avances.

Tener un rostro sin expresión en el cual su expresividad se limita a los ojos, fue interesante que ya los ojos tomaron importancia a partir de esto se tomó a la mirada como un elemento importante dentro del trabajo ya que la dirección de esta le transmitía fuerza al movimiento. Por otro parte en este despertar el cuerpo se va redescubriendo, formas de moverse, posibilidades, etc.

**Viaje Elemental:** a partir de este "nuevo" cuerpo se revela una nueva forma de percibir las cosas, en esta parte, Lecoq propone que se relacione con elementos de la naturaleza, agua, fuego, aire, tierra; Ya que anteriormente se habían trabajado ejercicios parecidos se toma como premisa esto y se trabaja a partir de las energías de cada elemento, tierra - peso, fuego - fuerza, aire - liviandad, agua - fluidez.

**Identificaciones con la Naturaleza:** este paso se realiza ya sin máscara neutra y a partir de la misma premisa anterior se trabaja con diferentes tipos de materiales, se trabajó sobre tres materiales que eran parte de los objetos escogidos para la obra, metal – rigidez, tela – suavidad, madera. Todas estas sensaciones corporales se traducían en un cuerpo más expresivo pero con un rostro relajado, ya que el trabajo se destina a la neutralidad corporal se trabaja en mantener la misma energía pero con un cuerpo controlado, conteniendo esa expresividad para ello se trabaja en secuencias con objetos con la premisa de que estas sean lo más precisas posibles y el objeto es quien toma importancia.

Este proceso consiguió dos momentos importantes: el primero lograr generar mayor presencia corporal ya que el rostro no puede expresar es necesario que el cuerpo exprese, el rostro se relaja y puede deshacerse de tensiones innecesarias. El segundo momento fue lograr darle fuerza a la máscara solo a través del cuerpo, las formas en las que esta tomaba protagonismo se dan a través de los movimientos corporales que se dirigen hacia la máscara.

## 2.1.4 Acción e Imagen: animación de objetos

*“Todo objeto puesto en función dramática es un títere”*  
ARIEL BUFANO

Cuando el proceso corporal y una secuencia con objetos es presentado a la Junta Académica, la Junta recomienda centrarse en el objeto por ello se cambia el punto de partida de la investigación, se deja de trabajar lo corporal y se empieza a experimentar con el objeto y formas de manipulación. La exploración del objeto parte de la indagación de este, es decir, encontrar su materialidad, su forma, peso, partes; esto proporciona las bases para la animación del objeto, sus características logran formar el personaje objeto.

En la entrevista realizada al titiritero y actor machaleño Marcelo Cruz, dice: “Lo que sucede con el efecto títere es que el espectador piensa que el animador está manejando al objeto, cuando es todo lo contrario, el animador está siendo manejado por el objeto, esto se puede observar con el ejercicio de la paila, cuando colocas tu mano y realizas el ejercicio será



Ilustración 18. Indagación de Objetos, Chompa-mamá, 2018

fácil, si con el mismo ejercicio colocas en tu mano un objeto pesado tu cuerpo cambiara y se adaptara para el movimiento del objeto, en cambio, si colocas una pluma en tu mano tu cuerpo realizará el ejercicio lentamente, ciertos músculos se tensaran y tu atención será diferente.”(Cruz,2018)

Con este ejemplo y la ejecución del ejercicio se puede comprender la importancia de conocer las características del objeto porque estas son las que modificarán el cuerpo del animador. El trabajo sobre el objeto tiene un proceso parecido al trabajo sobre el personaje, ya que el este tiene su forma de caminar, su mirada, sus posibles movimientos, voz es decir su propia personalidad.

Luego se improvisa mediante dos formas: el objeto como tal animado y el objeto interactuando con el animador, en este momento se busca ya un ojo externo, entre los principales hallazgos es que la mirada del animador debe estar controlada si se trabaja desde el objeto sin interacción la mirada del animador debe estar siempre sobre este, se puede decir que la mirada del animador se traslada al objeto ya que aunque no tenga una apariencia humana el objeto mira.

La mirada del objeto establecida al encontrarle una nariz al objeto, al igual que el clown el objeto mira con la nariz. Otro punto importante es el movimiento, el objeto cautiva al espectador de manera diferente porque ve en escena algo inerte adquirir vida, por ello es necesario que el movimiento



Ilustración 19. Objetos Jarras. 2018.



del objeto sea suficiente para comunicar. Como parte la búsqueda se realiza improvisaciones con objetos y pequeñas historias habladas o no, en las cuales el personaje es el guía de la propuesta.

En este punto se pretendía lograr unir el trabajo corporal del inicio con el trabajo sobre el objeto partiendo de las improvisaciones elaboradas. En este momento se encontró el trabajo de los kokken dentro del teatro japonés, estos son los ayudantes de la escena, para ello trabajan desde la posición 0 y el desplazamiento parte desde las caderas, los pies no se levantan del piso, desde esta posición el desplazamiento ayuda a mantener una posición neutra y que el desplazamiento del animador no llame la atención. Se juega también con el entrar y salir del objeto, interactuar y darle protagonismo.

Para establecer los objetos definitivos con los que se iban a trabajar se escogieron objetos importantes para la actriz y que le traían recuerdos.

Sillón: “Cuando era pequeña mi ma trabajaba en las tardes, no me gustaba quedarme con mis ñañas, así que siempre que mi ma se iba me quedaba llorando, iba corriendo a sentarme en el sillón, y lloraba hasta que me quedaba dormida, me despertaba y llevaba mis juguetes a mi sillón y me quedaba jugando allí toda la tarde hasta que mi ma venga, me sentía protegida allí.” Actriz

En este momento la directora del trabajo ya se une para trabajar el tema de la obra es la Ausencia, entendida desde la pérdida de alguien, ya que la historia giraba en torno a la familia se buscó familias de objetos, a partir de formas, materiales y relaciones, esta indagación nos sirvió para establecer de mejor manera la trama de la historia y jugar con imágenes. Se trabaja a partir de composición de imágenes, esos esbozos aún no encontraban un hilo conductor.

### **2.1.3 El Desvanecer**

El trabajo con la directora se concentró en concretar las imágenes antes mencionadas, y conseguir el hilo conductor, para ello se crea a Isabel quién es la dueña de los objetos, ella llega a un lugar nuevo y al verse en ese espacio vacío se enfrenta otra vez a ella misma, sus recuerdos y sus miedos, solo para dejar ir lo que le hace daño. Después de concretar la historia se trabaja en la precisión de los movimientos, adecuación del sofá, este es un proceso importante ya que después de estar seguro de estos es cuando el actor puede trabajar sus dos cuerpos, la neutralidad para el momento del personaje objeto y la emoción y corporalidad para Isabel.

La neutralidad se consigue desde el trabajo de precisión corporal y mirada sumado al descubrimiento del objeto, su forma, materialidad, color asumido por el cuerpo estas dos formas logran concretar un cuerpo dispuesto a asociarse con el objeto para dar vida al personaje objeto, este proceso no se consigue del todo, ya que el trabajo necesita mayor de exploración.

## **2.2 ARGUMENTO ESTÉTICO**

### **2.1.1 Conceptualización**

Esta obra pone en escena la investigación alrededor de la neutralidad corporal para la animación del objeto desarrollada a partir de la experimentación de la máscara neutra, la pre-expresividad y la indagación de los objetos desechados. Desde allí, poner en escena una dramaturgia que nace de la experimentación y que aborda la ausencia como tema principal.

La propuesta se plantea a partir del teatro de objetos pero al mismo tiempo combina el trabajo corporal de la actriz poniendo en evidencia dos “cuerpos”; un cuerpo vivo, presente que incorpora un personaje y un cuerpo animador neutral capaz de sintetizar su energía y presencia para dar relevancia al objeto.

### **2.1.2 Dramaturgia**

Para la construcción de la dramaturgia de la obra se establecen tres ideas básicas que guiarán la obra:

- La ausencia será abordada como tema principal
- La trama es creada a partir de una historia personal
- Se utilizaran los objetos desechados. Para la construcción de la historia, después de indagar con diferentes objetos se escogieron los que creaban imágenes que condujeran a las tres ideas antes mencionadas.

El trabajo dramaturgico de la obra tiene un proceso completamente diferente a los antes experimentados, ha surgido a partir de los procesos de exploración de los objetos conjugados con el tema principal, Ana Alvarado (2016) dice: “Una dramaturgia exclusiva para objetos puede ser investigada desde este punto, desde el lugar de la percepción de los cuerpos y los objetos, la percepción de una imagen que en un principio contiene todos los signos de la obra y que según

nuestra relación con ellos, nuestra posición, la obra cobrará ciertos sentidos u otros." En la dramaturgia propuesta se plantea una historia por medio de la imagen, las relaciones entre objetos y personajes y se consolida en la asociación de todos los elementos/signos de la escena, es el espectador quién a través de su percepción da su sentido lógico a la propuesta.

Para establecer la dramaturgia se comenzó por la exploración de los objetos, a medida que se improvisaba según las características que estos nos brindaban se empiezan a definir imágenes, las primeras imágenes encontradas fueron:

Isabel y el papel – Madre y chompa – Pesca y necesidad de respuestas – Sillón y protección

En busca del hilo conductor que pudiera unir las imágenes propuestas basadas en los personajes se genera las ideas de la trama de la obra. La historia se centra en una mujer obsesionada por mantener la posición exacta de sus cosas en su casa ya que para ella estas guardan parte de una historia que no quiere olvidar, pero le ha tocado mudarse, al verse de cierta forma vacía, busca volver a colocar sus objetos de la misma forma, para ello desempaca su maleta y de estas salen historias acerca de lo que no quiere olvidar, el encuentro con el vacío, es un encuentro el encuentro de ella misma con la soledad y la necesidad de soltar las cosas a las que se aferra.

Isabel, una mujer de aproximadamente 30 años, que vive sola desde los 15 años y que se ha rodeado de objetos que representan parte de su memoria, se empeña en mantenerlos en el mismo lugar y no puede deshacerse de ninguno. A partir de esto se crea la relación del personaje y sus objetos.

Sillón: reflejo de ella  
 Jarras: Hermanos  
 Chompa: mamá y papá  
 Utensilios de cocina: vecinos

Estas relaciones nacen desde el objeto y luego son concretadas para la historia, esta mujer aferrada a sus objetos se ve frente a una circunstancia que la desestabiliza, ella debe abandonar su casa para buscar una nueva esto permiten crear la dramaturgia no aristotélica que presenta tres momentos: el encuentro con el vacío (ella enfrentándose a sí misma), la apropiación del espacio (ella desempacando, habitando el espacio y recordando) y la despedida (ella asumiendo que nada volverá a ser como antes) durante toda la obra se crea la metáfora de la ausencia planteada como

naufragio y ese encuentro con la nada.

## 2.2.2 Dirección Teatral

Se establece como premisa principal la creación de imágenes, un trabajo a partir de lo visual, generando secuencias de imágenes que evoquen la historia, la directora ayuda a la actriz en la búsqueda del personaje objeto ya que como es formado por actriz y objeto es necesario un punto de vista desde que ayude a controlar y sintetizar las improvisaciones. La expresión vocal se ve anulada como símbolo de vacío, se dispone al espectador a enfrentarse con el silencio. Por otra parte la actriz pone en escena un cuerpo vivo capaz de expresar con él historias y también un cuerpo fusionado o desvanecido generado por la unión cuerpo y objeto.

## 2.2.3 Vestuario Teatral

El vestuario es pensado para cumplir dos funciones, la primera poder aportar al personaje siendo su segunda piel y segunda ayudar a la animación del objeto logrando ocultar ciertas partes del cuerpo. Es decir, el vestuario debe ser posible de transformación, manejar esos dos momentos y utilizar colores neutros como fondo, ya que si este tuviese mayores detalles perdería su neutralidad.



Ilustración 20. Propuesta de vestuario, 2018



## 2.2.4 Iluminación

La iluminación parte de la idea del naufragio se manejarán azules para los momentos en los que Isabel se ve enfrentada a sí misma, y se jugará con ámbar, violetas y rojos para los personajes objetos. Se pretende que la luz se maneje desde lo tenue, aportando a la idea de vacío. Además se busca aportar a la idea de la desaparición y neutralidad desde la luz en un juego de sombras con el animador.

## 2.2.5 Espacio Escénico

La obra se destina para espacios cerrados que cuenten con caja negra dado que en la primera escena se busca generar en el espectador esa sensación de vacío, el personaje enfrentado a sí mismo, por ello se presenta un espacio limpio, que ella ira habitando a través de sus objetos.

La caja negra también aportará a la neutralidad visual.

Sin embargo también puede ser adaptada a otros lugares que cuenten con un espacio de 2.5 x 2, es necesario que el espacio sea pequeño y que se genere una relación cercana con el espectador.

## 2.2.6 Atrezzo Teatral

Los objetos no son tratados como utilería son personajes dentro de escena por lo tanto tienen un tratamiento especial. Ya que son objetos cotidianos se busca darles un terminado teatral a través del envejecido y el uso de colores azules, estos objetos se resignifican en escena siendo parte esencial de esta. El sillón es el protagonista principal quien es una metáfora de ella mismo, a medida que este se va descubriendo, este va revelando su interior, y es de este que surgen las historias.

## 2.2.7 Niveles Emocionales

La obra pretende que el espectador pueda crear su propia versión de la obra, ya que la obra está construida a partir de imágenes el espectador podrá interpretarlas según sus vivencias, pero se establecen tres niveles emocionales:

- Primera parte - encuentro con el vacío (ella enfrentándose a sí misma) – nostalgia – ausencia.
- Recuerdos (ella desempacando, habitando el espacio y recordando) – esperanza

- Despedida (ella asumiendo que nada volverá a ser como antes) – el vacío de su realidad y la aceptación  
Además de trabajar con la identificación de objetos comunes transformados en la obra en objetos escénicos que cobran vida.





**CAPITULO 3:**  
PRODUCCIÓN



## 3.1 PRE PRODUCCIÓN

En esta primera etapa se establecerán las bases para iniciar el proyecto escénico, a partir de estos planteamientos se tomarán decisiones para la realización del proyecto.

### 3.1.1. Origen de la Investigación

En el 2015, el grupo Teatro Pie, desarrolla un trabajo en torno a los títeres corporales, durante este proceso se montó la obra “Rigoberto”, puesta en escena que se propone como un unipersonal en la que intervienen diferentes tipos de títeres como; corporal, mano prestada y guiñol. Para el montaje se explora la manipulación y el control de movimientos del animador, después de realizar algunas presentaciones se notó que varias veces el cuerpo del actor realizaba movimientos que quitaban protagonismo al títere. En ese momento surge la pregunta ¿Cómo hacer el cuerpo abandone su presencia para darle relevancia al títere? Y a partir de ahí la necesidad de investigar la neutralidad corporal para la animación del objeto.

### 3.1.2 Precedentes

Para el inicio de la investigación se estableció cuáles son los trabajos que utilizan la técnica del teatro de objetos dentro de Cuenca y a nivel nacional, entre las obras más difundidas se encuentran “Pareidolia” del grupo Rama de Plata de Ana María Escobar en Quito y la segunda “Soledad Desordenada” del grupo Teatro Imay de Emilia Acurio en Cuenca, recientemente Jefferson Castillo puso en escena una adaptación en teatro de objetos de “El Maleficio de la Mariposa” de Federico García Lorca. Como conclusión, el teatro de objetos es un género teatral poco explotado dentro de la ciudad y el país, esto representa un nicho de mercado en potencia.

### 3.1.3 Localización de Referentes Estéticos

En este proceso se indagó cuáles podrían ser los posibles referentes estéticos que constituyan una base para la investigación, después de indagar el medio y analizar algunos grupos antes conocidos se establecen tres grupos como guía en el proceso de montaje para la investigación: Dos a Deux, grupo brasileño dedicado al teatro gestual. Compañía Philippe Genty, grupo francés especializado en el teatro de objetos e Ilka Schonbein, grupo alemán los cuales trabajan a partir de títeres y objetos.

### 3.1.4 Investigación Bibliográfica

Como siguiente paso se prosiguió a la investigación bibliográfica la cual abarcó tres grandes temas el cuerpo del actor, la neutralidad corporal y el objeto escénico; de esta forma se estableció de mejor manera los parámetros a trabajar dentro de la obra y la parte técnica y teórica de los ejercicios planteado.

Dentro de este punto también se indaga sobre las estéticas teatrales y no teatrales que ayudaron a construir la estética de la obra, las cuales fueron Teatro de la Muerte, Teatro de Objetos, Teatro Físico y la Estética de la Recepción, todas estas enfocadas en la importancia del objeto, el cuerpo y el espectador, de esta manera se estableció una base teórica que fue utilizado para la construcción del argumento estético.

### 3.1.5 Definición de la Metodología

La investigación etnográfica se basó en la realización de dos entrevistas a grupos que manejen la técnica de objetos o en su defecto la manipulación de títeres, se contó con los grupos Mudra Teatro Danza y Rama de Plata. Se pretendió efectuar también un grupo focal para debatir acerca de las formas de manipulación, la preparación corporal de cada artista dentro de sus propuestas y la importancia de la neutralidad corporal pero no logró concretarse, sin embargo debido a algunos inconvenientes con el espacio y tiempo se aprovecha el encuentro del Primer Festival del Títere y la Marioneta 2018 para dialogar con algunos de los expositores acerca de los temas antes expuestos. Se desarrolla también el libro del artista, el mismo que sirvió para registrar ideas que surgían para la parte teórica como para la puesta en escena.

### 3.1.6 Financiamiento

Para la puesta en escena se cuenta con la mitad autofinanciamiento y la otra mitad es auspiciada por el grupo TeatroPie que será restablecida a partir de funciones de la obra.

### 3.1.7 Definición de Recursos Humanos

Se planteó los cargos y su respectiva función, presupuesto tentativo, cuadro de materiales a necesitar y el costo aproximado de producción todos estos puntos serán necesarios para la elaboración de una obra de calidad:

RUBRO	COSTO USD	JUSTIFICACIÓN
Dirección	\$ 600	Co-dirección montaje escénico.
Actriz	\$ 400	Intérprete de la obra teatral.
Diseñador de Iluminación	\$ 200	Diseño de luces para la puesta en escena.
Técnico	\$ 150	Manejo de iluminación y sonido.
Vestuarista	\$ 100	Diseño de vestuarios para el montaje teatral.
Escenógrafo	\$ 100	Diseño de escenografía para el montaje teatral.
Dramaturgia	\$ 300	Realización de la dramaturgia para la obra de teatro
Diseñador gráfico	\$ 300	Diagramación de tesis, ilustración afiche y dossier de la obra teatral.
Audiovisuales	\$ 150	Registro fotográfico y audiovisual
<b>Total</b>	<b>\$ 2500</b>	

Tabla 1. Costos Recursos Humanos

## 3.2 PRODUCCIÓN

En esta etapa se ejecuta todo lo planificado en la pre-producción

### 3.2.1 Definición de la obra

Ausencia es una obra personal que conjuga el teatro y el teatro de objetos, este es un montaje en el cual se pone en evidencia la sensación de pérdida y vacío, el enfrentamiento con la nada y la necesidad de dejar ir, sanar y seguir caminando. Isabel, protagonista de la obra, encuentra en sus objetos la forma perfecta de mantener la memoria.

RUBRO	COSTO USD	JUSTIFICACIÓN
Objetos	\$ 100	Adaptación de objetos para su transformación en objetos escénicos.
Vestuario	\$ 60	Confección de vestuarios para el montaje teatral.
Escenografía	\$ 150	Elaboración de escenografía para el montaje teatral.
Viajes	\$ 250	Traslados a lugar de residencia de los grupos a investigar.
Bibliografía	\$ 100	Adquisición de libros para investigación
Impresiones	\$ 120	Presentación del trabajo
Diseño gráfico	\$ 100	Impresión de tesis, afiches
Imprevistos	\$ 200	Gastos administrativos
<b>Total</b>	<b>\$ 4.220</b>	

Tabla 2. Costos Materiales

### 3.2.2 Contratación de Talento Humano

Para la contratación de las personas que serán parte del proceso de montaje se procede a analizar las opciones propuestas en la etapa de Pre-producción tomando en cuenta su experiencia en el área a trabajar, su conocimiento en las técnicas tanto de teatro de objetos como teatro físico además que compartan ideas sobre la estética propuesta.

- **Dirección:**

Para establecer a la persona que guiará la composición artística se buscó dentro del medio un profesional que se domine el trabajo con objetos y que además trabaje el teatro, localizando a Virginia Cordero integrante del grupo Clowndestinos, artista plástica, diseñadora, vestuarista, escenógrafa, clown, actriz y docente. Para su contratación se realizó una reunión el día 6 de diciembre de 2017 en las instalaciones de la Universidad del Azuay.



- **Actores:**

En una primera etapa se pretendía que la obra de teatro sea desarrollada por dos actores, pero debido a que no se pudo concretar tiempos de ensayo y la falta de recursos económicos se resuelve que la obra será actuada por Lorena Barreto Méndez, proponente del proyecto.

- **Objetos o Atrezzo:**

Ya que el proyecto gira en torno al objeto y se trabaja sobre los objetos abandonados, se ve la necesidad de contratar artistas que conviertan los objetos abandonados en objetos escénicos; para lo cual se acuerda trabajar con Mauricio Pesántez para la elaboración de adaptaciones de algunos de los objetos, además Virginia Cordero y Lorena Barreto trabajan también sobre los objetos.

- **Diseño de Vestuario:**

el diseño de vestuario constituye una parte importante para el montaje ya que debe cumplir dos funciones; la primera contribuir al personaje (Isabel) y la segunda poder aportar a la neutralidad corporal para la animación del objeto para este proceso es contratada Virginia Cordero ya que conoce las especificaciones que debe cumplir el vestuario.

- **Diseño de Iluminación:**

Ya que la obra está destinada para espacios cerrados, es necesario contar con un diseño de iluminación que logre aportar a la obra creando atmósferas y dando fuerza a momentos importantes, para ello el día 14 de abril del 2018 se contrata a Juan Álvarez profesional en el área.

- **Diseño Gráfico:**

Es importante llegar al espectador con la obra para ello es trascendental poseer un afiche que refleje la estética y contenido de la obra y que al mismo tiempo logre cautivar al espectador para ello se acuerda trabajar con Sebastián Pacheco, diseñador gráfico e ilustrador, además de elaborar el afiche se encargará de diagramar el presente proyecto de graduación.

- **Audiovisuales:**

Para registrar las investigaciones, proceso de montaje, ensayos, avances con los objetos y presentaciones se ve la necesidad de contratar un fotógrafo que logre captar los mejores momentos del proceso además con estas será posible promocionar la obra a través de redes sociales, es contratado Juan Francisco Barreto.

### 3.2.3 Definición de Ensayos

A partir de la cuarta semana de enero se concretan los ensayos distribuidos de la siguiente manera:

- **Investigación Corporal**

Febrero - Marzo: Sala de Ensayos Casa Teatro Pie (Av. de las Américas y Tarqui)

Tres veces por semana

Martes – Jueves – Viernes de 9h00 a 12h00

En el ensayo solo interviene Lorena Barreto.

- **Investigación del Objeto**

Marzo – Abril: Sala de Ensayos Casa Teatro Pie (Av. de las Américas y Tarqui)

Cuatro veces por semana

Lunes – Martes – Jueves - Viernes de 9h00 a 12h00

En el ensayo solo interviene la actriz.

- **Puesta en escena**

Abril – Mayo – Junio: Sala de Ensayos grupo “Clowndestinos” (Ricardo Muñoz y Av. Remigio Crespo)

Tres veces por semana

Martes de 14h30 a 16h30 – Miércoles de 16h00 a 18h30 – Jueves de 14h30 a 16h30

En el ensayo interviene la directora artística y la actriz.

### 3.2.4 Trabajo de mesa e investigación

Ya que el proyecto escénico conste en una investigación alrededor de la forma para conseguir la neutralidad corporal para la desaparición del cuerpo del actor a través del objeto animado se inicia el proceso revisando información (videos, fotos, escritos) acerca de la máscara neutra de Jaques

Lecoq y la pre expresividad de Eugenio Barba encontrando puntos en común y hallando la manera de conjugarlos para encontrar la neutralidad corporal.

### 3.2.5 Puesta en Escena

#### - Entrenamiento:

En el entrenamiento y calentamiento previo a cada ensayo se trabaja la presencia, atención, potenciación de energía y conciencia corporal y espacial. Se pone énfasis en el control de la mirada ya que forma parte primordial dentro de la neutralidad. Se plantean improvisaciones cuidando los movimientos no productivos y trabajando el ritmo.

#### - Búsqueda de la Neutralidad:

Se trabaja a partir de la máscara neutra y la búsqueda del estado de pre expresividad, basados en los ejercicios planteados por Jaques Lecoq en el "Cuerpo Poético": despertar, viaje elemental e identificación con la naturaleza; este momento se logra generar mayor presencia corporal debido a la ausencia del rostro además la máscara toma protagonismo a través de los movimientos corporales.

#### - Investigación de Objetos:

Para esta etapa se buscaron los objetos abandonados, necesarios para realizar una exploración y a través de estos, componer las imágenes que sirvieron para la creación de la dramaturgia de la obra. Los objetos fueron requeridos a personas allegadas de las cuales se recuperó su historia. Mediante improvisaciones se explora formas de animar el objeto y como el objeto puede interactuar con el animador, se crean personajes y con ellos se bosqueja un germen de obra.

## 3.3 POST PRODUCCIÓN

Después del desarrollo de la puesta en escena, en esta etapa se pondrá en marcha su plan de circulación en el cual

### 3.3.1 Plan de Circulación

Mediante el plan de difusión se plantearán las formas en la que la obra será distribuida para ello se ha gestionado presentarla en tres lugares.

Fecha	Espacio	Lugar	Contacto	Estado
21 y 22 de septiembre del 2018	Sala Lumpen	Guayaquil	Ricardo Arias	Confirmado
20 de agosto del 2018	Prohibido Centro Cultural	Cuenca	Eduardo Moscoso	Confirmado
27 y 28 de agosto del 2018	Alfonso Carrasco	Cuenca	Martín Sánchez	Por confirmar

.Tabla 3. Fechas Tentativas de Presentación

### 3.3.2 Tipo de Evento y Características del Espacio

La obra Ausencia es un evento de carácter cultural dentro del campo de las artes escénicas con una duración de 40 minutos destinada para espacios cerrados que cuenten con caja negra y que sean de pequeño formato que cuenten con implementos básicos de iluminación y audio. Se pretende que a más de ser una investigación escénica pueda conectar con el espectador a través de la imagen y la sensación.

#### 3.3.3 Brief

##### 3.3.3.1 Sinopsis

Ausencia es la historia de Isabel, una mujer solitaria que se refugia en sus objetos para mantener su memoria, su casa es su seguridad, pero un día se ve en la necesidad de abandonar su casa y habitar un nuevo espacio, detonante por el cual se ve enfrentada nuevamente a su soledad y el vacío que esta le produce. Isabel se enfrenta a sí misma y su familia reflejada sus objetos.

##### 3.3.3.2 Escenario

La obra de corte personal que plantea mostrar al espectador una mujer que se enfrenta a sí misma y su modo de vida, un naufragio constante que ella ha intentado ocultar a través de sus objetos pero que al encontrarse frente al vacío decide dejar de ir a la deriva y tomar una dirección.



### 3.3.3.3 Consumidor

La obra está dirigida a un público mayor de 15 años edad en la cual psicológicamente se presentan cambios a nivel físico y nivel intelectual, época de cambios en la cual las preguntas existenciales nos abruma. También se destina a personas que hayan perdido algún ser querido ya que la propuesta que toca la ausencia desde la pérdida de un familiar y como ella puede superarlo, tema abordado desde la ilusión.

### 3.3.3.4 Posicionamiento

El teatro de objetos ha sido poco explotado no solo en la ciudad si no a nivel nacional por lo tanto el montaje tiene un espacio potencial que cubrir y además puede captar la atención del espectador al ser una propuesta diferente.

### 3.3.3.5 Tono de comunicación

La obra toca temas sensibles y nostálgicos pero al mismo tiempo generadas desde la imaginación, por lo tanto la obra busca transmitir esa nostalgia pero al mismo tiempo jugar con la ilusión.

### 3.3.3.6 Medios a utilizar

Se utilizarán las redes sociales, prensa y afiches además de la realización de un spot.

### 3.3.3.7 Idea de comunicación

La obra utilizará la idea de naufragio como idea de comunicación, los colores azules serán parte de las publicaciones. Además se buscará una frase que pueda conectar con el espectador, la cual es "El recuerdo de mis recuerdos" lo que hace referencia a lo que nos queda de las personas que perdemos al pasar los años solo el recuerdo de los que alguna vez vivimos.









# AUSENCIAS

## ABSTRACT

---

### TEATRO PIE

Nace en la ciudad de Cuenca en Noviembre del 2011 como grupo de teatro independiente, con el propósito de crear nuevas propuestas escénicas; atraídos e influenciados por el arte circense, el clown, los títeres y el teatro gestual, planteando como objetivo que el teatro llegue al público y no que éste llegue a nosotros, llevando nuestras obras a espacios no convencionales, rompiendo la rutina y atroPIellando la ciudad. Teatro Pie presenta a las artes escénicas como herramienta de expresión, comunicación y entretenimiento; encaminada a sorprender al espectador generando nuevas sensaciones en él, al convertirlo en protagonista activo durante nuestras presentaciones.

### Sinopsis:

---

Isabel llega a un silencioso y desconocido lugar, acompañada de un recuerdo con aroma a rojo carmín. Sumergida en un abrazo de melancolía, hermandad y meticulosa medida, construye un camino de encuentros olvidados, donde naufraga en un juego de agua cristalina sabor a sal y luz de ilusión, que va develando paso a paso su verdad.



**Dirección:**  
Virginia Cordero

**Elenco:**  
Lorena Barreto

**Técnico:**  
Juan Álvarez

**Duración de la Obra:**  
40 min aproximadamente.

**Público:**  
Mayor de 15 años.

**Temática o estilo:**  
Teatro de Objetos

**Dramaturgia:**  
Lorena Barreto  
Virginia Cordero

**Escenografía:**  
Virginia Cordero  
Lorena Barreto

**Vestuario:**  
Virginia Cordero

**Maquillaje:**  
Virginia Cordero

**Producción:**  
Lorena Barreto

**Espacio Escénico:**  
Para espacios cerrados.

**Requerimientos técnicos:**

**Escenario:**  
4m de largo por 3m de profundidad. (Mínimo)

**Iluminación:**  
Se adjunta el plano de iluminación y ryder técnico.

**Sonido:**  
Equipo de Sonido con entrada para computadora o Ipad.

**Tiempo de montaje y desmontaje:**  
Montaje 40 minutos y desmontaje 20 minutos.





# SÍNTESIS ARTÍSTICA

Virginia Cordero A.  
(Cuenca - Ecuador)



*Ilustración 22. Virginia Cordero. 2018.*

Investiga y desarrolla proyectos y estudios profesionales en diversas técnicas escénicas, plástico visuales, diseño e ilustración. Lcda. en Artes Visuales, Mención Plásticas, Universidad de Cuenca. Diseñadora, Universidad del Azuay. Diploma en Creación Teatral y Actuación, Escuela Internacional de Creación Teatral y Movimiento "Cabuia", Buenos Aires, Argentina. Cofundadora integrante de la compañía de Teatro "Clowndestinos", desde el año 2004.

Como artista a realizado varias presentaciones nacionales e internacionales, exposiciones y proyectos en dirección de arte, dirección teatral, ilustración, construcción, diseño y elaboración de escenografías, utilería, vestuario, máscaras, objetos, títeres y maquillaje para obras de teatro, cortos de animación, danza y demás. Paralelamente a su trabajo ha impartido talleres, clases y servicios profesionales como docente en Instituciones Universitarias y Organismos Públicos y Privados.

**Lore Barreto Méndez**  
**(Cuenca-Ecuador)**



Actriz y titiritera. Comienza su vida teatral en el colegio, desde el 2005 pasa a formar parte del grupo de teatro experimental Barajo, Funda en el 2011 junto a Mauricio Pesántez y Daniel Ñamagua el grupo TEATRO PIE con el cual empieza una investigación sobre el mundo del clown, la manipulación de títeres y el teatro gestual. Creando obras como la Película, Mi plantita y Yo, Vagabundos, La Última Función, Rigoberto y Ausencias, montajes en los que se indaga en una dramaturgia de grupo que logre llegar al espectador y conmoverlo. Actualmente se encuentra cursando el último año de la carrera de Arte Teatral.

*Ilustración 23. Lorena Barreto. 2018*





## CONCLUSIONES

La búsqueda de la neutralidad corporal es relevante para la animación del objeto, durante la investigación se presentan dos formas de neutralidad. La primera un estado de presencia escénica, atención, control espacial y precisión corporal, dada por el conocimiento corporal y el trabajo físico anterior a la animación, un trabajo actoral que se desarrolla a partir del trabajo continuo.

La segunda forma se genera cuando el actor analiza el objeto, encuentra sus cualidades, las asume y modifica su cuerpo en ayudando a que el objeto exprese, en este punto el actor traslada su conocimiento corporal o vocal hacia la necesidad del objeto, por ejemplo, dentro de la puesta en escena existe un personaje papel cuyo rostro está compuesto por este material (papel arrugado), el resto del cuerpo es prestado por el animador por lo tanto el cuerpo del animador asume la forma, peso, ritmo del material.

La desaparición del cuerpo del actor se crea en el momento que el actor-manipulador logra conectar o conjugar estas dos formas de neutralidad utilizando la atención, control espacial y precisión corporal dentro de este cuerpo transformado en materia, por lo tanto el teatro de objetos nace de una fusión del cuerpo del manipulador y el objeto, se podría decir que el mismo trabajo se realizan los actores para el trabajo con el objeto dentro de una secuencia, la diferencia radica en la presencia del actor, la cual no se elimina sino que se traspasa al objeto.

El trabajo corporal tanto como el trabajo de objetos requiere tiempo para su correcta investigación, por lo tanto Ausencias en una obra que intenta concretar esta investigación en escena, sin embargo se encuentra en un primer proceso de construcción.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, A. (2009). El actor en el teatro de objetos. *Moin Moin*, 6, 77-88.
- Alvarado, A. (2016). *Teatro de Objetos Manual Dramaturgico*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional de Teatro.
- Alvarado, A. (s.f.). El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura. Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Aquino, T. d. (1988). *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Aristóteles. (1978). *Acerca del Alma*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- Artaud, A. (s,f). *El teatro y su doble*. s,l: Gutenberg.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Filósofo inglés, obispo, idealista subjetivo. Según Berkeley, las cualidades de las cosas no son más que las sensaciones del hombre. Los objetos que nos rodean no existen objetivamente, independientemente del hombre. Lo único real son las propias sensacio.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la Ciudad de México. Escenología, A.C.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. Diccionario de Antropología tratral. México: Pórtico de la Ciudad de México. Escenología, A.C.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de objetos*. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1969). *El Sistema de Objetos*. México: Siglo XXI.
- Becket, S. (1952). *Esperando a Godot*. Francia: Les Éditions de Minuit.
- Berkeley, G. (1992). *Tratado sobre los Principios del Conocimiento Humano*. Madrid: Alianza.
- Descartes, R. (2011). *Tratado del Hombre*. Madrid: Gredos.
- Genty, P. (2002). *Compagnie Philippe Genty*. Obtenido de <http://www.philippegenty.com/es/>
- Genty, P. (s.f). *Teatro físico, Lecoq y clown*. (P. Gershanik, Ed.) Obtenido de <http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-de-objetos.html>
- Gómez Arévalo, J., & Sastre Cifuentes, A. (2008). En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales. *Hallazgos - Investigaciones autofinanciadas*, 119-131.
- Jardín, L. C. (2013). *TEATRO DE OBJETOS: ARTE DEL REDESCUBRIMIENTO. POÉTICA VISUAL DE LOS OBJETOS RESIGNIFICADOS*. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 145-151.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la Muerte y otros ensayos* . Barcelona: Alba.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Alba.



- Meyerhold, V. (1975). Teoría Teatral. España: Fundamentos.
- Pavis, P. (1998). Diccionario del Teatro. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pico, W. (s.f). Danzar en tiempos de Alevosía. (E. Satizábal, Entrevistador)
- Platón. (1871). Fedón. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Ponty, M. (1993). Fenomenología de la Percepción. Barcelona: Ediciones Planeta.
- RAE, D. d. (2017). Cuerpo. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=BamJ7kx>
- RAE, D. d. (2017). neutralidad.
- Ranciere, J. (2010). El Espectador Emancipado. Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, A. (2008). ¿Qué es el cuerpo? Quito, Ecuador.
- San Martín, P. (2016). CORPORALIDAD, PRESENCIA ESCÉNICA Y COSMOVISIÓN ANDINA: EL PERSONAJE DEL RUCUYAYA. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Serrano, R. (1996). Tesis sobre Stanislavski. México, México.
- Stanislavski, C. (1976). Mi vida en el Arte. Buenos Aires: Siglo XX.
- Stanislavski, K. (1994). Ética y Disciplina: Método de las acciones físicas. México: Escenología ac.



**ANEXOS**



## Anexo 1. Abstract original.

To fade: From Neutrality to the Animated Object

### ABSTRACT

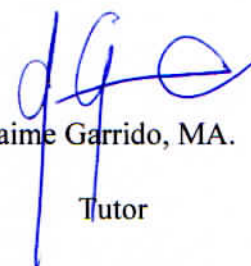
This project investigated the way to acquire corporal neutrality to disappear the actor's body on stage by using animated objects. To do this, it was necessary to establish three main topic investigation: the body, neutrality from the pre-expressivity of Eugenio Barba and the neutral mask of Lecoq, and the stage object and its animation. Bibliographic research, interviews with theatrical groups, and an artist book were carried out. The result was a theatrical production in which the actor interacts with the object-characters. The staging addresses absence as the main topic.

**Key words:** neutrality, stage object, neutral mask, pre-expressivity, object theatre, absence



Lorena Barreto Mendez

72267



Jaime Garrido, MA.

Tutor



Translated by,



Ana Isabel Andrac

## Anexo 2: Libro del Artista

### • AUSENCIA

Kafka y la muñeca → la omnipresencia de la pérdida.

- ▶ La máquina comienza
- ▶ El cielo me mira.
- ▶ Yo respiro
- ▶ La puerta se abre. Llaves
- ▶ Paso. Ellos no me miran.
- ▶ Los ojos solo pasan. Yo me desvanesco.
- ▶ La máquina se equivoca.
- ▶ Gracias. El sol me abraza.
- ▶ Él, mira desde la esquina.
- ▶ Mami, no me gustan las ausencias.
- ▶ Ella se hunde frente a mí.
- ▶ Yo desvanezco, el cielo me mira.
- ▶ ¡MARTA, NO ME GUSTAN LAS AUSENCIAS!

Le temo al silencio

"Demasiadas palabras, creo que debe haber más de mil palabras.  
Papá dice palabras que no conozco, las profesoras en el recreo  
dicen palabras raras como amnesia o colesterol. Los señores  
en las calles dicen palabras alzando las manos y gritando, mi  
perro sabe solo dos palabras grrr y quaf."



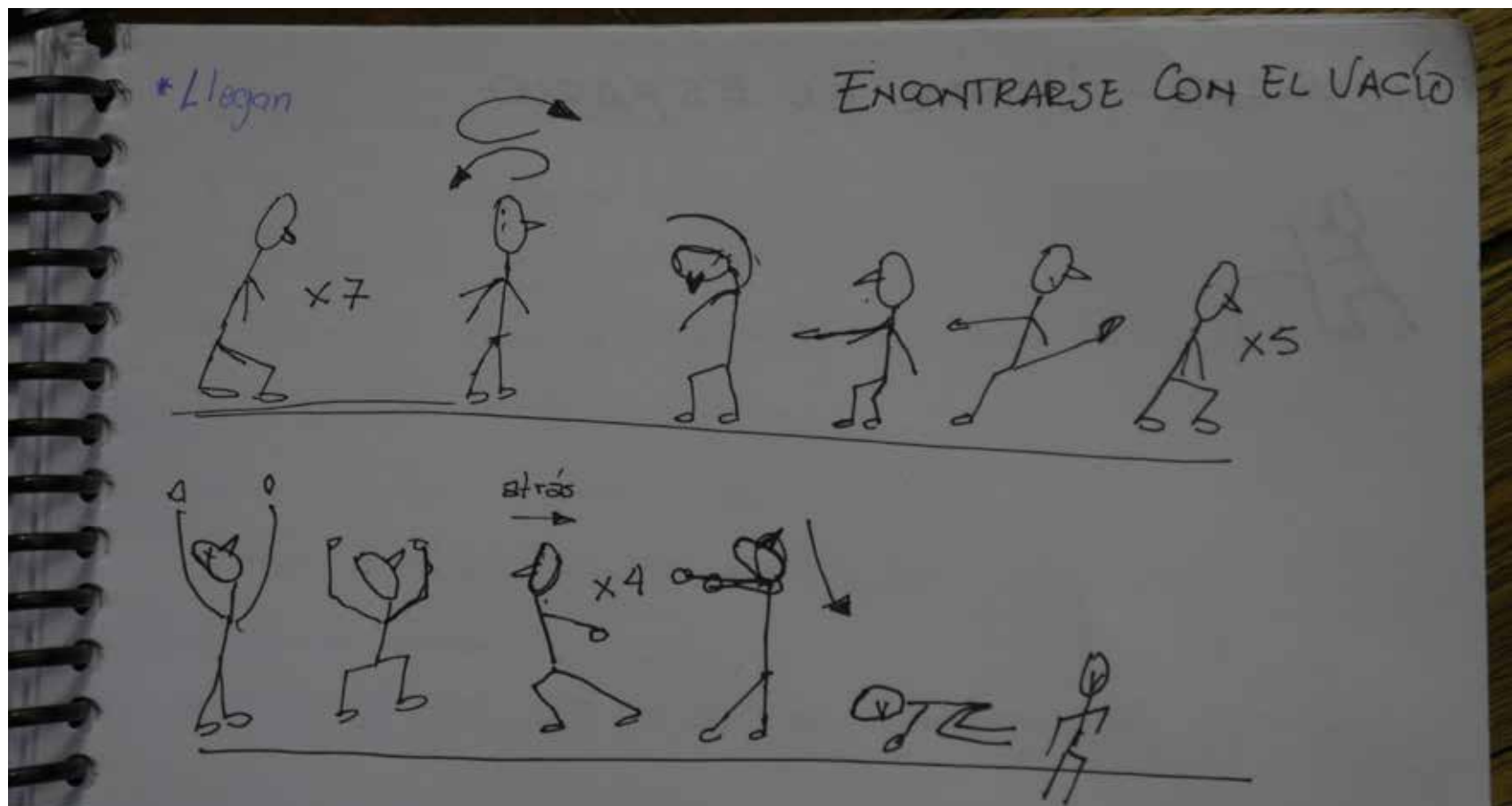


Ilustración 25. Vacío. 2018.

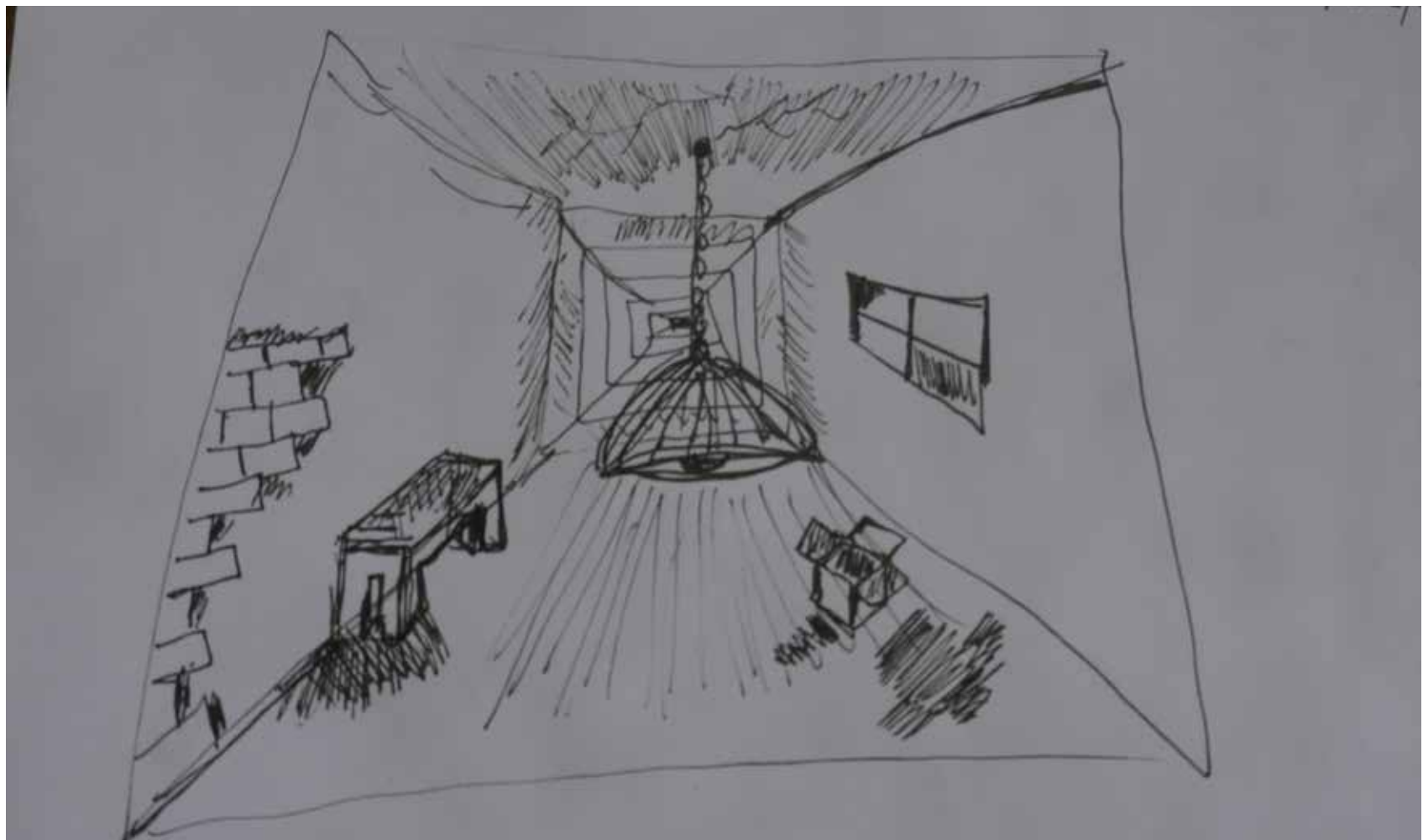


Ilustración 26. Espacio Imaginado. 2018.

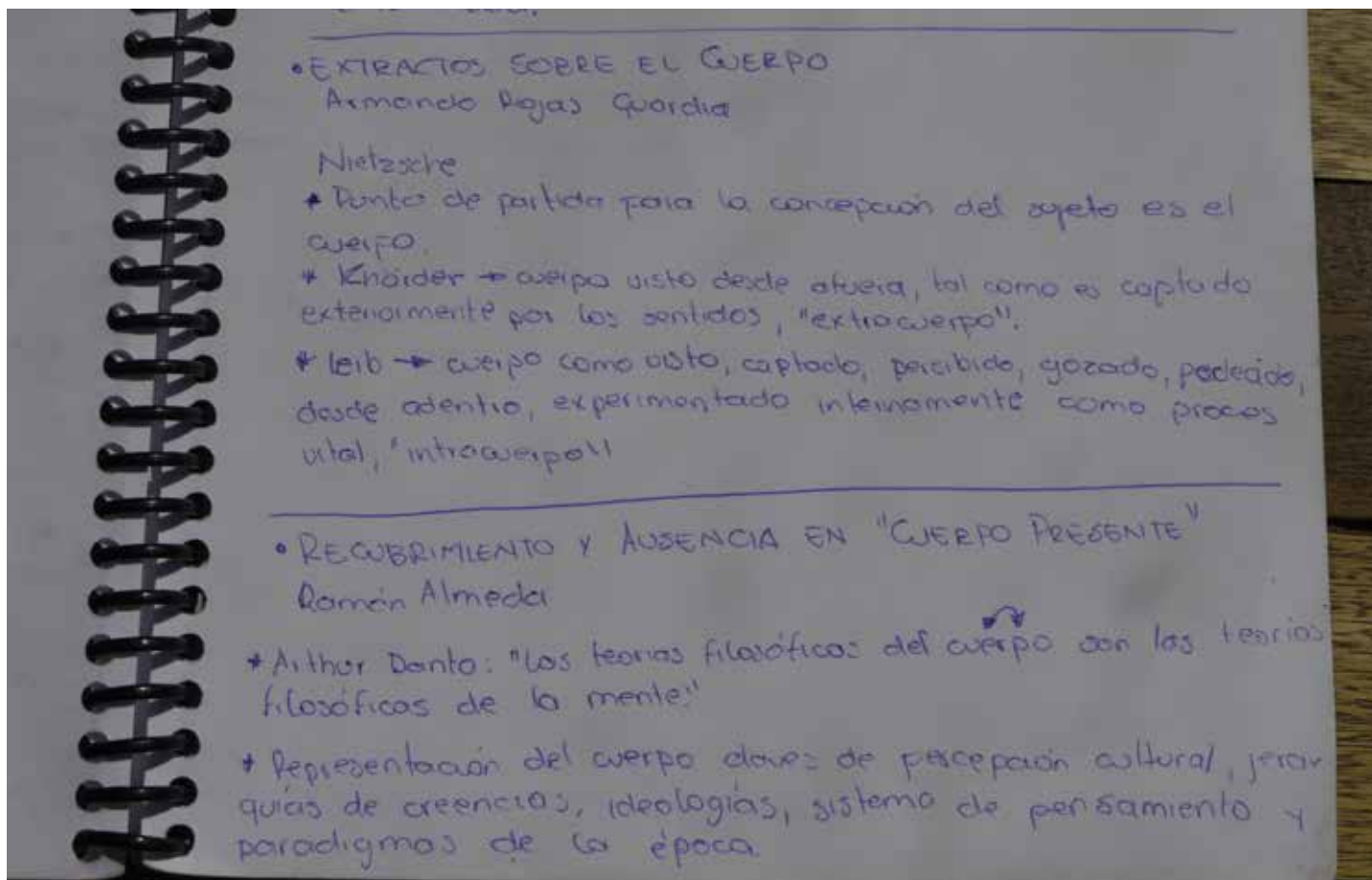


Ilustración 27. Apúntes Teóricos. 2018.

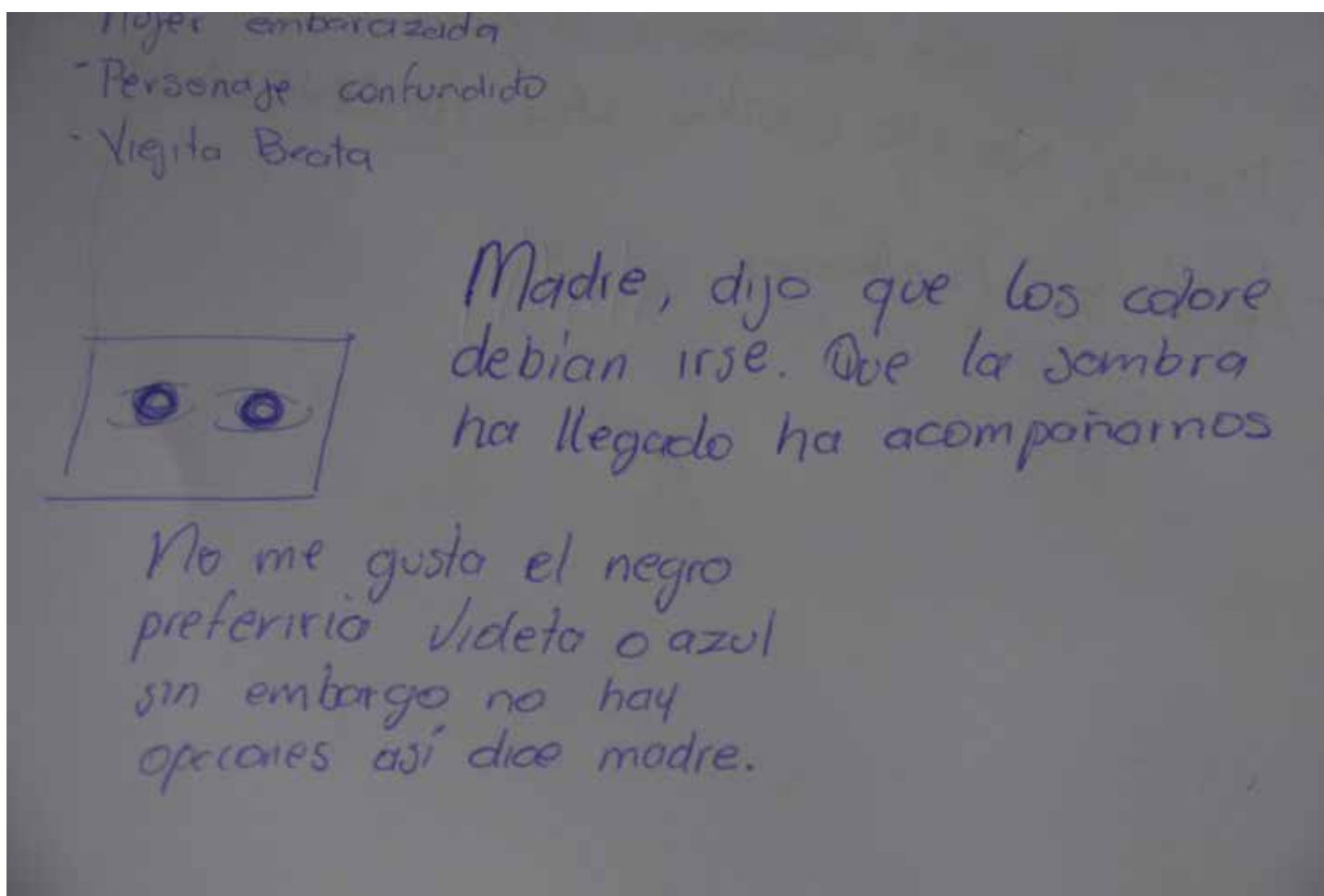


Ilustración 28. Diálogos a partir de la improvisación. 2018.



## Anexo 3. Preguntas de Entrevista

### ENTREVISTA ABIERTA DIRIGIDA A TITIRITEROS Y MANIPULADORES DE OBJETOS

1. ¿Cómo empieza su interés por la manipulación de títeres u objetos?
2. ¿Cuál fue la forma en la que aprendió a manipularlos?
3. ¿Cuáles son los tipos de títeres con los que ha trabajado?
4. ¿Realiza alguna preparación física anterior al trabajo con el títere u objeto, antes de los ensayos o antes de una presentación?
5. ¿Cree usted que es necesario el trabajo corporal del manipulador y como este interviene dentro de la manipulación del títere u objeto?
6. Para usted, ¿qué es la neutralidad corporal y cree que es importante dentro de la manipulación?
7. Dentro de su experiencia, ¿cuáles son los algunos de los parámetros a tomar en cuenta para una mejor manipulación del títere u objetos?
8. ¿Cuál es su proceso para el montaje de sus obras?

## Anexo 4: Cronograma

Cronograma Proyecto de graduación																									
	Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio				Recursos
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
Pre-producción																									
Investigación Bibliográfica																									Director del proyecto
Construcción máscara neutra																									
Entrenamiento																									Espacio de trabajo / Actor /
Estudio de la máscara neutra y la pre-expresividad																									Dramaturgo
Definición de grupo de trabajo																									Director del proyecto/Director montaje
Entrevistas																									Registro/Transporte
Desarrollo Contextualización																									Bibliografía/Revisiones
Selección de Objeto																									Dramaturgo/Director montaje
Técnicas de animación a través de la neutralidad																									
Improvisaciones a partir del Objeto																									
Trabajo de Mesa																									Equipo de trabajo
Construcción de Dramaturgia																									Dramaturgo/Director montaje/Musicalizador
Construcción de imágenes																									Director de montaje/actor/registro
Puesta en escena																									Equipo de trabajo
Producción – descripción del proyecto																									Director del proyecto
ensayos																									Director montaje/actor/registro
Tipo de evento - características																									Director del proyecto/productor
Post producción – Plan de circulación																									Director del proyecto/productor
Plan de difusión promoción																									Director del proyecto/productor
Dossier de obra																									Director del proyecto/Diseñador Gráfico
Presentación																									Espacio presentación/Equipo de trabajo/registro



## Anexo 5: Fotografías

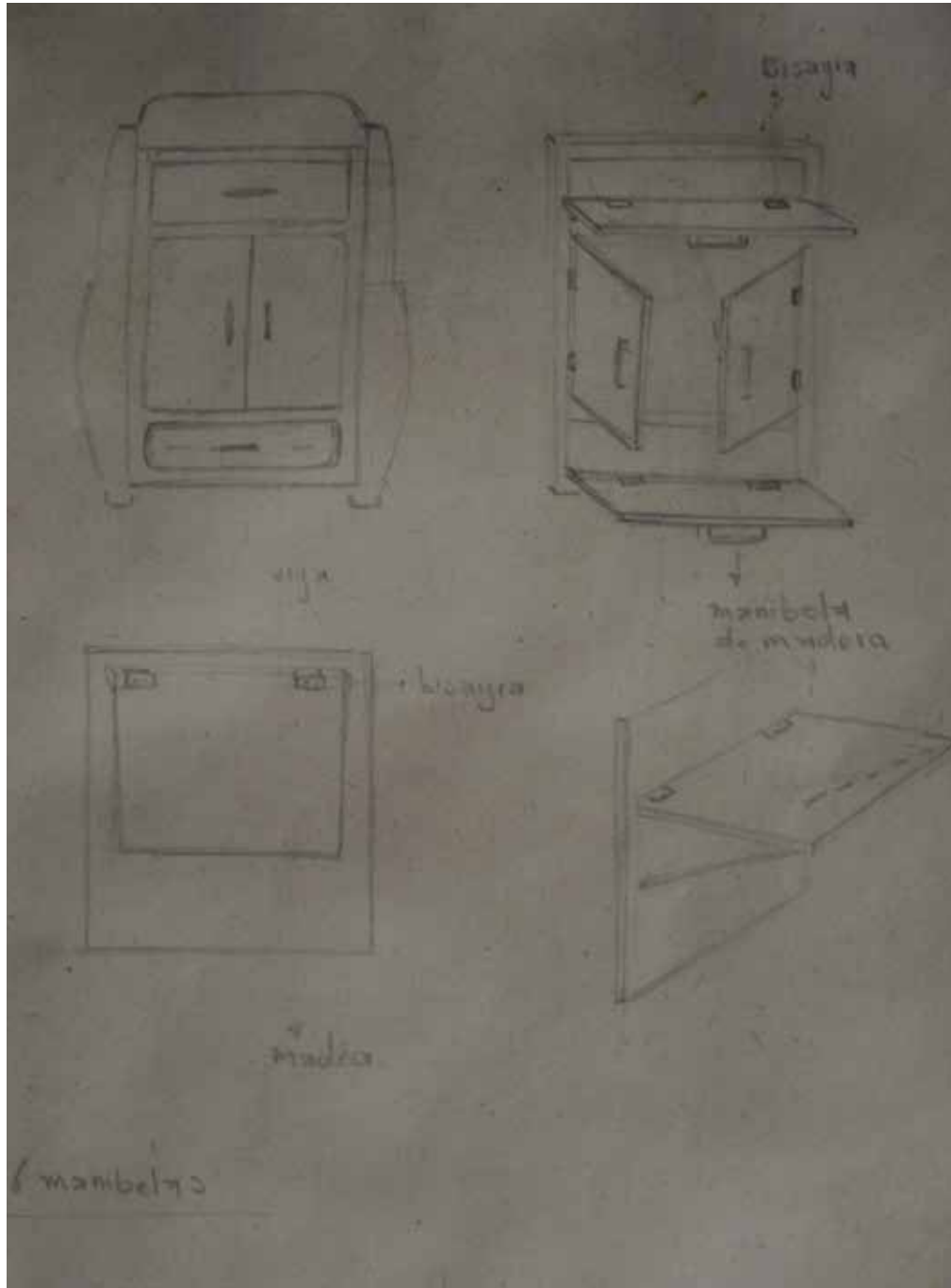


Ilustración 29. Boceto Sofá. 2018.



Ilustración 30. Sofá modificado. 2018



Ilustración 31. Nostalgia-Naufragio. 2018.



Ilustración 32. Jarras-Hermanos. 2018.



*Ilustración 33. Objetos Personaje. 2018.*

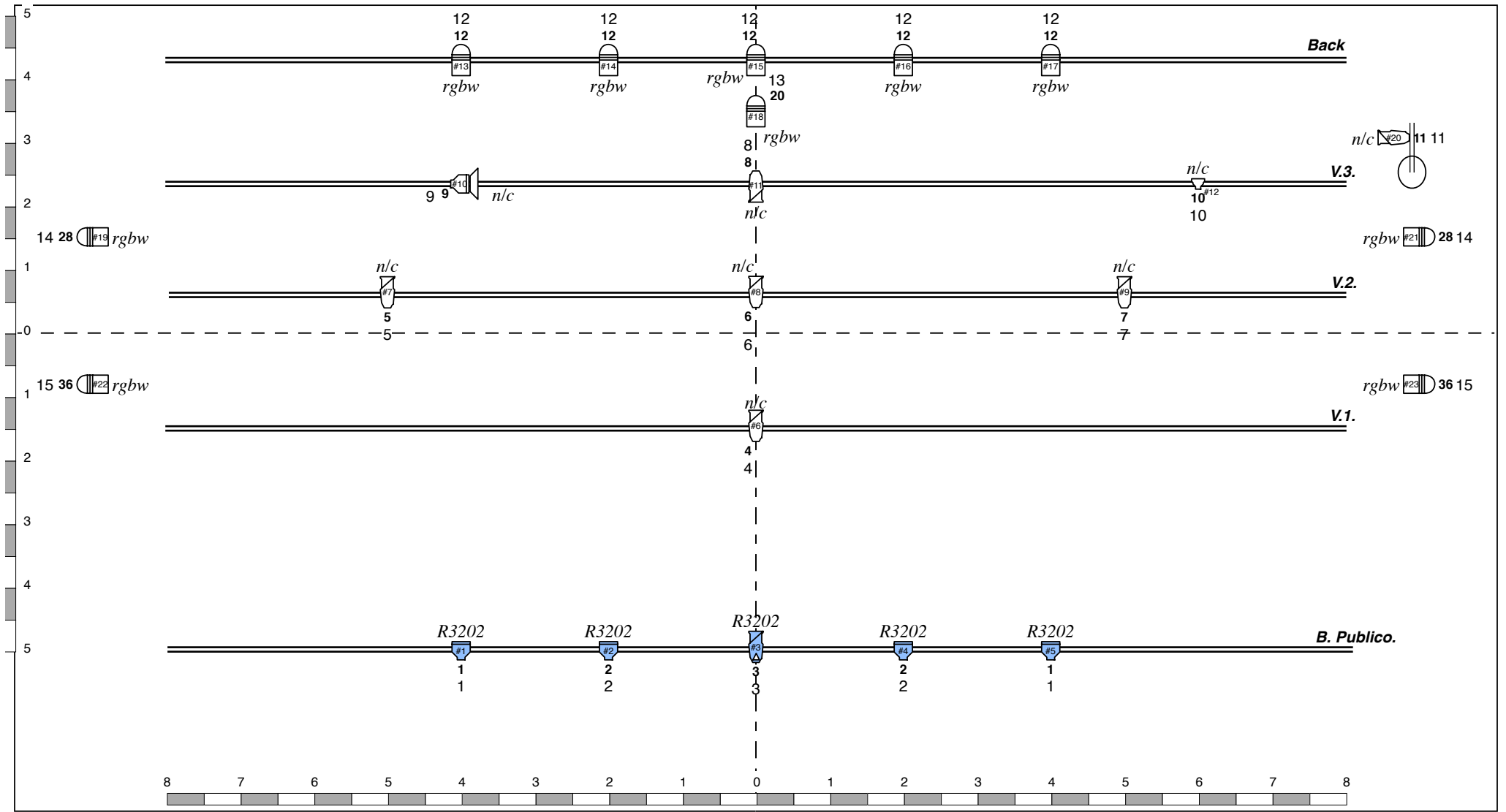



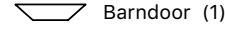

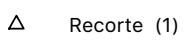

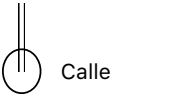


*Ilustración 34. Familia de Objetos. 2018*



## Anexo 6. Ryder Técnico y Plano de Luces

<b>RIDER AUSENCIAS</b>						
<b>#</b>	<b>POSICION</b>	<b>CANAL</b>	<b>TIPO</b>	<b>DIMMER</b>	<b>COLOR</b>	<b>USO</b>
#1	B. Publico.	1	Parnel	1	R3202	Ambiente Fron
#2	B. Publico.	2	Parnel	2	R3202	Ambiente Fron
#3	B. Publico.	3	Elipsoidal 26°	3	R3202	Fron Ventana
#4	B. Publico.	2	Parnel	2	R3202	Ambiente Fron
#5	B. Publico.	1	Parnel	1	R3202	Ambiente Fron
#6	V.1.	4	Elipsoidal 26°	4	n/c	Cenit Centro
#7	V.2.	5	Elipsoidal 26°	5	n/c	Cenit Izquierda
#8	V.2.	6	Elipsoidal 26°	6	n/c	Cenit Banca
#9	V.2.	7	Elipsoidal 26°	7	n/c	Cenit Derecha
#10	V.3.	9	Parnel	9	n/c	Calle Puerta
#11	V.3.	8	Elipsoidal 26°	8	n/c	Contra Banca
#12	V.3.	10	Pin Spot	10	n/c	Cenit Mano
#13	Back	12	LED Par64	12	rgbw	Ambiente Contra
#14	Back	12	LED Par64	12	rgbw	Ambiente Contra
#15	Back	12	LED Par64	12	rgbw	Ambiente Contra
#16	Back	12	LED Par64	12	rgbw	Ambiente Contra
#17	Back	12	LED Par64	12	rgbw	Ambiente Contra
#18	Piso Contra	20	LED Par64	13	rgbw	Piso Banca Ambiente
#19	Piso Laterales Rasantes	28	LED Par64	14	rgbw	Calles Rasantes
#20	Calle Media Alta	11	Elipsoidal 26°	11	n/c	Calle Puerta
#21	Piso Laterales Rasantes	28	LED Par64	14	rgbw	Calles Rasantes
#22	Piso Laterales Rasantes	36	LED Par64	15	rgbw	Calles Rasantes
#23	Piso Laterales Rasantes	36	LED Par64	15	rgbw	Calles Rasantes



Ausencias		Planta	Tipo	
Grupo:	Lorena Barreto		 Pin Spot (1)	 Barndoor (1)
Diseño:	Juan Alvarez		 26° Elipsoidal 575W (7)	 Recorte (1)
12/6/18		 Parnel (5)	 Calle	
		 Channel Dimmer	 LED Par64 (10)	



## Anexo 7: Plan de Negocios

### 1. Introducción

En los últimos 10 años en el área urbana de la ciudad de Cuenca se ha incrementado la actividad teatral, con la creación de nuevos grupos de teatro, apertura de espacios privados destinados al arte escénico, el interés de colegios y escuelas por potenciar el teatro como medio de comunicación y la creación de dos escuelas de teatro en la ciudad con alrededor de 150 estudiantes y egresados; todo eso es clara evidencia de la necesidad que tiene Cuenca por el teatro, más aun cuando es una ciudad reconocida como Atenas del Ecuador, estas razones la obliga a mantenerse en la vanguardia del arte escénico.

Sin embargo el teatro de objetos no es un género que se ha desarrollado en la ciudad, podemos observar apenas dos propuestas que trabajan este estilo de teatro por lo tanto es un mercado en potencia que por su versatilidad podría atraer a diferentes tipos de espectadores por ello el grupo Teatro Pie ofrece la obra de teatro "Ausencia" una obra de teatro de objeto con la que pretende posicionarse en el mercado cultural nacional.

### 2. Descripción del negocio

TeatroPie es grupo de teatro independiente que ofrece obras influenciadas por el arte circense, el clown, los títeres y el teatro gestual. Nace en el 2011 junto a Mauricio Pesántez, Daniel Iñamagua y Lorena Barreto, participan en festivales como Guaguas de Maíz (Quito) Festival Internacional de Arte Callejero EnQentros en el Espacio (Quito) Escenarios del Mundo (Cuenca) Kabaret Prohibido (Cuenca) Alas de Luna (Galápagos) Festival José Martínez Queirolo (Guayaquil) entre otros.

### 3. Misión

Teatro Pie indaga sobre el mundo del clown, títeres y teatro gestual para ofrecer a los espectadores obras de calidad, llevando sus propuestas a espacios no convencionales y haciendo al espectador parte de la propuesta

### 4. Visión

Se proyecta como un grupo de teatro sólido, con propuestas de calidad reconocido a nivel nacional e internacional, creando un segmento de mercado apasionado por sus propuestas.

### 5. Descripción del producto o servicio

La obra Ausencia es un evento de carácter cultural dentro del campo de las artes escénicas con una duración de 40 minutos destinada para espacios cerrados que cuenten con caja negra y que sean de pequeño formato que cuenten con implementos básicos de iluminación y audio. Se pretende que a más de ser una investigación escénica pueda conectar con el espectador a través de la imagen y la sensación. Nace como una investigación en torno a la neutralidad corporal para el manejo del objeto y la experimentación de esta, por lo que Teatro Pie se propone realizar una obra que ponga en escena la investigación realizada. La obra cuenta con un equipo importante y con experiencia que aporta a la calidad de la obra, actualmente se ha comenzado con el proceso de posproducción, puliendo, adaptando la obra y la fase de introducción al mercado.

### 6. Clientes

La obra está dirigida a un público mayor de 15 años edad en la cual psicológicamente se presentan cambios a nivel físico y nivel intelectual, época de cambios en la cual las preguntas existenciales nos abruma. También se destina a personas que hayan perdido algún ser querido ya que la propuesta que toca la ausencia desde la pérdida de un familiar y como ella puede superarlo, tema abordado desde la ilusión.

### 7. Análisis de la competencia

Como se describió en la primera parte el teatro de objetos no es género explotado en la ciudad ni a nivel nacional, a partir de una investigación se pudo determinar tres grupos de teatro que en este momento plantean el trabajo con objetos a nivel nacional: el grupo Rama de Plata de Quito, el grupo Imay y Jefferson Castillo de Cuenca. A pesar de ello cada propuesta aborda temáticas diferentes. El teatro de Objetos se ha desarrollado de gran manera en otros países tal es el caso de Argentina que cuenta con uno de los grupos emblemáticos en el estilo el Periférico de Objetos que a más de sus puestas en escena desarrollan una investigación teórica alrededor del teatro de objetos.

### 8. Ubicación del negocio

Teatro Pie nace hace 5 años en la ciudad de Cuenca, con el tiempo ha logrado establecerse en una casa particular ubicada en la Av. de las Américas y Tarqui, la misma que cuenta con un pequeño taller de construcción de títeres y escenografía y una sala de ensayo de 4 x 4 m. la misma que es financiada por sus tres integrantes.

## 9. Precio del producto

El costo total del producto es generado a partir del costo directo 2150\$ más la suma de los costos indirectos 1247\$ por lo tanto el costo total del proyecto es 3397\$

<b>COSTOS DIRECTOS</b>	
Dirección	\$ 600
Actriz	\$ 400
Diseñador de Iluminación	\$ 200
Vestuarista	\$ 100
Escenógrafo	\$ 100
Dramaturgia	\$ 300
Diseñador gráfico	\$ 300
Audiovisuales	\$ 150
<b>Total</b>	<b>2150</b>

<b>COSTOS INDIRECTOS</b>	
Utilidad	\$ 860
Imprevistos	\$ 172
Otros	\$ 215
<b>Total</b>	<b>1247</b>

## 10. Plan de marketing

**Producto:** "Ausencia", es un producto intangible que ofrece un unipersonal de teatro de objetos, con la cual el espectador podrá sumergirse en un mundo nostálgico y a la vez de ilusión al poder observar a objetos comunes tomar vida en escena.

"Ausencia" unipersonal de teatro de objetos nos muestra la historia de Isabel, una mujer solitaria que se refugia en sus objetos para mantener su memoria, su casa es su seguridad, pero un día se ve en la necesidad de abandonar su casa y habitar un nuevo espacio. Enfrentada nuevamente a su soledad y el vacío que esta le produce Isabel naufraga en sí misma y su familia reflejada en esos objetos.

**Precio:** Establecer el precio de entrada para una obra cultural en la ciudad de Cuenca, depende del espacio y del artista o grupo. Por ejemplo se maneja generalmente un costo de 5\$ para grupos nuevos y entre 7\$ y 10\$ para grupos de trayectoria con un público definido. Para artistas locales famosos y con mayor promoción en soportes como la televisión es habitual que el costo esté entre 15\$ y 25\$.

Dadas esas condiciones el precio de la obra es de 3397\$ se pretende dar un precio de estreno de 4\$ hasta posesionarse en el mercado después el costo por entrada será de 7\$. Se creará precios de preventa de 5\$, promociones de dos personas por 10\$ además se establecerá un precio de 4\$ para tercera edad y personas con capacidades especiales.

**Plaza:** Por el corte intimista de la obra y los recursos técnicos que precisa la obra precisa de un espacio de 4m de largo por 3m de profundidad. Los espacios que cumplen las características dentro de la ciudad son las siguientes salas:

Sala Alfonso Carrasco

La Guarida

Atrapasueños

Prohibido Centro Cultural

DIZA

Por el momento se tiene planteado generar temporadas de 3 días en los siguientes lugares:

Fecha	Espacio	Lugar	Contacto	Estado
20, 21 y 22 de septiembre del 2018	Sala Lumpen	Guayaquil	Ricardo Arias	confirmado
19, 20, 21 de agosto del 2018	Prohibido Centro Cultural	Cuenca	Eduardo Moscoso	Confirmado
27 y 28	Alfonso Carrasco	Cuenca	Martín Sánchez	Por confirmar



## Promoción:

Para lograr que la obra "Ausencia" obtenga el posicionamiento deseado se utilizarán los siguientes medios de comunicación.

Medios:

- Radio: Radio Cuenca, Antena 1, Radio Visión, Radio Familia, Cómplice
- Redes sociales: Facebook, Whatsapp y Twitter
- Prensa escrita: Diario El Tiempo y Diario El Mercurio
- Televisión: Unión y Telecuenca (Programas Familiares)

Mediante los siguientes soportes:

- Afiche
- Flyers
- Boca a boca.

Se realizarán las siguientes acciones publicitarias:

- Se realizará una cuña comercial de 30s de duración que se transmitirá en las diferentes radios antes mencionadas y por whatsapp.
- Se realizará entrevistas en las diferentes radios mencionadas durante los programas con enfoque cultural.
- Se realizará un video corto para redes sociales, además de un evento e imágenes de la obra.
- Se colocará afiches y se entregarán flyers en puntos estratégicos de información cultural.

## Recursos humanos

Se contrató El costo de recursos humanos

RUBRO	COSTO USD	JUSTIFICACIÓN
Dirección	\$ 600	Co-dirección montaje escénico.
Actriz	\$ 400	Intérprete de la obra teatral.
Diseñador de Iluminación	\$ 200	Diseño de luces para la puesta en escena.
Vestuarista	\$ 100	Diseño de vestuarios para el montaje teatral.
Escenógrafo	\$ 100	Diseño de escenografía para el montaje teatral.
Dramaturgia	\$ 300	Realización de la dramaturgia para la obra de teatro
Diseñador gráfico	\$ 300	Diagramación de tesis, ilustración afiche y dossier de la obra teatral.
Audiovisuales	\$ 150	Registro fotográfico y audiovisual
Total	2150	

## Estimación de ventas:

Para la recuperación del costo total de la obra más la utilidad de la obra en 13 funciones con un público aproximado de 45 personas por función y un costo de 7\$ por entrada.





