

## **FUNDACIÓN IMAWA**

## **FUNDACIÓN TEATRO NACIONAL SUCRE**

### **METODOLOGÍA DE FORMACIÓN DE PÚBLICOS PARA TEATRO**

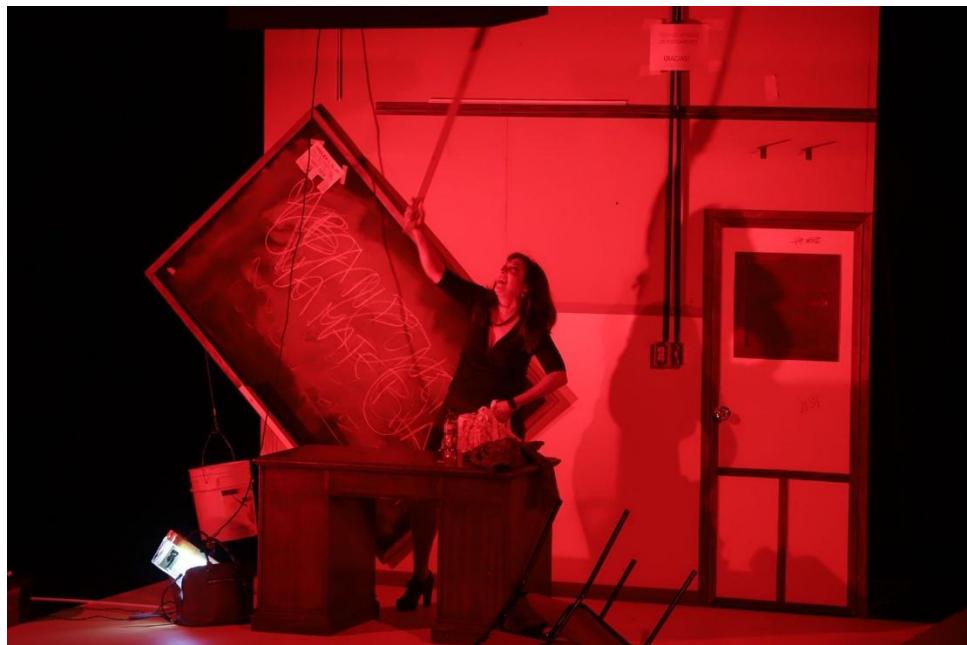
#### **CON ÉNFASIS EN MONÓLOGOS**

#### **Contenido**

Presentación .....	3
Introducción teórica .....	3
Marco conceptual del monólogo teatral .....	4
Diagnóstico de públicos.....	9
Contexto nacional: evidencias sobre el contexto nacional del sector escénico en Ecuador .....	9
Enfoque metodológico .....	12
Principios .....	12
Perspectiva pedagógica .....	13
Perspectiva escénica .....	13
Enfoque de derechos .....	14
Objetivos de la metodología.....	14
Objetivo general .....	14
Objetivos específicos y resultados esperados .....	14
Componentes de la metodología .....	15
Actividades específicas del programa.....	16
Estrategias de comunicación .....	20
<b>Evaluación y seguimiento .....</b>	<b>21</b>
Indicadores cuantitativos.....	21
Indicadores cualitativos .....	22
Instrumentos .....	22



Sistematización .....	22
Adaptabilidad y sostenibilidad .....	23
Replicabilidad.....	23
Adaptación a otros géneros.....	24
Integración en políticas públicas .....	24
Recomendaciones finales .....	25
Bibliografía .....	26
Anexos.....	27
ANEXO 1 / PLANTILLAS PEDAGÓGICAS.....	27
ANEXO 2 / EJEMPLO GUÍA DE EJERCICIO CORPORAL Y VOCAL .....	31
ANEXO 3 / GUÍA PARA DOCENTES DE TEATRO .....	33
ANEXO 4 / Encuesta – Programa Públicos/Audiencias FTNS.....	37
ANEXO 5 / Estrategia de Comunicación para la Formación de Públicos .....	41



Presentación del monólogo *Pundonor*, FTNS 2025

## Presentación

El presente documento reúne los fundamentos conceptuales, pedagógicos y operativos para el desarrollo de un Programa de Formación de Públicos para Teatro Nacional Sucre, con énfasis en monólogos, destinado a acompañar procesos de exhibición, circulación y mediación escénica, documento que se elabora en el marco de la *Semana de Monólogos* para aplicarse en futuros proyectos de la Fundación Teatro Nacional Sucre.

La metodología está dirigida a gestores y trabajadores de la FTNS, así como a instituciones culturales que desean fortalecer su vínculo con las audiencias, incluyendo a gestores culturales vinculados a la programación escénica, mediadores, docentes, acompañantes pedagógicos y artistas que dialogan con los públicos. Se estructura en tres fases: antes de las funciones, mediante acciones de pre-mediación y sensibilización; durante la experiencia escénica, con procesos de acompañamiento y guiado de la recepción; y después de las obras, a través de espacios de diálogo, reflexión, post-mediación y evaluación. Además, propone las bases para mantener una relación continua y significativa con los públicos más allá del evento.

## Introducción teórica

### ¿Qué es formación de públicos?

La formación de públicos es un conjunto de acciones sistemáticas que buscan:

- Ampliar el acceso al teatro.
- Profundizar la experiencia de espectación.
- Desarrollar capacidades críticas, sensibles y reflexivas en los espectadores.
- Construir relaciones estables y significativas entre comunidad e institución cultural.

No es solo atraer audiencias: es crear condiciones para que el público participe activamente en la vida cultural.

## Formación de públicos, mediación y desarrollo de audiencias

Aunque se relacionan, cada concepto tiene matices:

- **Formación de públicos:** centra el proceso en la experiencia pedagógica y estética del espectador.
- **Mediación cultural:** crea puentes significativos, sensibles o analíticos entre las obras, el/los artista(s) y la comunidad.
- **Desarrollo de audiencias:** trabaja desde la gestión, comunicación y acceso.

Esta metodología articula las tres dimensiones, integrando lo pedagógico, artístico y organizacional.

## Importancia en las artes escénicas

El teatro requiere espectadores activos, sensibles y dispuestos a experimentar. En ese sentido, la formación de públicos:

- a. Democratiza la cultura.
- b. Promueve sostenibilidad del sector escénico.
- c. Incrementa participación ciudadana.
- d. Aporta herramientas para interpretar mundos simbólicos complejos.

## El monólogo contemporáneo como herramienta pedagógica

El monólogo hoy es una forma escénica que permite lo siguiente:

- a. Desnuda la vulnerabilidad y potencia del intérprete.
- b. Involucra al espectador en una relación íntima.
- c. Explora memoria, identidad, género, cuerpo, y política.
- d. Su minimalismo permite activar procesos reflexivos inusuales: es una experiencia privilegiada para la formación de públicos.

## Marco conceptual del monólogo teatral

### Breve historia

El monólogo tiene sus orígenes en el teatro de la Antigüedad griega, donde era utilizado por personajes que expresaban sus pensamientos o comentaban la acción dramática; aparece en obras de autores como Sófocles y Eurípides. En el teatro romano, especialmente con Séneca, el monólogo se volvió un recurso retórico más elaborado. Durante la Edad Media, los monólogos aparecen en formas dramáticas como los autos religiosos y las moralidades, aunque con menor protagonismo. Con el Renacimiento, el monólogo adquiere fuerza literaria, especialmente en la obra de William Shakespeare, donde el “soliloquio” profundiza la psicología del personaje (por ejemplo, el famoso “Ser o no ser” de *Hamlet*). En los siglos XVIII y XIX, con el auge del drama burgués y el teatro psicológico, el monólogo se convierte en un medio para explorar lo íntimo y lo emocional, y aparece tanto en obras realistas como en textos románticos.

En el siglo XX, con las vanguardias, el teatro del absurdo y el teatro político, el monólogo se transforma en un espacio de experimentación formal y crítica social. Autores como Samuel Beckett y Jean Cocteau lo utilizan para cuestionar la identidad, la comunicación y la existencia moderna. En América Latina, el monólogo ha sido una forma expresiva central, utilizada para explorar experiencias sociales, políticas y culturales desde perspectivas personales y, a menudo, marginalizadas. Su formato íntimo permite una relación directa entre actor y espectador, lo que lo convierte en un espacio privilegiado para la denuncia, la memoria y la resistencia simbólica.

Diversos autores latinoamericanos han desarrollado este género con gran variedad de enfoques. Entre los más reconocidos se encuentran Griselda Gambaro y Eduardo “Tato” Pavlovsky en Argentina, quienes usan el monólogo para abordar la violencia política y la represión; Roberto Arlt, cuya escritura incorpora la psicología urbana y el conflicto social; Roberto Cossa y Marco Antonio de la Parra, con exploraciones críticas sobre identidad y sociedad. En México destacan Sabina Berman, Emilio Carballido y Víctor Hugo Rascón Banda, quienes han creado monólogos vinculados a temas de género, injusticia y cambios culturales. En el Caribe sobresalen René Marqués (Puerto Rico) y Eduardo Lalo, con reflexiones sobre exilio, ciudad y condición humana. En Chile, además de De la Parra, es importante Luis Merino, y en Brasil, el trabajo de Dario Fo en montajes adaptados, Plínio Marcos y Nelson Rodrigues, quienes han explotado la fuerza testimonial del monólogo. En Ecuador pueden mencionarse aportes contemporáneos de autores como Arístides Vargas, cuyo teatro de memoria y desplazamiento incluye estructuras monologales intensas.

Por su bajo costo de producción y su flexibilidad, el monólogo latinoamericano ha circulado ampliamente en teatros independientes, espacios comunitarios y movimientos culturales alternativos, consolidándose como una herramienta para visibilizar historias personales que reflejan problemáticas colectivas. En síntesis, el monólogo en América



Latina combina expresión individual con reflexión social amplia, convirtiéndose en un género capaz de articular voces, memorias y tensiones que caracterizan la diversidad del continente.

### **Estéticas contemporáneas íntimo y colectivo a la vez: un recorrido por narrativas sobre cuerpo, archivo, memoria y fragmento**

El monólogo actual se ha transformado en un espacio escénico donde se cruzan nuevas formas de expresión y reflexión. Uno de sus ejes es el cuerpo como archivo, una noción que entiende al cuerpo del actor como portador de experiencias, gestos, marcas y memorias sociales. En lugar de representar a un personaje externo, el intérprete se convierte en vehículo directo de historias inscritas en su corporalidad: desplazamientos, violencias, recorridos urbanos, tradiciones familiares o rastros culturales que se revelan a través del movimiento, la voz y la presencia escénica.

El monólogo contemporáneo también trabaja con el testimonio político y la memoria, recurriendo a relatos personales o colectivos que buscan recuperar experiencias invisibilizadas. Muchas obras transforman vivencias individuales en plataformas para reflexionar sobre procesos históricos más amplios: dictaduras, migraciones, conflictos sociales, desigualdad o transformaciones comunitarias. El monólogo se convierte así en una forma de archivo vivo donde el escenario funciona como espacio público de enunciación.

Otra característica es el discurso fragmentado. A diferencia del monólogo tradicional, lineal y confesional, el monólogo actual experimenta con rupturas temporales, saltos de sentido, mezclas de voces y estructuras discontinuas. Esta fragmentación refleja la complejidad de la percepción contemporánea, marcada por la multiplicidad de narrativas, la interrupción constante y la convivencia de lenguajes diversos. En escena, esta forma abierta permite construir identidades desdobladas, memorias incompletas y relatos que se reorganizan en tiempo real.

El uso de tecnologías en escena ha ampliado el campo expresivo del monólogo. Proyecciones, grabaciones, sonido en vivo, interfaces digitales y objetos interactivos funcionan como extensiones del cuerpo del actor. Las tecnologías pueden duplicar la voz, producir presencias virtuales, mostrar archivos personales o intervenir el espacio escénico, generando tensiones entre lo presencial y lo mediado. Este diálogo entre lo analógico y lo digital redefine la relación con el público y abre nuevas posibilidades narrativas.

Finalmente, el monólogo contemporáneo articula narrativas íntimas y colectivas. Aunque surge desde la voz individual, esa voz se relaciona con procesos sociales compartidos. La experiencia privada funciona como punto de entrada a reflexiones sobre

comunidad, territorio, identidad, afectos o pertenencias. El *yo* que habla en escena no se aísla, sino que se vincula con un nosotros que se reconoce en sus tensiones y en sus silencios. Esta doble dimensión permite que el monólogo actual se sitúe entre la confesión y la crónica, entre el diario personal y la memoria común.

## **Retos para el público**

El monólogo exige de sus públicos lo siguiente:

### **a. Escucha profunda**

El monólogo, al sostenerse sobre una sola voz, requiere que el público afine su capacidad de escucha. No hay múltiples personajes que redistribuyan la atención; todo se concentra en un flujo verbal y emocional continuo. La audiencia debe escuchar no solo *lo que se dice*, sino también *cómo se dice*: silencios, ritmos, interrupciones, repeticiones, titubeos. Esta escucha profunda permite captar las capas ocultas del discurso —las tensiones internas, las contradicciones, los deseos— y convierte a cada espectador en un testigo activo.

### **b. Concentración**

La estructura del monólogo demanda una concentración sostenida por parte del público. Sin los cambios escénicos o de personajes propios del teatro tradicional, la atención se enfoca en los matices de la actuación y en la densidad del texto. La concentración se vuelve una herramienta para decodificar un relato que a menudo es complejo, poético o fragmentado, y que puede transitar entre tiempos, espacios o dimensiones psicológicas diferentes. Esta exigencia no es una barrera, sino parte de la experiencia estética: la inmersión total hace posible un vínculo íntimo entre intérprete y espectador.

### **c. Participación imaginativa**

El monólogo invita —y a veces obliga— a completar lo que no se muestra. La imaginación del público se convierte en escenografía, en personajes ausentes, en recuerdos proyectados. La palabra actúa como detonante de imágenes internas que cada espectador construye según su propia memoria y sensibilidad. De esta manera, el público no es pasivo: co-crea la escena, hilvana sentidos y expande la dimensión del relato más allá de lo visible.

### **d. Ventajas del monólogo**

A pesar de sus demandas estéticas y sensoriales, el monólogo es un dispositivo flexible y accesible. Su economía de recursos —un cuerpo, una voz, un espacio mínimo— facilita presentaciones en contextos variados: aulas, comunidades, festivales, espacios no convencionales o públicos con distintos niveles de experiencia teatral. La sencillez logística permite que se adapte a múltiples realidades, mientras que la fuerza expresiva del formato conecta con audiencias heterogéneas, incluso aquellas con menos hábitos de consumo cultural. Esta accesibilidad también abre puertas pedagógicas: el monólogo se transforma

en un medio para trabajar temas sensibles, activar debates, estimular la creatividad o generar identificación emocional sin requerir infraestructura compleja.

## La experiencia 1 intérprete / múltiples públicos

- **La estructura del monólogo crea una relación perceptiva única en la que el actor sostiene el flujo emocional y narrativo**

La forma del monólogo teatral implica siempre una tensión entre quien habla y quien escucha. Esta estructura produce un tipo de percepción particular que varios teóricos han identificado como una relación intensa, directa y profundamente participativa entre actor y espectador.

En el monólogo, el actor es a la vez generador de acción, narrador y mediador entre ficción y presente.

Peter Brook sostiene que el teatro se produce cuando “*alguien camina por un espacio vacío mientras otra persona lo observa*”, y el monólogo lleva ese principio a su mínima expresión: un cuerpo en escena que concentra en sí mismo todo el arco emocional y discursivo.

Para Richard Schechner, el performer en estas condiciones “*transporta y transforma*” el material narrativo, modulando la energía de la sala mediante ritmo, voz y presencia. Esta concentración de funciones convierte al actor en el único canal a través del cual la ficción respira y se mueve.

El actor sostiene, entonces, un flujo continuo donde cualquier quiebre —un silencio, una vacilación, una mirada al vacío— adquiere un peso narrativo enorme. La autonomía expresiva se vuelve también responsabilidad: el relato vive o muere en su capacidad de sostenerlo.

- **El público se convierte en un interlocutor silencioso pero activo**

Aunque el monólogo parezca unilateral, la teoría contemporánea del espectador demuestra lo contrario. Erika Fischer-Lichte describe el teatro como un “*evento de copresencia*”, donde la energía circula en ambas direcciones. En el monólogo, esta bidireccionalidad se acentúa: la ausencia de otros personajes obliga al intérprete a leer —casi táctilmente— los gestos, respiraciones y silencios de quienes miran.

Desde la perspectiva de Hans-Thies Lehmann y su noción de *teatro posdramático*, el espectador ya no solo interpreta, sino que *completa* la obra. En el monólogo, esta participación gana un valor estructural: el público se convierte en destinatario explícito o implícito del discurso, en depositario de una confesión, un testimonio o un pensamiento en proceso.

El espectador, por lo tanto, no está pasivo; es un **interlocutor silencioso**, cuya actividad imaginativa y afectiva sostiene la reciprocidad del acontecimiento.

- **Dinámica perceptiva adecuada para de formación de públicos:**

Precisamente por su economía de recursos y su elevada exigencia perceptiva, el monólogo es una herramienta privilegiada para procesos pedagógicos y programas de mediación cultural. Su estructura:

- **Invita a la escucha activa**, central en la alfabetización teatral y en la educación estética.
- **Favorece la identificación emocional**, pues la relación íntima con un solo cuerpo facilita el reconocimiento afectivo (Lehmann habla de una “proximidad radical”).
- **Activa la imaginación del espectador**, una habilidad clave para quienes se inician en la experiencia escénica.
- **Permite reflexionar sobre el rol del público**, porque la obra depende explícitamente de su presencia y su atención.

Además, su formato minimalista hace que pueda presentarse en escuelas, bibliotecas, centros comunitarios o espacios no convencionales de forma sencilla, lo que lo convierte en un recurso práctico para generar nuevos públicos y profundizar la experiencia de los existentes.

## Diagnóstico de públicos

### Contexto nacional: evidencias sobre el contexto nacional del sector escénico en Ecuador<sup>1</sup>

- **Precariedad estructural del sector escénico**

Un estudio reciente sobre los trabajadores de las artes y la cultura en Ecuador concluye que muchas personas del sector funcionan en régimen de trabajo autogestionado o por cuenta propia, con pluriactividad, uso del hogar como centro de producción y una marcada precariedad laboral (Sánchez-Quinchuela 2023). En ese mismo artículo se señala que en general existe una débil inserción de los artistas en estructuras empresariales consolidadas, lo que acentúa la inestabilidad y vulnerabilidad económica de quienes dedican su vida a las artes.

Según el informe denominado Sistema Integral de Información Cultural (SIIC 2018), citado por investigadores de la universidad, las “artes vivas y escénicas en Ecuador” muestran condiciones complejas de producción, con fuertes dependencias de

subvenciones, pocas fuentes estables de financiamiento y un alto grado de informalidad entre quienes producen espectáculos (Campos 2019).

Esto corrobora que la estructura del sector escénico ecuatoriano tiene una base frágil, donde muchos proyectos dependen de recursos inestables, iniciativas puntuales o autogestión precaria, lo que limita su sostenibilidad a mediano o largo plazo.

### • **Debilidades en divulgación y continuidad de programación**

Según un artículo reciente sobre las artes escénicas en Quito, aunque “la producción escénica crece ... a pesar de la falta de espacios y difusión”.

Uno de los problemas señalados allí es la ausencia de canales claros de difusión: ni el Estado, ni medios de comunicación, ni las mismas compañías o salas implementan estrategias sistemáticas para que el público sepa qué obras, cuándo y dónde verlas. (El Telégrafo)

Varios gestores y dramaturgos citados en ese análisis advierten que la programación de salas existentes muchas veces está saturada, lo cual dificulta la circulación de nuevas obras y limita su continuidad.

En estudios de consumo cultural en Quito, se menciona que, aunque algunas personas asisten a teatro con cierta regularidad (3 a 5 veces al año), muchos no perciben el teatro como una práctica habitual, lo que revela un bajo arraigo cultural de las artes escénicas. (Puente 2015)

Estas evidencias muestran que, aunque hay producción, la divulgación limitada y la falta de continuidad en la oferta cultural impiden el establecimiento de públicos estables.

### • **Carencia de estrategias institucionales de mediación sostenida**

- En un análisis de políticas públicas culturales en Ecuador se destaca que el sistema de fomento cultural depende mayormente de fondos concursables temporales, sin políticas de largo plazo, lo que obliga a los creadores a trabajar mediante proyectos aislados en lugar de programas consolidados (Enriquez).
- Además, la concentración de recursos en ciertas grandes provincias —según datos del informe del Estado entre 2009 y 2017— indica un centralismo en la distribución de apoyo: pocas zonas reciben financiamiento, lo que limita la descentralización y el desarrollo equitativo del teatro en todo el país. (Iza)
- En la práctica, la dependencia de subvenciones puntuales, la informalidad laboral, la falta de infraestructura estable (salas, teatros formalizados) y la ausencia de una estrategia nacional de mediación cultural estructural se traducen en fragilidad para sostener proyectos escénicos y generar públicos diversos y permanentes (Torres).

La combinación de estos factores evidencia que el Estado y las instituciones culturales no han logrado consolidar una política de mediano-largo plazo para la mediación de públicos, lo que impacta directamente en la vitalidad del sector.

### • **Repercusión en estabilidad y crecimiento de audiencias**

Debido a estos factores —precariedad estructural, falta de difusión, discontinuidad de la programación y ausencia de mediación institucional sostenida— el resultado es una inestabilidad de oferta y una dificultad para fidelizar públicos. Algunas consecuencias concretas:

- muchas propuestas se presentan esporádicamente y luego desaparecen, lo que impide que el público genere hábitos de asistencia;
- el espectador potencial no siempre sabe cuándo, dónde o cómo acceder a funciones —lo que desalienta su participación;
- la precariedad laboral y económica de los hacedores puede afectar la calidad, continuidad y variedad de las producciones, lo que repercute negativamente en la percepción pública del teatro como opción atractiva.

Por tanto, aunque existe un esfuerzo creativo notable y hay antecedentes de producción teatral, el sector enfrenta obstáculos estructurales que limitan su consolidación y el crecimiento sostenible de audiencias en Ecuador.

## **Públicos en Quito / FTNS**

Quito cuenta con un público cultural activo pero segmentado, jóvenes interesados, aunque con acceso irregular y públicos no habituales que requieren acompañamiento para acercarse al teatro.

### **Barreras de acceso**

Las principales barreras identificadas son de tipo económico, relacionadas con el costo de entradas y transporte; simbólico, debido a la percepción del teatro como un arte “difícil”; educativo, por la falta de herramientas de apreciación; y territorial, dado que la mayoría de los eventos se concentran en el centro histórico.

### **Motivaciones observadas**

Se observa un interés creciente por nuevas estéticas contemporáneas, una fuerte atracción hacia obras internacionales y la búsqueda de experiencias culturales por parte de nuevos públicos jóvenes.

## **Segmentación metodológica**

La metodología se orienta a estudiantes de artes escénicas, público general urbano, comunidades educativas, jóvenes y nuevos espectadores, así como a públicos especializados como docentes, mediadores y gestores.

## **Enfoque metodológico**

El enfoque metodológico se sustenta en una serie de principios que orientan la relación entre la FTNS, sus públicos y los procesos de mediación cultural.

### **Principios**

#### **Participación activa**

El principio de participación activa propone que los públicos no sean receptores pasivos, sino protagonistas que interpretan, preguntan, dialogan y construyen significado desde su propia experiencia.

#### **Accesibilidad**

La accesibilidad asegura que todas las acciones estén diseñadas para reducir barreras económicas, simbólicas, cognitivas y territoriales, permitiendo que más personas se acerquen a las artes escénicas en igualdad de condiciones.

#### **Pertinencia territorial**

La pertinencia territorial implica reconocer las particularidades sociales, culturales y urbanas de Quito, adaptando las estrategias a sus comunidades, dinámicas y contextos específicos.

#### **Reflexividad**

La reflexividad invita a que tanto gestores como públicos analicen y cuestionen sus propios saberes, percepciones y prácticas, generando espacios de aprendizaje mutuo.

#### **Experiencia significativa**

La experiencia significativa resalta la importancia de la vivencia directa del hecho escénico, entendiendo el encuentro entre obra y espectador como un acontecimiento único y transformador. Finalmente, la interculturalidad promueve el diálogo respetuoso entre diversas identidades, lenguajes y formas de entender el mundo, valorando la pluralidad cultural presente en la ciudad y en los públicos que participan del festival.

## Perspectiva pedagógica

La perspectiva pedagógica de la metodología se fundamenta en enfoques que reconocen al espectador como un sujeto que aprende a través de la experiencia y la sensibilidad. Se basa en el aprendizaje experiencial, entendido como un proceso en el que el público adquiere conocimientos y significados a partir de su participación directa en la vivencia escénica. No se trata solo de observar una obra, sino de involucrarse emocional, cognitiva y corporalmente en ella, permitiendo que la experiencia genere pensamiento, preguntas y resonancias personales.

A ello se suma la educación estética, que busca desarrollar la capacidad de percepción, interpretación y disfrute del hecho artístico. Este enfoque potencia habilidades como la sensibilidad, la imaginación y la apreciación crítica, brindando herramientas para que los públicos puedan relacionarse de manera más profunda y autónoma con las obras.

Finalmente, la metodología incorpora la pedagogía sensible, un enfoque que invita a observar, escuchar y sentir con atención, reconociendo el valor de lo sutil, lo emotivo y lo intuitivo en el proceso de aprendizaje. Esta pedagogía fomenta la apertura, la empatía y la disponibilidad del cuerpo y la mente para recibir la experiencia escénica, promoviendo un vínculo más humano y significativo entre el arte y sus espectadores.

## Perspectiva escénica

La perspectiva escénica que orienta la metodología concibe el teatro no solo como un producto cultural, sino como un acontecimiento vivo que se construye en el encuentro entre artistas y públicos.

En primer lugar, el teatro se entiende como una **experiencia colectiva**, donde la presencia compartida es esencial. Cada función es irrepetible porque depende del público que la habita, de su energía, de sus silencios, de sus reacciones y de la interacción que establece con lo que ocurre en escena. Esta dimensión comunitaria convierte al acto teatral en un espacio de convivencia temporal que facilita la construcción de sentido en común.

Asimismo, se concibe el teatro como un **espacio de diálogo simbólico**. Las obras proponen universos, lenguajes y metáforas que interpelan a los espectadores, quienes a su vez completan y re-significan lo que ven desde sus experiencias y contextos. La escena se transforma así en un territorio donde diferentes voces —la del creador, la del intérprete y la del espectador— conversan en múltiples niveles, generando interpretaciones diversas y enriquecedoras.

Finalmente, el teatro funciona como un **activador sensorial y emocional**. Su potencia radica en el cuerpo vivo del actor, en la presencia física del público, en la luz, el sonido y el movimiento que evocan emociones, recuerdos y reflexiones. Esta capacidad de activar los sentidos y movilizar afectos convierte a la experiencia escénica en un catalizador de transformación personal y colectiva, favoreciendo procesos de comprensión, empatía y sensibilización que van más allá de lo racional.

## Enfoque de derechos

La metodología garantiza un acceso equitativo a las experiencias escénicas, procurando que todas las personas, independientemente de su contexto económico, educativo o territorial, puedan participar en condiciones justas. Promueve además una representación plural y crítica, fomentando la presencia de múltiples miradas, voces y estéticas que permitan a los públicos confrontar ideas, ampliar perspectivas y dialogar con la diversidad de propuestas artísticas. Asimismo, asegura el respeto y la participación activa de comunidades diversas, pueblos y nacionalidades, reconociendo sus saberes, expresiones culturales y formas de habitar el territorio como parte fundamental del proceso artístico y de mediación.

## Objetivos de la metodología

### Objetivo general

El objetivo general de la metodología es fortalecer la relación entre el público y el teatro contemporáneo a través de acciones de mediación, sensibilización y educación escénica, poniendo especial énfasis en el monólogo como forma artística capaz de generar vínculos directos, íntimos y reflexivos con los espectadores.

### Objetivos específicos y resultados esperados

Objetivo específico	Resultado esperado
Crear herramientas de apreciación teatral que permitan a los públicos leer, interpretar y disfrutar las Mayor alfabetización escénica. obras desde una mayor conciencia estética.	Más participación y fidelización. Herramientas replicables para futuras programaciones.
Acompañar al público antes, durante y después de las funciones, ofreciendo espacios de preparación, diálogo y reflexión que enriquezcan la experiencia escénica.	Exploración crítica de estéticas contemporáneas.
Generar experiencias participativas que amplíen la comprensión del monólogo, reconociendo su	

**Objetivo específico**

potencial expresivo y su capacidad para activar la imaginación y el pensamiento crítico.

Fomentar hábitos de consumo cultural crítico, impulsando espectadores informados, sensibles y capaces de relacionarse de manera reflexiva con las propuestas artísticas.

**Resultado esperado**

Más información sobre el comportamiento de públicos.

Fortalecer comunidades culturales alrededor del teatro, promoviendo encuentros, vínculos y procesos colectivos que consoliden una relación sostenida y significativa entre la FTNS, sus creadores y sus públicos.

## Componentes de la metodología

Hemos tomado como referencia las reflexiones de la experiencia de la ciudad de Buenos Aires, a través del artículo “Formación de espectadores, desarrollo de públicos y gestión de audiencias: tres puentes posibles para el fortalecimiento del sector” de Raúl Algán y Brenda Bernstein, que analiza la importancia del público en los proyectos de artes escénicas desde la perspectiva de la producción integral. Señala que muchos grupos teatrales –independientes, privados o estatales– producen sus obras sin definir adecuadamente a quiénes están dirigidas. Por eso, se destaca la necesidad de comprender y construir el público objetivo, entendido como una idea o conjunto imaginario de personas con características homogéneas, que orienta el diseño de producción, comunicación y posicionamiento de un espectáculo.

Se diferencia entre público objetivo (conceptual), público real (quien efectivamente asiste) y sus posibles actitudes: apóstol, detractor o indiferente. Además, se describen diversas tipologías de espectadores según su relación con el teatro (habituales, potenciales, no públicos, etc.). Estas distinciones permiten comprender los procesos de decisión y consumo cultural.

En conjunto, el texto propone una mirada amplia sobre cómo el teatro debe planificar, atraer, desarrollar y sostener a sus públicos para garantizar su vitalidad artística y social; y desarrolla tres ejes centrales que retomaremos como parte de nuestros componentes: formación de espectadores, desarrollo de públicos, gestión de audiencias.

### Formación de espectadores

Es una política cultural destinada a crear ciudadanía cultural y garantizar el acceso al teatro. Involucra al Estado como mediador y requiere planificación, inversión y

evaluación mediante indicadores. Actualmente, en Buenos Aires existen subsidios y apoyos a la producción, pero escasean políticas sostenidas de formación de público.

## Desarrollo de públicos

Se refiere a ampliar y diversificar la demanda teatral, ya sea desde una perspectiva sectorial o empresarial. Implica segmentar nuevos grupos, atraer jóvenes y renovar audiencias ante el envejecimiento del público. Ejemplos: “Vení al Teatro”, “Los Hugo al aire libre” o acciones del FIBA en espacios no convencionales.

<b>Gestión</b>	<b>de</b>	<b>audiencias</b>
Consiste en construir vínculos duraderos entre salas/compañías y sus espectadores mediante estrategias de fidelización y comunicación personalizada. Requiere sistemas de datos (como CRM) y uso de información sobre hábitos y comportamientos, aunque muchas salas todavía no desarrollan estas herramientas.		

## Actividades específicas del programa

### Para estudiantes de artes escénicas

#### **Análisis dramatúrgico guiado**

Sesión especializada donde se trabaja la estructura del monólogo, sus capas narrativas, la voz del personaje y los recursos escénicos utilizados. Se promueve el pensamiento crítico y la lectura profunda de la obra.

#### **Taller de monólogo contemporáneo**

Espacio práctico de experimentación corporal y vocal en el que los estudiantes exploran técnicas actuales de interpretación, escritura escénica y construcción de discursos personales desde el formato del monólogo.

#### **Visionado consciente con bitácora**

Actividad en la que los estudiantes asisten a las funciones con una guía de observación. Posteriormente completan una bitácora que estimula el análisis de emociones, recursos escénicos, decisiones del intérprete y resonancias temáticas.

#### **Para público general**

##### **Conversatorios accesibles**



Encuentros breves antes o después de la obra, donde mediadores y artistas dialogan con el público en un lenguaje cercano, promoviendo preguntas e interpretaciones diversas.

### **Ejercicios básicos de percepción estética**

Dinámicas simples —como observar detalles, anticipar sentidos o escuchar desde distintas capas— que ayudan a los espectadores a activar su sensibilidad antes de ingresar a la sala.

### **Guías breves antes de la función**

Material de una página con pistas contextuales: temas principales, claves del monólogo, información del artista y preguntas detonantes para acompañar la experiencia.

### **Para instituciones educativas**

#### **Visitas pedagógicas**

Recorridos organizados para estudiantes que incluyen una introducción al teatro contemporáneo, la función y un espacio posterior de conversación guiada.

#### **Material para docentes**

Recursos diseñados para integrar la experiencia teatral en el aula: fichas pedagógicas, propuestas de análisis, actividades creativas y contexto sobre el monólogo.

#### **Actividades de integración curricular**

Diseño de ejercicios y proyectos que vinculan la obra con áreas como literatura, artes plásticas, lenguaje, estudios sociales o filosofía, facilitando aprendizajes transversales.

### **Para mediadores / gestores**

#### **Capacitaciones breves**

Sesiones formativas que profundizan en estrategias de mediación, técnicas de acompañamiento sensible, análisis del monólogo y metodologías participativas.

#### **Manual de mediación para monólogos**



Documento práctico con herramientas, pasos sugeridos, actividades, preguntas clave y enfoques para trabajar específicamente desde el formato del monólogo.

### **Ejercicios de observación y acompañamiento**

Prácticas en sala y en terreno para fortalecer la capacidad del mediador de leer el comportamiento del público, anticipar necesidades y facilitar experiencias más cercanas.

### **Digital / virtual**

#### **Cápsulas explicativas del monólogo**

Videos breves que explican qué es un monólogo contemporáneo, sus características, su historia y su lenguaje, dirigidos a públicos amplios.

#### **Mini-entrevistas con artistas**

Contenido audiovisual donde intérpretes y creadores comentan su proceso, motivaciones y decisiones estéticas, ofreciendo una ventana al proceso creativo.

#### **Guías descargables**

Material en PDF con claves de lectura, ejercicios simples, preguntas detonantes y contexto para acompañar la experiencia teatral desde casa o el aula.

### **Actividades especializadas para obras internacionales**

#### **Contextualización cultural**

Breve introducción a los contextos sociales, políticos y estéticos del país de origen de la obra, facilitando la comprensión de referencias y sensibilidades.

#### **Claves de traducción o adaptación**

Explicación de términos, juegos de lenguaje, giros culturales o decisiones de adaptación que pueden influir en la interpretación del público.

#### **Diálogos interculturales**

Conversatorios donde se ponen en relación las perspectivas de la obra con las realidades locales, generando cruces entre culturas, miradas y experiencias.



## Ejemplo de actividad con grupos de jóvenes o estudiantes de artes visuales, música o artes escénicas:

### Pre-mediación

Acciones previas a la función:

- Taller introductorio (45–60 min).
- Material pedagógico breve (ficha digital o impresa).
- Encuentro con un mediador antes de ingresar a sala.
- Presentación de claves para observar el monólogo.

### Mediación durante la experiencia

- Recepción guiada: el público sabe qué esperar.
- Cuidado del ambiente perceptivo.
- Observación activa (preguntas guía silenciosas).

### Post-mediación

Después de la función:

- Conversatorio (20–30 min).
- Desmontaje con el elenco.
- Diario de espectador (escrito o digital).
- Actividades de reflexión breve.

### Componente formativo transversal

- Talleres prácticos
- Laboratorios de apreciación
- Pequeñas instancias de creación
- Sesiones sobre dramaturgia del monólogo

## Herramientas pedagógicas

### 0.1 Guías de análisis

Las guías de análisis funcionan como un instrumento de acompañamiento para que los públicos, estudiantes y docentes puedan aproximarse a la obra de manera reflexiva. Incluyen una serie de preguntas clave que activan la observación consciente, tales como: *¿qué veo?* (elementos visuales, composiciones, acciones), *¿qué escucho?* (calidades sonoras, silencios, ritmos), y *¿qué siento?* (emociones, resonancias personales, interrogantes que surgen). Estas guías orientan la lectura estética sin imponer interpretaciones cerradas, promoviendo que cada espectador construya sentidos desde su propia experiencia.



## 0.2 Fichas estéticas

Las fichas estéticas desglosan los componentes fundamentales del lenguaje escénico para facilitar su identificación durante o después de la función. Incluyen categorías como espacio (disposición, atmósferas, proximidades), cuerpo (presencia, gesto, desplazamiento), voz (modulaciones, silencios, intensidades), ritmo (tiempos internos, pausas, aceleraciones), texto (narrativa, subtexto, tono), y relación con el público (quiebre de cuarta pared, intimidad, distancia). Su uso permite que los espectadores adquieran vocabulario y herramientas concretas para describir y analizar lo que experimentan en escena.

## 0.3 Herramientas de conversación

Para fortalecer el diálogo posterior a la función, la metodología incorpora instrumentos como preguntas abiertas, que facilitan la expresión libre de interpretaciones, y mapas de emociones, donde los participantes pueden ubicar sensaciones o imágenes que surgieron durante la obra. Estas herramientas crean un espacio seguro para compartir percepciones sin juicios, y ayudan a visibilizar la diversidad de lecturas presentes en un mismo público, enriqueciendo así la experiencia colectiva.

## 0.4 Ejercicios corporales / vocales

Antes de la experiencia escénica, o como parte de talleres, se proponen ejercicios simples que sensibilizan la atención y preparan la percepción. Entre ellos se incluyen prácticas de respiración consciente para centrar la presencia, trabajo de mirada para afinar la observación y ampliar el campo perceptivo, y exploraciones de presencia corporal y vocal que permiten conectar con las sensaciones propias y con el entorno. Estos ejercicios ayudan a que el público llegue a la obra con mayor disposición receptiva.

## Estrategias de comunicación

### Lenguaje accesible

La comunicación del programa se basa en un lenguaje claro, cercano y libre de tecnicismos innecesarios. Esto permite que personas con distintos niveles de experiencia en las artes escénicas puedan comprender e interesarse por las propuestas. El objetivo es generar identificación, derribar la percepción del teatro como un espacio exclusivo o complejo y crear puentes entre la obra y la vida cotidiana de los públicos. El tono elegido privilegia la empatía, la escucha y la construcción de sentido compartido.

### Segmentación

Las acciones comunicacionales se diseñan considerando las características, motivaciones y necesidades de diferentes grupos. Para jóvenes, se priorizan formatos ágiles, visuales y vinculados a sus plataformas digitales habituales. Para docentes, se destacan los recursos pedagógicos, beneficios curriculares y el potencial educativo de las obras. Para artistas, se enfatizan los procesos creativos, las estéticas y los diálogos con la escena contemporánea. Para el público general, se producen mensajes que invitan a la curiosidad, explican el valor de la experiencia escénica y facilitan su participación. Esta segmentación permite que cada público reciba información relevante y motivadora.

### **Material digital**

La estrategia incluye la producción de contenidos digitales que amplían el alcance de la mediación. Entre ellos se consideran videos breves que explican conceptos clave del monólogo o presentan a los artistas, infografías que resumen información estética o contextual de manera visual, y publicaciones educativas compartidas en redes sociales para estimular la reflexión y la participación. Estos recursos funcionan como extensión del trabajo presencial y permiten que la mediación se mantenga activa antes, durante y después de las funciones.

### **Inclusión**

La comunicación incorpora acciones específicas para llegar a públicos no habituales, especialmente aquellos que enfrentan barreras económicas, territoriales o simbólicas. Se desarrollan estrategias dirigidas a barrios periféricos, escuelas públicas, grupos vulnerables y comunidades con menor acceso a la oferta cultural. Esto implica adaptar los mensajes, elegir canales pertinentes, activar alianzas con organizaciones comunitarias y utilizar formatos comprensibles y culturalmente pertinentes. La meta es asegurar que la experiencia teatral sea accesible, diversa y representativa de la ciudad en su conjunto.

## **Evaluación y seguimiento**

La evaluación del programa combina herramientas cuantitativas y cualitativas que permiten medir tanto el alcance como la profundidad de la experiencia. El objetivo es comprender no solo cuántas personas participan, sino también qué transformaciones ocurren en su manera de percibir, interpretar y relacionarse con el teatro contemporáneo y, en particular, con el monólogo.

### **Indicadores cuantitativos**

Los indicadores cuantitativos permiten medir la cobertura, la participación y la continuidad del vínculo con los públicos. Entre ellos se consideran:

- **Asistencia general:** número total de asistentes a funciones, actividades, talleres y eventos de mediación, lo que permite evaluar el alcance del programa.
- **Participación en talleres:** cantidad de estudiantes, docentes, mediadores y público general que toman parte en las actividades formativas, mostrando el nivel de interés y apropiación del proceso.
- **Repetición de públicos:** seguimiento del retorno de espectadores a distintas funciones o talleres, indicador clave de fidelización y fortalecimiento de la relación con la FTNS.

## Indicadores cualitativos

Los indicadores cualitativos permiten captar la dimensión subjetiva y reflexiva de la experiencia teatral. Incluyen:

- **Percepción de experiencia:** valoración del público respecto a la obra, el acompañamiento y la mediación, identificando niveles de satisfacción y resonancia personal.
- **Comprendión estética:** evidencias de lectura más profunda del lenguaje escénico, reconocimiento de elementos del monólogo y capacidad de articular interpretaciones propias.
- **Conexión emocional:** identificación de emociones, recuerdos, imágenes o reflexiones que la obra activa, fundamentales para evaluar el impacto sensible y simbólico del proceso.

## Instrumentos

Para recoger la información de manera rigurosa y accesible, el programa emplea diversos instrumentos:

- **Encuestas breves:** aplicadas antes y después de la experiencia escénica, permiten medir cambios en expectativas, comprensión y satisfacción.
- **Entrevistas:** dirigidas a estudiantes, docentes, mediadores o grupos específicos, profundizan en percepciones, aprendizajes y sugerencias.
- **Observación participante:** realizada por el equipo de mediación durante funciones, talleres y conversatorios, registra dinámicas, comportamientos y niveles de participación.
- **Bitácoras del espectador:** cuadernos o formatos digitales donde los participantes registran impresiones, emociones, preguntas y análisis, permitiendo observar procesos individuales y colectivos.

## Sistematización

Al finalizar el programa, se realiza un proceso de sistematización que organiza, interpreta y analiza toda la información recopilada. Este proceso concluye con la preparación de un informe final que incluye resultados, aprendizajes, buenas prácticas, retos encontrados y recomendaciones para ediciones futuras. El documento sirve como herramienta de

mejora continua y como insumo para fortalecer la programación, la mediación y la relación con los públicos de la FTNS y otras instituciones culturales interesadas.

## Adaptabilidad y sostenibilidad

La sostenibilidad de una metodología de formación de públicos depende de su capacidad para activarse en diversos contextos, ajustarse a otros lenguajes escénicos, articularse con políticas culturales de largo plazo y generar estructuras de continuidad. En este sentido, el modelo propuesto se concibe como un sistema flexible, escalable y transferible.

### Replicabilidad

La metodología cuenta con un diseño modular que permite su implementación en distintos ecosistemas culturales, manteniendo su esencia pedagógica y adaptando únicamente la logística y temporalidad.

Puede activarse en:

#### Temporadas escénicas

Durante temporadas regulares, los módulos de mediación pueden implementarse como un programa paralelo, permitiendo:

- acompañamiento progresivo de públicos frecuentes;
- desarrollo de audiencias para obras específicas;
- recopilación de datos sobre comportamiento y hábitos de asistencia.

#### Festivales

En contextos de alta concentración de actividades, la metodología opera en modalidad intensiva, con:

- talleres cortos de sensibilización;
- cápsulas de mediación antes/después de funciones;
- ejercicios de retroalimentación inmediata que permiten captar percepciones del público en tiempo real.

#### Proyectos educativos

En instituciones educativas (colegios, universidades, centros de formación):

- se incorpora como un módulo transversal dentro de programas de artes o comunicación;
- trabaja habilidades expresivas, pensamiento crítico y alfabetización cultural;
- incentiva el tránsito de estudiantes desde el aula hacia prácticas de apreciación escénica.

## Adaptación a otros géneros

Aunque el énfasis inicial está en el monólogo y el teatro de texto, la metodología se concibe como adaptable a otros lenguajes contemporáneos:

a. **Teatro físico**

Las dinámicas sensoriales y de percepción del movimiento pueden incorporarse al componente pedagógico, fortaleciendo la lectura corporal del espectáculo y la atención a la composición espacial.

b. **Danza contemporánea**

Se amplía el enfoque hacia la noción de abstracción, metáfora corporal, ritmos internos y dramaturgia del movimiento, integrando herramientas de observación kinestésica y análisis coreográfico.

c. **Teatro documental**

Se incorporan prácticas de lectura crítica de archivos, análisis de testimonios y ejercicios de memoria colectiva, fortaleciendo la comprensión ética y política del material escénico.

Cada adaptación mantiene el núcleo metodológico: sensibilización, mediación activa, diálogo estético y ejercicios de apropiación cultural.

## Integración en políticas públicas

Para garantizar sostenibilidad estructural, la metodología puede articularse con actores estatales y comunitarios:

a. **Programas educativos gubernamentales**

Puede integrarse como estrategia de alfabetización cultural, fortaleciendo competencias artísticas en estudiantes y docentes, y dinamizando el uso de teatros públicos.

b. **Redes de mediación cultural**

Permite la estandarización de prácticas de mediación entre teatros, casas de cultura, bibliotecas y centros comunitarios, fomentando protocolos compartidos de acompañamiento al público.

c. **Instituciones locales**

Su implementación en gobiernos locales contribuye a descentralizar la oferta artística, fortalecer iniciativas territoriales y generar datos consistentes sobre hábitos culturales en distintas parroquias, barrios o comunidades.

## Recomendaciones finales

Para asegurar el impacto a largo plazo, se sugieren las siguientes líneas estratégicas:

a. **Continuidad anual**

La metodología adquiere madurez cuando se ejecuta de forma sostenida. La continuidad permite fidelizar públicos, construir memoria institucional y mejorar los instrumentos de evaluación.

b. **Capacitación permanente de mediadores**

Los equipos de mediación requieren procesos formativos constantes en pedagogías críticas, estudios de públicos, diseño de experiencias y herramientas de evaluación cultural.

c. **Generación de redes entre instituciones**

Se propone fomentar alianzas entre teatros, festivales, colectivos, organizaciones educativas y gobiernos locales. Estas redes facilitan movilidad, intercambio de buenas prácticas y mayores oportunidades de acceso para nuevos públicos.

## Bibliografía

**Campos Naranjo, S. J.** (2019). *Las artes escénicas en Quito: análisis de las condiciones de producción de espectáculos independientes* (66 pp.). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

**El Apuntador.** (2021). *¿Realmente existen teatros en Ecuador? / Catherine Torres Cabanilla.*

<https://www.elapuntador.net/noticias/realmente-existen-teatros-en-ecuador-catherine-torres-cabanilla>

**El Telégrafo.** (s.f.). *La producción escénica crece en Ecuador, a pesar de la falta de espacios y difusión.* (Artículo periodístico sobre el circuito teatral ecuatoriano).

**Enríquez Cevallos, K. M.** (2024). *Análisis de la Política de Fomento a la Cultura del Gobierno de Guillermo Lasso: Proyecto emblemático “Teatro del Barrio”.*

**Espinosa Iza, F.** (2022). *Las artes escénicas: un permanente ejercicio de supervivencia.*

Observatorio de la Universidad de las Artes de las Artes.

<https://observatorio.uartes.edu.ec/2022/08/21/las-artes-escenicas-un-permanente-ejercicio-de-supervivencia/>

**Observatorio de la Universidad de las Artes.** (2009–2017). *Datos de inversión pública y distribución geográfica del fomento cultural.*

<https://observatorio.uartes.edu.ec>

**Puente, J.** (2015). *Investigación de la gestión teatral pública y privada* (Tesis de Ingeniería Empresarial). Escuela Politécnica Nacional.

**Sánchez-Quinchuela, P.** (2023). *Trabajadores de las artes y la cultura: una configuración dentro de la economía popular y solidaria en Ecuador.* Revista Anales, Universidad de Cuenca, (62).

**SIIC – Sistema de Información de las Industrias Culturales.** (2018). *Informe: Las artes vivas y escénicas en Ecuador.* UASB-Digital.



Presentación del monólogo Ayoub Work in progress , FTNS 2025

## Anexos

### ANEXO 1 / PLANTILLAS PEDAGÓGICAS

#### **1. Plantilla: Guía de Análisis para el Espectador**

**Título de la obra:**

**Fecha:**

**Lugar:**

**Mediador/a:**

#### **A. Observación inicial**

1. ¿Qué veo en escena? (espacio, objetos, luces, movimiento)

*Notas:*

2. ¿Qué escucho? (voces, silencios, ambiente sonoro, música)

*Notas:*

3. ¿Qué siento? (emociones, tensiones, preguntas)

*Notas:*

#### **B. Lectura estética**

1. Elemento que más llamó tu atención y por qué:
2. Una imagen, frase o momento que no olvidarás:
3. ¿Qué sentidos o reflexiones desencadena la obra?



### C. Conexión personal

1. ¿Con qué parte de tu vida dialoga la obra?
  2. ¿Qué preguntas te llevas?
  3. ¿Qué te gustaría conversar con otras personas sobre lo que viste?
- 
- 

### 2. Plantilla: Ficha Estética de la Obra

Nombre de la obra:  
Compañía / Artista:  
Facilitador/a:  
Componentes escénicos

Elemento	Observaciones
Espacio	
Cuerpo	
Voz	
Ritmo	
Texto	
Relación con el público	

### Interpretación global

¿Cómo interactúan estos elementos en la obra?

---

---

### 3. Plantilla: Mapa de Emociones

Obra:

Participante:

Dibuja o marca en el siguiente mapa las emociones que sentiste durante la experiencia. Puedes usar colores o palabras.

Emociones

propuestas:

Alegría – Tristeza – Sorpresa – Miedo – Desasosiego – Calma – Confusión – Inspiración – Identificación – Rechazo – Curiosidad – Empatía – Incomodidad - Otra: \_\_\_\_\_

Imágenes, sensaciones, evocaciones:

Oscuridad - textura – viscosidad – liquidez – dureza – suavidad – calor – frío – luminosidad – antigüedad – ligereza – pesadez – futurismo – precariedad – abundancia – provocación – claridad – elocuencia - Otras:



**Notas sobre los momentos donde aparecieron:**

- -
- 
- 

**4. Plantilla: Bitácora del Espectador**

**Semana** / **Función:**

**Participante:**

**1. Antes de la obra**

¿Qué esperas ver? ¿Qué ideas tienes sobre el monólogo?

---

**2. Durante la obra**

Anota      palabras      claves,      sensaciones,      imágenes,      frases:  
—  
—  
—

---

**3. Despues de la obra**

¿Qué      comprendiste      que      antes      no      veías?

¿Qué      te      dejó                pensando?

¿Qué te gustaría investigar sobre teatro o sobre esta obra?

---

---

**5. Plantilla: Jornadas de Mediación (uso del equipo)**

**Obra:**

**Fecha:**

**Público:**

**Mediador/a:**

**A. Objetivo de la mediación**

—

**B. Actividades realizadas**

**Actividad**      **Descripción**      **Tiempo**      **Nivel de participación**

**C. Observaciones del mediador/a**

- Dinámicas del grupo
- Nivel de comprensión



- Reacciones notables
- Dudas recurrentes

#### D. Sugerencias para próximas funciones

---

---

### **6. Plantilla: Evaluación breve del público**

#### **Edad:**

**Tipo de público:** Estudiante / Docente / Joven / Público general / Otro

#### **A. Experiencia**

1. ¿Te resultó comprensible la obra?  
 Sí  Parcialmente  No
  2. ¿Te interesó la propuesta estética del monólogo?  
 Sí  Parcialmente  No
  3. ¿Qué fue lo que más te llamó la atención?  
—
  4. ¿Participarías en futuras actividades de la FTNS?  
 Sí  No  Tal vez
- 

#### **B. Comentarios libres**

---

---

### **7. Plantilla: Sistematización final (para instituciones o mediadores)**

**Proyecto** / **Edición:**

**Fecha:**

**Equipo responsable:**

#### **1. Datos generales**

Número de funciones, participantes, talleres, públicos trabajados.

---

#### **2. Hallazgos principales**

- 
- 
- 

#### **3. Resultados cuantitativos**

Indicador	Resultado
Asistencia	

Indicador	Resultado
Participación en talleres	
Repetición de públicos	

#### 4. Resultados cualitativos

Percepciones, aprendizajes, vínculo público-teatro, comprensión del lenguaje del monólogo.

---

#### 5. Buenas prácticas identificadas

---

#### 6. Recomendaciones para futuras ediciones

---

## ANEXO 2 / EJEMPLO GUÍA DE EJERCICIO CORPORAL Y VOCAL

*Duración total sugerida: 8-12 minutos*

### 1. Nombre del ejercicio

“Cuerpo y Voz en Presencia”

### 2. Objetivo del ejercicio

- Activar la atención corporal y sensorial antes de la experiencia escénica.
- Despertar la respiración diafragmática para mejorar recepción y concentración.
- Preparar la voz como extensión emocional del cuerpo.
- Fomentar la escucha interna y externa, clave en el monólogo.

### 3. Materiales necesarios

Ninguno. Solo un espacio donde las personas puedan moverse cómodamente.

### 4. Desarrollo paso a paso

#### A. Anclaje corporal (2 minutos)

1. De pie, con los pies separados al ancho de las caderas.
2. Dejar caer suavemente los brazos.
3. Observar la respiración natural sin modificarla.
4. Sentir tres puntos:
  - **Plantas de los pies**
  - **Pelvis relajada**
  - **Cráneo suspendido**



##### 5. Indicación del mediador/a:

“Imagina que el piso te sostiene. No necesitas hacer esfuerzo para estar aquí.”

#### B. Respiración diafragmática (2–3 minutos)

1. Colocar una mano sobre el abdomen.
2. Inhalar por la nariz en 4 tiempos, permitiendo que el abdomen se expanda.
3. Sostener un instante.
4. Exhalar por la boca en 6 tiempos, suave y continuo.
5. Repetir 3–4 ciclos.

**Variación para grupos jóvenes:** hacer la exhalación como si se apagara una vela muy lentamente.

Indicaciones sugeridas:

“Busca una respiración que no empuje, que simplemente fluya.”

#### C. Activación corporal (2 minutos)

1. Movilizar articulaciones de forma suave:
  - Cuello
  - Hombros
  - Codos
  - Muñecas
  - Cadera
  - Rodillas
2. Evitar movimientos bruscos; privilegiar la sensación de “despertar” el cuerpo.

Propuesta de guía:

“Como si sacudieras polvo de tu cuerpo, sacude tensiones con suavidad.”

#### D. Vibración vocal (1–2 minutos)

1. Mantener una inhalación suave.
2. Exhalar produciendo un zumbido (“ZZZZZZ...”), permitiendo vibración en labios y rostro.
3. Cambiar cuidadosa y progresivamente la altura del sonido.
4. Repetir 3 veces.

Indicaciones:

“No busques volumen, busca vibración. Siente la resonancia acercándose al pecho y luego al rostro.”

#### E. Palabra en presencia (1–2 minutos)

1. Tomar una palabra clave del monólogo (puede ser: *silencio, cuerpo, recuerdo, fuego*).
2. Pronunciarla tres veces:



- La primera: **suave**, interna.
- La segunda: **clara**, proyectada hacia el grupo.
- La tercera: **libre**, corpórea: que salga desde una emoción como la ira.

Indicaciones:

“Deja que tu cuerpo encuentre la palabra, no que la palabra fuerce al cuerpo.”

### 5. Cierre (30 segundos)

- Sacudir suavemente brazos y piernas.
- Una respiración profunda final.
- Pregunta detonante para conectar con la obra:

“¿Qué parte de ti está más despierta ahora para recibir el monólogo?”

### 6. Variaciones según público

- **Niños/as**: incorporar imágenes (rugido suave, palabra mágica).
- **Jóvenes**: añadir ritmo corporal o percusiones suaves.
- **Personas mayores**: hacerlo sentado, priorizando respiración y vibración vocal.
- **Públicos nuevos**: reducir el lenguaje técnico y enfatizar sensaciones.

## ANEXO 3 / GUÍA PARA DOCENTES DE TEATRO

*Herramientas pedagógicas para la creación, la mediación y la formación de públicos*

### 1. Propósito de la guía

Brindar a docentes, facilitadores y artistas-formadores un marco pedagógico claro, práctico y flexible para trabajar procesos teatrales con énfasis en **monólogos, expresión escénica y creación de audiencias críticas**, integrando corporalidad, voz, dramaturgia y mediación cultural.

La guía puede utilizarse en escuelas, centros culturales, colectivos artísticos, programas de incubación, procesos comunitarios y actividades de mediación con públicos.

### 2. Enfoque pedagógico

La guía se sustenta en un **aprendizaje vivencial**, donde el cuerpo, la emoción y la reflexión se articulan. Se privilegia:

- La exploración antes que la memorización.
- La creación colectiva aunque se trabaje con monólogo.
- La experiencia estética como vía para pensar el mundo.
- La mediación cultural como puente con los públicos.
- El respeto por la diversidad de ritmos, estilos y capacidades.

- El aula-taller como territorio seguro y creativo.

### **3. Rol del docente de teatro**

El docente actúa como:

**Mediador creativo:** facilita procesos, abre preguntas, impulsa el descubrimiento.

**Guía corporal y vocal:** acompaña la construcción de hábitos expresivos sanos.

**Diseñador de experiencias:** organiza ejercicios significativos.

**Cuidador del espacio:** garantiza seguridad emocional y física.

**Promotor de públicos:** vincula a las y los estudiantes con la experiencia de ver, analizar y producir teatro.

### **4. Dimensiones de trabajo**

#### **Dimensión corporal**

Conciencia física, presencia, expresividad, ritmo, energía, espacialidad, contacto, respiración, disponibilidad.

#### **Dimensión vocal**

Proyección, articulación, resonancia, intención, ritmo verbal, color de voz, pausas, silencio, manejo del aire.

#### **Dimensión emocional**

Disponibilidad afectiva, construcción de personaje, memoria sensorial, escucha interna, vulnerabilidad creativa.

#### **Dimensión dramatúrgica**

Construcción de sentido, análisis de texto, estructura del monólogo, conflicto, ritmo dramático.

#### **Dimensión de mediación con el público**

Expectativas del espectador, lectura de obra, conversación posterior, interacción, adaptación de lenguajes.

### **5. Estructura sugerida para una sesión de clase**

#### **Apertura**

Aterrizaje corporal y mental. Breve ejercicio de respiración o estiramiento para entrar en estado creativo.

#### **Calentamiento corporal y vocal**

Activación muscular suave, movilidad articular, resonadores, ejercicios de ritmo, juego y disponibilidad escénica.

#### **Exploración o ejercicio principal**

Investigación sobre un tema: movimiento, voz, improvisación, texto, acción física, imagen o conflicto.

#### **Integración**



Puesta en escena breve, improvisación guiada, lectura dramatizada o ensayo de monólogo.

#### **Reflexión**

Círculo de cierre donde se comparten sensaciones, aprendizajes y desafíos.

#### **Registro**

Bitácora personal o colectiva, fotos, notas, dibujos o grabaciones para seguimiento.

### **6. Ejemplos de ejercicios para docentes**

#### **Ejercicio corporal: “Mapa del cuerpo disponible”**

Objetivo: Activar conciencia corporal y liberar tensiones.

Guía: Cada estudiante recorre lentamente su cuerpo con las manos, reconociendo zonas de tensión. Luego camina por el espacio con diferentes calidades: pesado, ligero, rígido, blando. Se comparten hallazgos.

Duración: 10 minutos.

#### **Ejercicio vocal: “La cuerda y el péndulo”**

Objetivo: Trabajar respiración, proyección y apoyo.

Guía: Se imagina una cuerda desde el ombligo hacia el suelo. Al inhalar, la cuerda se tensa; al exhalar, la voz sale proyectada como si fuera un péndulo que oscila. Se trabaja en sílabas, palabras y luego frases.

Duración: 10 minutos.

#### **Ejercicio dramatúrgico: “La palabra semilla”**

Objetivo: Activar creatividad verbal para construir monólogos.

Guía: El docente propone una palabra (memoria, puerta, lluvia). Cada estudiante crea un texto breve de 1 minuto que parte de esa palabra. Se comparte y se analiza qué imagen o conflicto apareció.

Duración: 15 minutos.

#### **Ejercicio de escucha: “El eco emocional”**

Objetivo: Fortalecer la escucha entre intérpretes.

Guía: En parejas, una persona dice una frase emocional (alegre, triste, urgente). La otra repite la frase buscando el “eco” emocional sin imitar. Luego se invierten roles.

Duración: 10 minutos.

#### **Ejercicio de público: “Ver para sentir, sentir para pensar”**

Objetivo: Sensibilizar sobre el rol del espectador.

Guía: Las y los estudiantes observan en silencio una microescena o gesto de un compañero. Luego responden: ¿Qué sentí? ¿Qué pensé? ¿Qué imaginé? Se reflexiona sobre cómo el público completa la obra.

Duración: 10 minutos.

### **7. Trabajo con monólogos**

#### **Selección del material**



Elegir textos breves, con conflicto claro y resonancia personal. Pueden ser clásicos, contemporáneos o creados por el propio estudiante.

#### **Desmontaje**

Identificar: quién habla, por qué habla, a quién habla, qué quiere, qué impide que lo consiga.

#### **Construcción del personaje**

Biografía interna, imaginarios, relaciones invisibles, tono emocional, postura, forma de caminar, respiración.

#### **Imagen y acción**

Asociar cada segmento del monólogo a una acción física o imagen mental: empujar, sostener, soltar, invitar.

#### **Trabajo técnico**

Proyección vocal cuidada, resonancia, pausas, intención, ritmo dramático.

### **8. Mediación con públicos**

La experiencia teatral se completa con la mirada del espectador. El docente puede incorporar:

- Conversatorios breves después de cada ejercicio o muestra.
- Preguntas guía: ¿Qué entendiste? ¿Qué te sorprendió? ¿Qué cambió en ti?
- Actividades de observación: identificar emociones, ritmos, gestos significativos.
- Micro guías para que estudiantes inviten a otras personas a ver su trabajo.

### **9. Cuidado y seguridad escénica**

- Velar por la salud vocal y corporal con calentamientos adecuados.
- Crear espacios libres de burlas o discriminación.
- Detener cualquier ejercicio que provoque dolor físico o emocional.
- Acordar límites claros para escenas que involucren contacto o temas sensibles.
- Ofrecer pausas cuando se trabaje material emocionalmente intenso.

### **10. Evaluación formativa**

La evaluación se integra al proceso, no lo interrumpe.

Instrumentos sugeridos:

- Bitácoras personales.
- Listas de observación por competencias: corporalidad, voz, presencia, escucha, relación con el público.
- Autoevaluación y coevaluación.
- Grabación de ensayos para análisis posterior.
- Conversaciones individuales de retroalimentación.

## ANEXO 4 / Encuesta – Programa Pùblicos/Audiencias FTNS

### Estructura para Google Forms

#### **SECCIÓN 1 — Consentimiento**

**Título:** Consentimiento informado

**Descripción:** Su participación es voluntaria y sus respuestas serán utilizadas de manera anónima para fines de evaluación del programa.

**Pregunta 1 — Tipo: Opción múltiple (obligatoria)**

*¿Acepta participar en esta encuesta?*

- Sí, acepto.
- No acepto. (*Configurar lógica: si elige esta opción → enviar al final del formulario*)

#### **SECCIÓN 2 — Datos básicos del participante**

**Pregunta 2 — Tipo: Selección múltiple (obligatoria)**

*Edad:*

- <18
- 18–24
- 25–34
- 35–49
- 50+

**Pregunta 3 — Tipo: Selección múltiple (obligatoria)**

*Género:*

- Femenino
- Masculino
- No binario
- Prefiero no decir
- Otro: \_\_\_\_\_ (usar opción “Aregar otra respuesta”)

**Pregunta 4 — Tipo: Selección múltiple (obligatoria)**

*Tipo de participante:*

- Estudiante de artes escénicas
- Docente
- Mediador/a o gestor/a
- Público general
- Otro (especificar)

**Pregunta 5 — Tipo: Opción múltiple (obligatoria)**

*¿Es la primera vez que participa en actividades del programa?*

- Sí
- No



### SECCIÓN 3 — Versión corta (post-función / salida inmediata)

**Descripción:** Esta sección evalúa tu experiencia inmediata con la actividad o función.

#### Pregunta 6 — Tipo: Escala lineal (1–5)

*Satisfacción general con la experiencia:*

1 = Muy insatisfecho(a)

5 = Muy satisfecho(a)

#### Pregunta 7 — Tipo: Escala lineal (1–5)

*La mediación ayudó a comprender o disfrutar mejor la obra:*

1 = Nada

5 = Mucho

#### Pregunta 8 — Tipo: Escala lineal (1–5)

*Comprensión del monólogo o lenguaje escénico después de la actividad:*

1 = No mejoró

5 = Mejoró mucho

#### Pregunta 9 — Tipo: Opción múltiple

*¿Participaría nuevamente en actividades del programa?*

- Sí
- Tal vez
- No

#### Pregunta 10 — Tipo: Escala lineal (0–10)

*¿Recomendarías esta actividad a alguien cercano? (NPS)*

(0 = No recomendaría, 10 = Recomendaría totalmente)

#### Pregunta 11 — Tipo: Respuesta corta (opcional)

*Comentario breve sobre tu experiencia:*

### SECCIÓN 4 — Versión ampliada (talleres o evaluación a profundidad)

*Puedes configurar esta sección como “opcional” o habilitarla solo para mediadores, talleres o seguimiento.*

#### Subsección: Experiencia

#### Pregunta 12 — Tipo: Cuadrícula de selección (1–5)

*Evalúe los siguientes aspectos:*

Filas:

- Claridad de la actividad
- Calidad de la mediación
- Utilidad de materiales (guías, cápsulas, fichas)
- Pertinencia del formato
- Sensación de acogida

Columnas (escala):

1, 2, 3, 4, 5



### Subsección: Familiaridad

#### Pregunta 13 — Tipo: Opción múltiple

*Familiaridad previa con el teatro contemporáneo / monólogo:*

- Nada
- Poco
- Regular
- Bastante
- Mucho

#### Pregunta 14 — Tipo: Opción múltiple

*Familiaridad actual después de la actividad:*

- Nada
- Poco
- Regular
- Bastante
- Mucho

### SECCIÓN 5 — Comprensión estética y aprendizaje

#### Pregunta 15 — Tipo: Cuadrícula de selección (1–5)

*Indique su nivel de acuerdo:*

Filas:

- Identifico elementos estéticos clave
- Me siento capaz de dialogar sobre la obra
- Me motivó a buscar más teatro o contenidos

Columnas:

1, 2, 3, 4, 5

### SECCIÓN 6 — Conexión emocional y participación

#### Pregunta 16 — Tipo: Casillas de verificación

*Emociones experimentadas durante la obra/actividad:*

- Curiosidad
- Empatía
- Confusión
- Alegría
- Tristeza
- Indiferencia
- Otra (especificar)

#### Pregunta 17 — Tipo: Opción múltiple

*¿Participaste activamente en la actividad?*

- Sí
- No

**Si responde “Sí”:**

**Pregunta 17.1 — Tipo: Respuesta corta**

*¿Qué tipo de participación realizaste?*

**SECCIÓN 7 — Impacto en comportamiento cultural****Pregunta 18 — Tipo: Cuadrícula de selección (1–5)**

*Probabilidad en los próximos 3 meses:*

Filas:

- Asistir a otra función del programa
- Recomendar una función
- Buscar información sobre la obra/artista

Columnas:

1 (Muy improbable), 2, 3, 4, 5 (Muy probable)

**SECCIÓN 8 — Potencial institucional y replicabilidad****Pregunta 19 — Tipo: Opción múltiple**

*¿Podría aplicarse esta metodología en escuelas o barrios?*

- Sí
- Tal vez
- No

**Pregunta 20 — Tipo: Párrafo**

*Comentario adicional sobre su utilidad o replicabilidad:*

**SECCIÓN 9 — Preguntas abiertas****Pregunta 21 — Tipo: Párrafo**

*¿Qué fue lo más valioso de la actividad?*

**Pregunta 22 — Tipo: Párrafo**

*¿Qué sugerencias tienes para mejorar el programa?*

**SECCIÓN 10 — Bloque opcional (solo mediadores/ docentes)**

Puedes activar la lógica:

*“Si en la pregunta 4 elige Docente o Mediador/a, pasar a esta sección”.*

**Pregunta 23 — Tipo: Escala lineal (1–5)**

*Utilidad de la capacitación / manual / materiales:*

**Pregunta 24 — Tipo: Casillas de verificación**

*Necesita apoyo adicional en:*

- Diseño de actividades
- Evaluación
- Manejo de grupos
- Otro: \_\_\_\_\_

**Pregunta 25 — Tipo: Párrafo**

*Sugerencias o comentarios para mejorar la mediación:*

## SECCIÓN 11 — Cierre

### Mensaje final:

Gracias por participar. Sus respuestas son fundamentales para fortalecer el vínculo entre el público y las artes escénicas.

## ANEXO 5 / Estrategia de Comunicación para la Formación de Públicos

La estrategia de comunicación acompaña el proceso formativo ampliando el alcance del programa, fortaleciendo la relación con audiencias emergentes y diversificando los puntos de contacto. Se plantea como un sistema integrado de acciones narrativas, mediáticas y comunitarias que permitan visibilizar los procesos, motivar la participación, expandir las audiencias y generar información útil para la toma de decisiones.

### Enfoque general

La comunicación se concibe como una mediación cultural activa: no solo informa, sino que convoca, conecta y genera experiencias significativas alrededor del teatro. Cada mensaje se orienta a crear cercanía, reducir barreras de acceso, instalar conversación pública y posicionar al teatro como un espacio de encuentro, reflexión e imaginación.

### Objetivos comunicacionales

Fortalecer la visibilidad del programa y de las iniciativas participantes. Motivar la asistencia a actividades formativas, prácticas y exhibiciones. Crear comunidad en torno a los procesos creativos y de mediación. Acercar nuevas audiencias con contenidos claros, atractivos y accesibles. Sistematizar percepciones, comportamientos y aprendizajes del público para retroalimentar la metodología.

### Plan Operativo de Comunicación

A continuación, se presenta el plan operativo organizado por fases del programa, con acciones articuladas y responsables sugeridos. No se usan numerales para mantener tu formato deseado.

#### 1. Fase de convocatoria

Se generan piezas de difusión que expliquen de forma clara y atractiva en qué consiste el programa y cómo participar. Se activan redes sociales, mailing, medios aliados y plataformas comunitarias. Se priorizan mensajes breves, directos y visuales. Se gestiona presencia en radios locales, prensa cultural y espacios comunitarios. Se establece un pequeño kit de prensa con identidad gráfica, objetivos, categorías y beneficios.

## **2. Fase de pre-incubación**

Se impulsa una narrativa de acompañamiento pedagógico. Se comparte contenido educativo breve sobre formación de públicos, historia del monólogo y participación cultural. Se lanzan cápsulas audiovisuales con docentes y participantes. Se abre un canal permanente de comunicación con participantes vía WhatsApp o Telegram para asegurar claridad logística y motivacional.

## **3. Fase de incubación**

Se documentan procesos creativos, ensayos, reflexiones y avances metodológicos. Se generan microhistorias de cada iniciativa para humanizar el proceso y fortalecer la conexión con audiencias futuras. Se programan transmisiones cortas en vivo desde ensayos o laboratorios. Se dinamizan preguntas para la comunidad como “¿Por qué vamos al teatro?”, estimulando conversación digital. Se difunde información accesible sobre funciones piloto o muestras intermedias.

## **4. Fase de exhibición y circulación**

Se activa una campaña de expectativa basada en la identidad narrativa de cada monólogo. Se producen afiches, teasers y textos ampliados que expliquen por qué ver cada obra. Se invita a colectivos, instituciones educativas, casas comunales y organizaciones barriales. Se gestiona la presencia de críticos, mediadores y periodistas. Se promueve la participación en conversatorios posfunción. Se facilitan códigos QR para encuestas y materiales de mediación.

## **5. Fase de cierre y sostenibilidad**

Se sistematizan datos de asistencia, engagement y participación. Se publican resultados y aprendizajes en formatos divulgativos. Se producen piezas de storytelling que muestren el impacto del programa. Se entrega a cada iniciativa un mini kit de sostenibilidad comunicacional con recomendaciones y plantillas. Se busca continuidad mediante alianzas con teatros, espacios culturales y medios.

## **Esquema de Contenidos**

El esquema organiza los tipos de contenidos que se producirán durante todo el proceso.

### **1. Contenidos informativos**

Explicación del programa, calendario, requisitos, beneficios, rutas formativas, perfiles de participantes y equipo docente. Materiales de orientación para público general y actores sectoriales. Actualizaciones y recordatorios.

### **2. Contenidos educativos**

Microvideos, infografías y textos breves sobre temas como la historia del monólogo, claves para disfrutar una obra, rol de la mediación cultural, glosario del espectador, y reflexiones sobre la experiencia artística. Notas pedagógicas sobre cómo leer el teatro desde distintas perspectivas.

### **3. Contenidos experienciales**

Relatos visuales o escritos de ensayos, laboratorios, procesos creativos y vida interna del programa. Testimonios de participantes. Cápsulas donde artistas expliquen sus motivaciones. Crónicas del proceso de incubación como forma de involucrar a la comunidad.

### **4. Contenidos de activación**

Piezas para incentivar la asistencia: invitaciones, teasers, clips cortos, afiches, frases destacadas del texto dramático, retos o preguntas para redes sociales. Llamados a participar en conversatorios y sesiones abiertas.

### **5. Contenidos de mediación**

Guías breves para antes y después de la función, orientadas a público diverso. Explicaciones accesibles del contexto de cada monólogo, sugerencias para observar, conversar y profundizar en la obra. Material descargable para docentes y gestores.

### **6. Contenidos de evaluación y cierre**

Infografías de resultados, aprendizajes clave, reconocimiento a las iniciativas participantes, extractos de comentarios del público, y una memoria visual del proceso.

#### **Componentes transversales**

Identidad gráfica coherente y adaptable a redes, impresos y espacios públicos. Matrices de mensajes diferenciadas para audiencias técnicas, comunidad artística y público general.

Lenguaje inclusivo, accesible y claro, sin tecnicismos innecesarios.

Accesibilidad comunicacional mediante subtítulos, formatos alternativos y descripciones breves.

Sistema de monitoreo que recoja métricas digitales, presencia en medios y participación.