UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ANÁLISIS DEL ROL DE ASISTENTE DE PRODUCCIÓN EN LA OBRA" EL OSO" DE ANTÓN CHÉJOV EN UN PROYECTO UNIVERSITARIO

ASESORA:
MAGÍSTER LISSETTE RODRÍGUEZ GÓNGORA

POR:
RACHELLE AGATHA SEDACY CARGILL

3-760-2396

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE "LICENCIADA EN BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN ARTE TEATRAL"

AÑO
2026

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ANÁLISIS DEL ROL DE ASISTENTE DE PRODUCCIÓN EN LA OBRA "EL OSO" DE ANTÓN CHÉJOV EN UN PROYECTO UNIVERSITARIO

ELABORADO POR:
RACHELLE AGATHA SEDACY CARGILL

3-760-2396

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE "LICENCIADA EN BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN ARTE TEATRAL"

AÑO
2026

A la consideración del Honorable Cuerpo Docente de la ESCUELA DE TEATRO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES:

Los miembros de la comisión responsable de la evaluación técnica y artística de este trabajo de graduación encuentran los méritos suficientes en la obra de RACHELLE AGATHA SEDACY CARGILL para ser considerada satisfactoria. Por tanto, firman y recomiendan su aprobación por parte del cuerpo de docentes de la Escuela de Teatro de la Facultad de Bellas Artes.

Asesor

Jurado

Jurado

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a Dios por guiar mi camino y brindarme la fortaleza para alcanzar esta meta.

A mi familia y, sobre todo, a mis padres, Gilma Cargill y Everol Sedacy, gracias por creer en mi vocación y apoyarme incondicionalmente en mi formación teatral.

Asimismo, agradezco a cada uno de mis profesores por compartir sus conocimientos, experiencias y enseñanzas, las cuales han sido fundamentales para mi crecimiento académico, artístico y profesional.

Resumen

El rol del asistente de producción en proyectos teatrales universitarios e independientes constituye una instancia formativa fundamental para el desarrollo integral del estudiante de artes escénicas. En contextos caracterizados por la escasez de recursos económicos y la autogestión colectiva, la asistencia de producción se convierte en un eje operativo que articula los aspectos técnicos, logísticos y humanos del montaje teatral. La presente monografía analiza el desempeño del rol de asistente de producción en la puesta en escena de la obra *El oso*, de Antón Chéjov, desarrollada como proyecto universitario. La ejecución del montaje se sustentó en un modelo de gestión operativa de recursos limitados, donde la planificación estratégica, la economía circular y la gestión de activos preexistentes resultaron determinantes para la viabilidad del proyecto. Ante la ausencia de un presupuesto convencional, se implementaron estrategias de prospección en mercados de segunda mano, así como mecanismos de alquiler y préstamo interinstitucional de utilería, vestuario y escenografía. Esta metodología permitió mantener el rigor histórico y la coherencia estética propios de una obra de época, demostrando que es posible alcanzar un alto impacto visual y técnico mediante esquemas de autogestión académica. El análisis evidencia que el asistente de producción no solo cumple funciones de apoyo, sino que actúa como un articulador operativo indispensable para la estabilidad, eficiencia y continuidad del hecho escénico.

Abstract

The role of the production assistant in university and independent theater projects constitutes a fundamental formative stage for the comprehensive development of performing arts students. In contexts characterized by scarce economic resources and collective self-management, production assistance becomes an operational axis that coordinates the technical, logistical, and human aspects of a theatrical production. His monograph analyzes the performance of the production assistant role in the staging of Anton Chekhov's play The bear, developed as a university project. The production was based on an operational management model of limited resources, where strategic planning, circular economy, and the management of pre-existing assets were decisive for the project's viability. In the absence of a conventional budget, prospecting strategies in second-hand markets were implemented, alongside mechanisms for the rental and inter-institutional borrowing of props, costumes, and sets. This methodology allowed for the maintenance of historical rigor and aesthetic coherence typical of a period piece, demonstrating that it is possible to achieve high visual and technical impact through academic self-management schemes. The analysis highlights that the production assistant not only fulfills support functions but also acts as an essential operational articulator for the stability, efficiency, and continuity of the theatrical event.

Índice

Agradecimientos I

Resumen II

Abstract III

Índice IV

Índice de anexos VI

Introducción 7

Capítulo 1: Fundamentos de la Asistencia de Producción en el Teatro Independiente 8

1.1. Introducción al tema de estudio 8

1.2. Marco conceptual de la producción teatral 9

1.3. El rol de la coproducción en el contexto actual 12

1.4. Aplicación práctica en la obra "El oso" 15

Capítulo 2: Análisis del Proceso de Producción de "El oso" 16

2.1. Búsqueda del espacio 16

2.2. Gestión del imprevisto 18

2.3. Tiempo para obtener el espacio 19

2.4. Los actores y los ensayos 19

2.4.1. Los ensayos 20

2.5. La utilería 21

2.5.1. Dividir la utilería por fragmentos 22

2.5.2. La compra de utilería 23

2.6. Montar la obra con poco presupuesto 24

2.6.1. La escenografía 25

2.6.2. Maquillaje, peinado y vestuario 25

2.6.3. Presupuesto de la obra 27

2.6.4. Las ventas 28

2.7. Publicidad 29

2.8. Montaje 30

2.9. Invitados especiales y fotografías 31

Capítulo 3: Diarios de Trabajo - Registro Metodológico del Proceso 33

Capítulo 4: Autoevaluación 45

4.1. Análisis general del feedback, identificando fortalezas y áreas de mejora de manera global. 48

Conclusiones 50

Recomendaciones 52

Referencias Bibliográficas 54

Anexos 57

Índice de anexos

Anexo 1:Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía). 57

Anexo 2: Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía). 57

Anexo 3: Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía). 58

Anexo 4: Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía). 58

Anexo 5: Ensayos (Fotografía) 5G

Anexo 6: Ensayos (Fotografía) 5G

Anexo 7: Boletaría y publicidad 60

Anexo 8: Boletaría y publicidad 61

Anexo 9: Montaje (Fotografía) 62

Anexo 10: Montaje (Fotografía) 62

Anexo 11: Montaje (Fotografía) 63

Anexo 12: Montaje (Fotografía) 63

Anexo 13: Montaje (Fotografía) 64

Introducción

La producción teatral constituye el proceso mediante el cual una propuesta artística transita del plano conceptual a su materialización escénica. Lejos de limitarse a la administración de recursos económicos, la producción integra un conjunto de estrategias técnicas, logísticas y humanas orientadas a garantizar que el discurso artístico conserve su coherencia, fuerza expresiva y continuidad a lo largo de cada función. En el ámbito teatral, no existe un modelo único de producción; las metodologías varían en función del contexto, los recursos disponibles y la naturaleza del proyecto. En estos esquemas, la división del trabajo en roles especializados resulta esencial para asegurar la operatividad del montaje. Entre estos roles, la figura del asistente de producción emerge como un componente clave, particularmente en entornos universitarios e independientes, donde la multifuncionalidad y la adaptabilidad son requisitos constantes.

A diferencia de otras disciplinas artísticas, el teatro se desarrolla en el aquí y el ahora. Cada función exige la repetición precisa de una estructura técnica y artística previamente diseñada, lo que convierte a la producción en un proceso continuo de supervisión y ajuste. En este marco, el asistente de producción actúa como un agente de enlace entre la dirección, el elenco y los equipos técnicos, asegurando la correcta ejecución de los protocolos establecidos. La presente monografía tiene como objetivo analizar el rol del asistente de producción en la obra *El oso*, de Antón Chéjov, enfatizando su función como eje organizador del montaje. A través del estudio de este caso, se busca visibilizar la importancia de esta figura, frecuentemente subestimada, y demostrar su impacto directo en la estabilidad operativa y el éxito artístico de la puesta en escena.

Capítulo 1: Fundamentos de la Asistencia de Producción en el Teatro Independiente

Siguiendo la línea investigativa de Márquez Montes (2006), quien identifica al teatro independiente como una de las manifestaciones más disruptivas y significativas de la España del siglo XX, es imperativo establecer un paralelismo con el ecosistema artístico panameño. En el contexto nacional, la escena independiente ha experimentado una revitalización cuantitativa y cualitativa en el último lustro. Este fenómeno se ve catalizado por la emergencia de infraestructuras culturales de vanguardia, tales como la Ciudad de las Artes, cuya integración en el tejido urbano ha reconfigurado los circuitos de exhibición y producción local.

En el teatro independiente hay numerosos roles que deben desempeñarse para garantizar la calidad de una obra. Entre ellos, destaca la asistencia de producción, cuya importancia radica en su capacidad para articular los recursos humanos, técnicos y logísticos del montaje.

1.1. Introducción al tema de estudio

El presente documento constituye el registro sistemático y el análisis del desempeño del Asistente de Producción durante el montaje de la pieza *El oso*, de Antón Chéjov. Este informe detalla la ejecución de los protocolos operativos, la gestión de la utilería de época y la coordinación de los procesos técnicos, evaluando la eficacia de la asistencia en la optimización de los tiempos de ensayo y la resolución de contingencias durante la puesta en escena.

La labor del asistente de producción se fundamenta en una visión integral de la gestión. Según Alvarado Miquilena. (2008):

> En resumen, la finalidad del productor teatral es prever las actuaciones necesarias que permitan organizar, gestionar y controlar los recursos a fin de lograr la materialización de espectáculos/montajes teatrales, y otras modalidades de intervención vinculadas a la representación escénica y a espectáculos en vivo. (p. 5)

La relevancia del asistente de producción radica en su función como eje de articulación transdisciplinaria.

Su rol trasciende la ejecución de tareas logísticas para convertirse en el garante de la estabilidad operativa del proyecto. De esta manera, actúa como el nexo crítico entre la visión estética de la dirección y las capacidades técnicas del espacio escénico

Marco conceptual de la producción teatral

La praxis de la producción escénica encuentra una definición paradigmática en los postulados de la actriz e investigadora Piti Campos (2019), quien despoja el término de su connotación puramente financiera para situarlo en la dimensión de la acción sistémica. Bajo esta perspectiva, producir se define como el conjunto de procesos de planificación, ejecución, seguimiento y evaluación que garantizan la viabilidad del fenómeno artístico desde su fase embrionaria. Esta visión integral asegura que la obra no solo se materialice, sino que alcance una sostenibilidad multidimensional, abarcando estratos estéticos, conceptuales, económicos y sociales.

La producción puede conceptualizarse como la gestión integral del ciclo de vida de un proyecto escénico. Es la disciplina encargada de coordinar los recursos humanos, técnicos y económicos que permiten el tránsito de una obra desde su fase embrionaria hasta su

consolidación en el escenario. En este sentido, producir es la acción de articular eficientemente la planificación y la logística para asegurar la viabilidad del hecho teatral.

Esta gestión consta de tres fases: preproducción, producción y postproducción.

La preproducción se define como la fase analítica y organizativa del proyecto escénico, cuyo objetivo primordial es la mitigación de riesgos y la estructuración de la hoja de ruta técnica. Esta etapa comprende desde la exégesis del texto y el diseño de presupuestos hasta la prospección de espacios (inspección de salas). Formalmente, la preproducción concluye cuando los activos planificados entran en la fase de ejecución operativa, dando paso a la producción propiamente dicha, donde el enfoque se desplaza de la proyección administrativa a la materialización del montaje.

Cuestiones como la elección del texto y la formación del equipo forman parte del proceso de preproducción.

Tras la consolidación de la etapa analítica, la gestión evoluciona hacia la fase de producción. Esta transición marca el hito donde la planificación teórica se traduce en ejecución material. En este estadio, el asistente de producción desplaza su enfoque hacia la supervisión de los flujos de trabajo en tiempo real: desde el inicio de los ensayos técnicos y el montaje de infraestructura en sala (iluminación y escenografía), hasta la implementación de protocolos de logística de campo. Es aquí donde la viabilidad proyectada en la preproducción se somete a la praxis del entorno escénico.

Esta etapa constituye la fase de materialización del universo escénico. Es aquí donde convergen las diversas dimensiones de la puesta en escena, tales como el diseño y realización de

vestuario, la construcción de la escenografía y el proceso de ensayos orgánicos y técnicos. En este bloque, la planificación teórica se traduce en elementos tangibles que dan cuerpo a la propuesta estética de la obra.

La ejecución de este montaje demandó una gestión polivalente, abarcando desde la prospección y selección de espacios escénicos hasta la coordinación logística de ensayos en diversas sedes. Este proceso de acompañamiento técnico implicó un seguimiento riguroso de cada etapa del cronograma, asegurando la adaptabilidad de la propuesta artística a los distintos entornos de trabajo. La labor de asistencia se centró en la optimización de recursos y en la supervisión constante de los protocolos de montaje, garantizando la viabilidad de la puesta en escena.

La postproducción es la etapa de cierre y evaluación que a menudo se ignora en el teatro independiente, pero que en un trabajo de graduación evidencia la madurez profesional y la capacidad de análisis crítico del investigador. En esta fase, el asistente de producción se convierte en un gestor de memoria.

Concluido el ciclo de funciones, la gestión teatral transita hacia la fase de postproducción y documentación. Su importancia radica en la construcción de la memoria histórica del espectáculo a través de la organización de registros visuales, reportes de funciones, entre otros documentos.

Es el momento donde la experiencia práctica se transforma en conocimiento documentado.

En pocas palabras, se entiende por postproducción el periodo de desmontaje. Es la etapa de reflexión crítica sobre la praxis realizada, donde se evalúan variables como la gestión de

audiencias, el impacto social de la obra y la eficiencia en el uso de los recursos. En el caso del presente montaje, la fase de postproducción se centró principalmente en el desmontaje del espacio escénico y la documentación del registro histórico de la puesta en escena.

La dimensión relacional de la producción encuentra un sustento crítico en los postulados de Jorge Dubatti (2007), quien articula la gestión escénica en torno a la figura del espectador, planteando un análisis tripartito que abarca desde la gestación del convivio durante los ensayos, pasando por las estrategias de atracción y fidelización en cartelera, hasta la capitalización de la información post función. Esta perspectiva obliga al asistente de producción a no solo gestionar objetos y tiempos, sino a administrar la experiencia del público como un activo fundamental de la sostenibilidad teatral.

El presente proyecto se desarrolla bajo un modelo de gestión independiente, caracterizado por la autogestión y la optimización de recursos. En este contexto, el rol del asistente de producción se torna vital como articulador de la sostenibilidad del colectivo, donde la polivalencia operativa permite suplir las limitaciones presupuestarias mediante una planificación logística rigurosa.

1.2. El rol de la coproducción en el contexto actual

La coproducción se ha consolidado como la estrategia de supervivencia y crecimiento más efectiva en el teatro contemporáneo, especialmente en entornos emergentes como el de Panamá. En la actualidad, este modelo responde a la necesidad crítica de mitigar riesgos operativos y financieros mediante la distribución de la carga logística entre dos o más entes productores. Esta sinergia no solo optimiza la cadena de valor del espectáculo desde la preproducción hasta la circulación de la obra, sino que también democratiza el acceso a recursos técnicos de alto nivel.

Bajo este esquema, agrupaciones emergentes como el colectivo Conciencia Teatral logran alcanzar estándares de calidad profesional al asociarse con salas o productores de mayor trayectoria. Esta alianza garantiza una ejecución técnica robusta y una mayor resiliencia frente a las fluctuaciones del mercado cultural, permitiendo que el proyecto trascienda las limitaciones presupuestarias individuales.

Asimismo, la coproducción actúa como un catalizador fundamental para la profesionalización escénica. En este escenario colaborativo, el asistente de producción debe desarrollar competencias avanzadas de negociación y mediación interinstitucional, gestionando la convergencia de diversas metodologías de trabajo. Coproducir, en el contexto actual, significa integrar visiones estéticas y experticias técnicas; esta suma de esfuerzos resulta en montajes de mayor complejidad y alcance, permitiendo que obras del repertorio clásico como las de Antón Chéjov se recontextualicen con una factura profesional que garantiza su vigencia y sostenibilidad ante las audiencias contemporáneas.

En montajes con presupuestos restringidos, el asistente de producción actúa como el garante de la viabilidad. Sus funciones se expanden para cubrir vacíos logísticos.

La labor del asistente de producción en montajes de recursos limitados se traduce en una gestión de contingencias orientada a la eficiencia. El rol se despliega en cuatro ejes fundamentales:

- **Optimización Territorial (Espacios):** La prospección y negociación de sedes de ensayo itinerantes, garantizando estándares mínimos de habitabilidad técnica (acústica y seguridad) bajo restricciones presupuestarias.

- **Salvaguarda del Patrimonio Escénico (Inventario):** La fiscalización y control de la cadena de custodia de la utilería y objetos escenográficos, asegurando su integridad funcional desde el almacenamiento hasta el hecho escénico.
- **Articulación Interdepartamental (Comunicación):** El ejercicio de fungir como nexo relacional entre los componentes humanos (dirección, elenco y técnicos), mitigando la duplicidad de costos y optimizando el uso del tiempo como activo crítico.
- **Fiscalización Operativa (Regiduría):** La supervisión rigurosa de los cronogramas de montaje y desmontaje, evitando sobrecostos por penalizaciones en el uso de recintos y garantizando la fluidez de la transición técnica.

Como menciona Schraier, G. (2011), la producción teatral es:

> "Un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo." (p. 14).

Como se ha analizado, la producción teatral no es un evento aislado, sino un sistema dinámico de acompañamiento que garantiza la viabilidad del hecho artístico. Bajo el modelo de coproducción, este sistema se fortalece al amalgamar recursos y visiones, permitiendo que agrupaciones trasciendan las barreras de la autogestión básica para alcanzar una factura profesional.

1.3. Aplicación práctica en la obra "El oso"

A diferencia de las obras de gran espectáculo, el teatro de Chéjov depende de la atmósfera. Para un asistente de producción, esto significa que la utilería y el vestuario no son simples adornos, sino extensiones del personaje.

En *El oso*, los objetos (las pistolas, el luto de Popova, las cuentas del banco) deben tener una materialidad real. Conseguir elementos que parezcan auténticos de la Rusia del siglo XIX con recursos limitados obliga al productor a realizar una labor de curaduría y prospección técnica muy rigurosa. Al ocurrir en un solo espacio (la sala de la casa de Popova), facilita los ensayos itinerantes y el traslado de escenografía.

El oso es una "pieza en un acto" (Cervera, 2003), lo que la hace ideal para el modelo de gestión independiente. Esto permite concentrar el presupuesto en pocos elementos de alta calidad en lugar de grandes cambios de set, optimizando la cadena de valor del montaje.

Desde la visión de Dubatti (2011) sobre el espectador, Chéjov es un "gancho" infalible, Sus obras abordan temas universales como las deudas, honor, amor impulsivo, que facilitan su promoción y la atracción de públicos diversos. Además, al tratarse de un autor perteneciente al repertorio clásico, es más sencillo generar alianzas con instituciones como la Facultad de Bellas Artes o el Teatro Balboa, ya que posee un valor pedagógico y cultural intrínseco.

Capítulo 2: Análisis del Proceso de Producción de “El oso”

Como sostiene Cimarro (2009), “producir equivale a crear, por lo tanto, los productos que surgen de la producción teatral son creaciones el artífice primario o primigenio de dichas creaciones -fuera ya del ámbito artístico - no es otro que el productor teatral” (p. 63). Bajo esta premisa, la labor de asistencia en el montaje de El Oso no fue una tarea meramente administrativa, sino un acto de co-creación logística.

Se presentaron diversos obstáculos a lo largo del montaje debido a la época en la que está ambientada el mismo. La multiplicidad de enfoques en las artes escénicas es evidente en la actualidad. Dubatti (2007) sostiene que existen hoy concepciones del teatro muy diferentes entre sí (p. 25).

2.1. Búsqueda del espacio

Una de las dimensiones más críticas y complejas de este rol radica en la mediación estratégica. La asistencia de producción funge como el nexo articulador que traduce la visión artística de la dirección en requerimientos operativos para el equipo técnico. En el montaje de la obra de Antón Chéjov, donde la atmósfera escénica es el eje vertebrador, el asistente supervisa los detalles periféricos que podrían quedar en segundo plano ante el enfoque del director en el proceso actoral.

La materialización de “El oso” no es un proceso fortuito; se fundamenta en las sesiones de planificación y preproducción, las cuales actúan como la hoja de ruta operativa del proyecto. Estos encuentros iniciales, caracterizados por un alto flujo de propuestas creativas, representan la fase de viabilidad técnica, donde se delimitan formalmente los alcances de cada área. Es en este punto donde se establecen los protocolos de jerarquía y responsabilidad, diferenciando con

precisión las competencias del productor ejecutivo frente a las atribuciones operativas de la asistencia de producción.

Para la asistencia de producción, la fase de arranque constituye el núcleo de la viabilidad operativa del proyecto. El primer hito determinante consiste en la prospección y selección del espacio escénico, proceso que trasciende la mera búsqueda de un recinto para convertirse en un análisis de compatibilidad espacial y técnica.

En el caso de una farsa de la naturaleza de Chéjov, la selección del recinto debe responder a criterios de proximidad escénica y calidad acústica. Resulta fundamental evaluar si la configuración del proscenio favorece la adecuada recepción de la microgestualidad de personajes como Elena Popova, y si el tiempo de reverberación del espacio es apto para los niveles dinámicos de Smirnov, evitando la saturación sonora y garantizando la inteligibilidad del texto.

En última instancia, la determinación del foro representa la primera evaluación crítica de la producción. Este diagnóstico integral abarca desde la suficiencia del circuito de iluminación para ejecutar los diseños de atmósfera y claroscuro requeridos por la narrativa, hasta el análisis de accesibilidad y flujo de audiencia, factores logísticos que condicionan directamente la experiencia del espectador.

El proceso de selección de la sede contempló una fase de prospección de recintos de alta relevancia local, tales como el Teatro Gladys Vidal, el Centro de Convenciones Atlapa, la Ciudad de las Artes y el Teatro Anita Villalaz. No obstante, la transición de la fase de planificación a la ejecución operativa demandó una labor de gestión administrativa exhaustiva, que incluyó el relevamiento de disponibilidad de agenda y el establecimiento de canales de comunicación directos para la solicitud de cotizaciones y tarifarios.

Durante este diagnóstico, la principal limitante fue la carencia de activos financieros destinados al arrendamiento de espacios de gestión privada o estatal de alto costo. Ante este escenario de restricción presupuestaria, la asistencia de producción debió aplicar un enfoque de gestión resiliente y creativa. Fue imperativo reevaluar la estrategia inicial, migrando de un modelo de contratación tradicional hacia la búsqueda de alternativas de cogestión o espacios no convencionales que se alinearan con la realidad económica del proyecto, garantizando así la continuidad del montaje y el cumplimiento de los hitos de producción.

2.2. Gestión del imprevisto

Originalmente, dada la procedencia y naturaleza de la pieza, la estrategia de producción contempló una gestión de patrocinio y vinculación cultural con la Embajada de Rusia. No obstante, ante contingencias logísticas externas, se ejecutó un pivote estratégico hacia el Ministerio de Cultura como ente regente.

La obtención de espacios mediante instituciones públicas demandó una gestión administrativa de alta intensidad, que abarcó desde la formulación de propuestas técnicas hasta el seguimiento protocolar con los estamentos gubernamentales. Bajo la figura del colectivo 'Conciencia Teatral' liderado por la productora Lissette Rodríguez e integrado por un cuerpo técnico de estudiantes de artes escénicas, se realizó la presentación formal del proyecto, fundamentando su viabilidad y relevancia artística.

Este proceso no se limitó a la radicación de misivas, sino que implicó un ejercicio de seguimiento y relaciones públicas constante para validar el compromiso del equipo. Dicha gestión exigió una coordinación simbiótica entre la asistencia ejecutiva de producción y la dirección artística, garantizando que el proyecto proyectara una estructura organizacional sólida,

profesional y con el respaldo de una planificación operativa rigurosa ante las instituciones fiscalizadoras.

2.3. Tiempo para obtener el espacio

La ejecución del proyecto permitió concluir que, dentro de la industria teatral, la gestión cronológica constituye el recurso de mayor valor estratégico. Se determinó que el establecimiento de un margen de antelación mínimo de noventa días para la reserva de recintos es imperativo para la mitigación de riesgos derivados de la saturación de agendas institucionales. Esta previsión logística no solo facilita la negociación de términos contractuales, sino que asegura la obtención de un espacio escénico óptimo, eliminando las variables críticas de la presión temporal de última hora.

De forma complementaria, esta antelación es fundamental para la fidelización y seguimiento de patrocinadores. Mantener un flujo de comunicación constante y profesional con los aliados externos garantiza la transparencia del proceso y fortalece el respaldo institucional, consolidando una red de apoyo que trasciende el evento puntual y asegura la sostenibilidad de futuros proyectos del colectivo.

2.4. Los actores y los ensayos

El diseño del elenco para “El oso” se estructuró sobre una tríada protagónica compuesta por los personajes de Popova, Smirnov y Luka. La fase de audición y selección de talento trascendió la mera evaluación de competencias técnicas, priorizando perfiles que demostraran un alto nivel de compromiso ético-profesional y rigor escénico.

El rigor técnico de la interpretación se fundamenta en la unidad del movimiento, según plantea Riccoboni (1750) :

> “Se acostumbra decir que no hay reglas para el gesto, y creo que se equivocan. Entiendo por gesto no solamente el movimiento de los brazos, sino también el de todas las partes del cuerpo; porque es de su armonía de donde depende toda la gracia del actor.” (p. 5)

Bajo el marco teórico de Stanislavski (1936/2015), el proceso de audición se fundamentó en la búsqueda de la vivencia orgánica; es decir, la capacidad del intérprete para transitar por la emoción del rol con autenticidad en cada función. Como resultado de este proceso, se integraron al proyecto dos estudiantes de la licenciatura en artes escénicas, quienes destacaron por su idoneidad actoral, responsabilidad en el cumplimiento de hitos y una disposición proactiva hacia el proceso de creación colectiva.

2.4.1. Los ensayos

La configuración del montaje presentó un desafío operativo singular: la dirección escénica con interpretación simultánea, dado que la directora integraba el elenco protagónico. Esta dualidad redefinió la asistencia de producción como una extensión de la visión creativa, asumiendo funciones de ojo externo durante el proceso de ensayos. En este esquema, la asistencia asumió la supervisión de la proyección vocal y la disposición corporal del elenco, garantizando la calidad estética desde una perspectiva periférica al escenario.

La presencia del asistente en las sesiones de ensayo es de carácter preceptivo, actuando como el custodio de la bitácora de ensayos y el registro de avances. Esta delegación de responsabilidades permitió a la directora-actriz centrarse en la construcción orgánica de su personaje, desligándose de la gestión del cronograma y la optimización del tiempo. Asimismo, el

rol exigió el manejo riguroso del libreto de producción para la supervisión de líneas y la marcación de pies de entrada. En la fase operativa de los ensayos, la asistencia fungió como garante de la continuidad, supervisando la disposición de la utilería de mano y asegurando que el espacio escénico cumpliera con los requerimientos técnicos mínimos para la ejecución actoral.

2.5. La utilería

La premisa de que el actor debe habitar el espacio con veracidad técnica exige una transición planificada de la fase de lectura hacia la incorporación de la utilería definitiva. Si bien los estadios iniciales del montaje se centran en el análisis de texto y la marcación de movimientos, la integración temprana de los elementos de utilería real es un factor crítico para la maduración del proyecto. Esta provisión logística permite al elenco ensayar en un entorno fidedigno, mitigando el margen de error técnico y potenciando la inmersión emocional requerida por la narrativa de la obra.

La transición hacia el montaje profesional exigió una definición clara de los elementos en juego. Como sostiene Rojas (2011), “producir requiere una idea, un diseño, un proyecto, una propuesta concreta de los recursos materiales y humanos que se involucran” (p. 64). Esta propuesta concreta se materializó en el inventario de utilería y el cronograma de ensayos del Colectivo Conciencia Teatral.

En la dinámica operativa de los ensayos, la asistencia de producción debe gestionar la distinción entre la utilería de práctica y los objetos de función. Aunque el uso de elementos provisionales es válido para la etapa de bloqueo, se reconoce que variables como la textura, el peso y la ergonomía de los objetos definitivos como el mobiliario o los recipientes condicionan la respuesta física del intérprete. Por tanto, es responsabilidad de la asistencia asegurar una

transición oportuna hacia los elementos reales, garantizando la seguridad escénica y la durabilidad de los implementos. Este rigor en la gestión de materiales no solo preserva la integridad del actor, sino que salvaguarda la continuidad estética y la fluidez de la representación frente al espectador.

2.5.1. Dividir la utilería por fragmentos

En paralelo a la gestión de recintos, se procedió a realizar un desglose técnico de necesidades escénicas, categorizando la utilería según la progresión dramática de la pieza. El texto de Chéjov (1888/2013) establece el tono atmosférico desde la primera acotación: "Entra Popova, de riguroso luto, sin apartar los ojos de una fotografía, detrás viene su criada, Luka" (p. 1).

Esta instrucción no se interpretó únicamente como una premisa actoral, sino como el eje del diseño de ambientación. Se determinó que el retrato fotográfico no debía cumplir una función meramente decorativa, sino actuar como un ancla emocional y punto de fuga visual para la construcción del personaje.

Bajo esta metodología de atención al detalle, se integraron elementos de utilería de refuerzo, como el pañuelo de luto, para potenciar la semiótica del vestuario y la carga dramática de Popova. Asimismo, se incorporaron elementos de utilería de mano (espejo y cosméticos) para subrayar el subtexto cómico de la farsa, permitiendo una transición orgánica entre la solemnidad del duelo y la vanidad del personaje, lo cual enriquece la dinámica escénica.

La operatividad tras bastidores exige una planificación de entradas y salidas de objetos basada en la precisión cronométrica. Un ejemplo crítico es la gestión de la cristalería y los líquidos (vodka), los cuales deben estar posicionados en trascenio o integrados en el decorado

practicable para no interrumpir el ritmo de la escena tras el pie de Smirnov. Esta decisión de diseño busca el dinamismo orgánico, donde los objetos preexisten en el universo diegético de la obra.

En este engranaje, la asistencia de producción actúa como el garante de la continuidad y seguridad. Este rol implica supervisar las marcaciones y la coordinación de acciones con un nivel de precisión similar al requerido en la labor de un stage manager. La responsabilidad alcanza su punto máximo en el manejo de objetos críticos, como el armamento requerido para el duelo. Antes de cada sesión o representación, el asistente debe fungir como el filtro final de seguridad, verificando la integridad y ubicación de las piezas para asegurar que el clímax dramático se ejecute sin riesgos operativos ni rupturas en la verosimilitud

2.5.2. La compra de utilería

Bajo escenarios de restricción presupuestaria crítica, la gestión de utilería trasciende la labor administrativa para convertirse en una labor estratégica de búsqueda, recuperación y optimización de recursos. En este contexto, mientras la dirección concentra sus facultades en la semiótica del ritmo y el desempeño actoral, la asistencia de producción asume la ejecución del scouting de materiales, recorriendo inventarios externos y gestionando convenios de préstamo o suministros de bajo costo.

Esta labor de campo busca identificar objetos que posean la carga estética y la pátina histórica requeridas por la narrativa. No obstante, el criterio de selección no se limita a la viabilidad económica; impera el principio de coherencia histórica y verosimilitud. La asistencia propone soluciones técnicas, pero la dirección funge como el filtro final de curaduría escénica.

Un error de anacronismo, como el uso de una pistola Astra 4000 (diseñada en 1956) en una pieza de época decimonónica, comprometería la integridad de la puesta en escena. Por ello, cada elemento de utilería debe validar su pertinencia no solo por su estética, sino por su funcionalidad ergonómica y su alineación con el diseño de época. En este flujo de trabajo, la asistencia de producción rescata y optimiza recursos, asegurando que la infraestructura objetual sostenga la visión artística sin fisuras temporales ni operativas.

2.6. Montar la obra con poco presupuesto

Ante la ausencia de una partida presupuestaria líquida, la ejecución del proyecto dependió íntegramente de la gestión de patrocinios y alianzas estratégicas. Esta limitación financiera impulsó una reingeniería operativa para la obtención de los componentes esenciales del diseño de arte, desde la escenografía hasta la caracterización.

El desafío técnico de la escenografía de cámara (la recreación de un salón de época) se resolvió mediante un modelo de intercambio publicitario o barter. Se procedió a la redacción de propuestas de colaboración dirigidas a establecimientos de mobiliario local, ofreciendo exposición de marca y pautas publicitarias en el programa de mano y medios digitales de la obra, a cambio del préstamo de piezas de alto valor comercial.

Por otro lado, la procura de vestuario se orientó hacia un mercado de segunda mano, identificado como una fuente de recursos con alto valor estético y bajo impacto financiero. Esta estrategia de búsqueda permitió hallar prendas con una pátina y carácter que refuerzan la verosimilitud de los personajes, optimizando el capital disponible. En última instancia, la materialización del montaje fue el resultado de una gestión administrativa proactiva, donde la capacidad de negociación y la prospección de recursos sustituyeron al financiamiento tradicional.

2.6.1. La escenografía

En la producción teatral, la mitigación de riesgos exige el diseño de protocolos de contingencia o “Planes B y C”. Ante la posibilidad de que las alianzas externas con el sector privado no se concretaran, la estrategia viró hacia la movilización de recursos internos mediante el Colectivo 'Conciencia Teatral'. Como última instancia de viabilidad, se contempló el uso de activos mobiliarios de la facultad, lo que subraya la importancia de la gestión de activos institucionales en proyectos de autogestión.

No obstante, la obtención del mobiliario representa únicamente la fase inicial de la cadena de suministro. El desafío crítico radica en la logística de transporte y transferencia de carga desde las instalaciones académicas hasta el recinto escénico. En esta etapa, la asistencia de producción asume la responsabilidad de la gestión de fletes y servicios de acarreo, realizando un análisis comparativo de costos y optimizando los recursos disponibles. Esta labor incluye la negociación con proveedores de servicios logísticos y la activación de redes de contacto estratégicas, asegurando que la infraestructura escenográfica sea trasladada bajo condiciones de seguridad y puntualidad, factores determinantes para el cumplimiento del cronograma de montaje.

2.6.2. Maquillaje, peinado y vestuario

El diseño de vestuario para los personajes secundarios de *El oso* buscó la sobriedad para mantener el foco en la acción principal. Como advierte Cervera (2003), “las figuras secundarias no deben destacar por el vestuario ni por los accesorios. La puesta en escena no puede convertirse en una exhibición de elegancia en el vestir (sección “Observaciones generales”, párr.

4). Esta directriz técnica permitió que la indumentaria de los criados fuera un reflejo de su estatus social sin opacar la presencia escénica de los protagonistas.

La caracterización y el diseño de imagen del elenco se ejecutaron bajo un modelo de autogestión, donde el Colectivo 'Conciencia Teatral' optimizó recursos técnicos para la creación de posticería (vello facial y corporal) para el personaje de Smirnov. En esta fase, la asistencia de producción fungió como el soporte operativo del área de maquillaje, asumiendo el control de inventario de insumos y garantizando el suministro de materiales críticos durante el proceso de aplicación. Para el personaje de Popova, se optó por un diseño de maquillaje orientado a la proyección emocional en sala, aprovechando recursos propios de la intérprete, mientras que para Luka se mantuvo una estética de sencillez acorde a su jerarquía social, donde la asistencia colaboró directamente en la ejecución del peinado y estilismo.

En cuanto al diseño de vestuario, la estrategia se basó en la curaduría de prendas de segunda mano y el aprovechamiento de fondos de armario. La asistencia de producción realizó una investigación histórica de la indumentaria del siglo XIX (circa 1880) para asesorar a la dirección en la selección de piezas que respetaran la silueta de época. Para Popova, se seleccionó un conjunto de falda larga con volumen, blusa de cuello alto y volantes, capturando la sobriedad del luto decimonónico.

Para Smirnov, se logró la adquisición de una levita de corte histórico, complementada con un ejercicio de intervención y adaptación de accesorios: la transformación técnica de un sombrero convencional en una pieza de época. Finalmente, el vestuario de Luka se resolvió mediante una propuesta de indumentaria monocromática de servidumbre rusa, integrando delantales y cortes tradicionales. Esta labor de ajuste y personalización por parte de la asistencia,

permitió alcanzar una alta fidelidad estética y verosimilitud visual sin incurrir en costos de confección industrial.

El compromiso del elenco con la ficción chejoviana dependió en gran medida de la atmósfera creada en el escenario. Como sostiene Tejedo (2013), “Los actores… deben pretender convertir la obra en realidad teatral: para eso deben sentir y actuar como si las circunstancias y condiciones escénicas fuesen reales” (p. 5). Bajo esta premisa, la obtención de mobiliario de madera sólida y vestuario pesado no fue solo estética, sino una herramienta para que el actor habitara una realidad tangible.

2.6.3. Presupuesto de la obra

Como señala Piti Campos (2019), “la experiencia de cada artista y/o grupo creador es distinta en cada caso, sin embargo, la inversión de tiempo, esfuerzo y dinero es un común denominador” (p.66).

Ante la necesidad de generar capital operativo, se diseñó un plan de captación de recursos diversificado. Este incluyó la gestión de donaciones en especie mediante el establecimiento de alianzas con cadenas de suministros locales (como El Machetazo, Súper Xtra y Súper 99) para la organización de sorteos benéficos. En esta fase, la asistencia de producción asumió la formalización de solicitudes institucionales, realizando una investigación sobre los protocolos de responsabilidad social empresarial y redactando comunicaciones oficiales dirigidas a entidades como Casa Golly.

Un hito determinante en la recaudación fue la participación del colectivo en la feria de emprendimiento universitario durante la festividad de octubre en la facultad. Esta oportunidad

permitió la implementación de un punto de venta minorista (stand), aprovechando la alta afluencia de público para la comercialización de productos alimenticios bajo un modelo de preventa y encargo. Esta actividad no solo fungió como una fuente de ingresos directos para cubrir costos operativos de vestuario y escenografía, sino que también consolidó la capacidad del colectivo “Conciencia Teatral” para ejecutar estrategias de mercadeo y gestión de eventos de pequeña escala en beneficio de la producción principal.

2.6.4. Las ventas

La gestión del punto de venta durante el festival universitario demandó un análisis de rotación de inventarios y una estrategia de fijación de precios (pricing) orientada a la maximización de excedentes. Se realizó un levantamiento de artículos disponibles, categorizándolos entre productos de alta demanda y artículos de nicho. La experiencia operativa demostró que, en entornos de ferias académicas, el comportamiento del consumidor es impulsado por necesidades inmediatas y experiencias lúdicas; consecuentemente, las palomitas de maíz temáticas y los servicios de lectura de tarot registraron los mayores índices de conversión de ventas.

Para garantizar la viabilidad financiera de la actividad, se aplicó un modelo de costos basado en el margen de contribución. Se determinó el costo unitario de producción (insumos y materiales) y se aplicó un factor multiplicador de 2.5 a 3.0 (Markup). Este criterio de precios permitió no solo recuperar la inversión inicial, sino generar una utilidad neta destinada al fondo de producción de la obra, cubriendo tanto los costos directos como el valor del tiempo invertido por los miembros del colectivo.

Para garantizar la trazabilidad financiera del proceso, se llevó un registro contable básico que contempló tres variables: la inversión inicial (capital aportado al fondo de producción), el inventario de egresos (gastos operativos ejecutados) y el saldo disponible (capital restante para cubrir necesidades pendientes). Esta práctica de control financiero permitió mantener una comunicación transparente con la dirección sobre la disponibilidad de recursos en cada etapa del montaje.

Es la única forma de que, al final del día, puedan decirle al director: "Aquí está la plata para el transporte o lo que faltaba del vestuario".

2.7. Publicidad

La producción escénica es intrínsecamente incierta. Como afirma Tello (2008), "llevar adelante cualquier proyecto teatral será siempre una empresa ardua y sobre todo de riesgo, por lo tanto, anticipar de manera exacta sus logros… pertenecerá al terreno del azar" (p. 6). Esta realidad obligó a la asistencia de producción a establecer protocolos de contingencia ante cualquier eventualidad logística.

La estrategia de difusión y relaciones públicas se fundamentó en un modelo de comunicación digital orgánica, ante la inviabilidad financiera de acceder a pautas en medios tradicionales como radio o televisión nacional. Se priorizaron las redes sociales como plataforma matriz para la generación de expectativa (hype) y la documentación del proceso creativo, permitiendo una conexión directa con la audiencia potencial sin incurrir en costos de pautaje.

El activo principal de la campaña fue el diseño del cartel promocional, desarrollado de manera colaborativa dentro del colectivo. Este fungió como la pieza de identidad visual del

proyecto, integrando de forma jerárquica los logotipos de los patrocinadores, datos logísticos (fecha, recinto y horario) y una ilustración de corte satírico que comunicaba el código estético de la farsa chejoviana.

En cuanto a la estrategia de monetización, se optó por un modelo de contribución sugerida o donación mínima de $3.00 USD, en lugar de un boletaje de precio fijo. Esta táctica de pricing social buscó democratizar el acceso al evento, eliminando barreras económicas y fomentando la formación de públicos. Finalmente, la distribución del material gráfico se ejecutó mediante una técnica de marketing de guerrilla digital, donde cada integrante del equipo incluyendo la asistencia de producción actuó como un nodo de difusión en sus redes personales, maximizando el alcance mediante el capital social del colectivo.

2.8. Montaje

Como bien señala Schraier (2011), “Todos tenemos infinidad de ideas. Sólo algunas intentamos convertirlas en proyectos. Algunos serán simples, otros complejos, individuales o grupales, a corto, mediano o largo plazo” (p. 13). En el caso de *El oso*, la transición de la idea al proyecto real implicó una planificación rigurosa de recursos y tiempos.

La ejecución de la temporada culminó el 23 de diciembre de 2024 en el Teatro Balboa de la Ciudad de Panamá. Debido a la naturaleza del préstamo del recinto, el cronograma se ajustó a un modelo de montaje y función en jornada única. Se implementó una estrategia de optimización temporal que inició con el ensayo técnico y marcación de posiciones en horario matutino, permitiendo la estabilización de la planta escenográfica y el diseño de luces durante la tarde.

En la asistencia de producción, la labor se centró en la operatividad de campo y gestión de contingencias de último minuto. Esto incluyó la procura de insumos críticos de consumo técnico, como el suministro de energía para la microfonía inalámbrica, y el soporte en la ejecución de la caracterización final del elenco. Asimismo, se fungió como enlace técnico entre la dirección artística y el personal de sala (iluminación y sonido), asegurando la correcta ejecución de los pies técnicos registrados en el guion.

La materialización visual de la Rusia decimonónica partió de una lectura profunda de la pieza de Chéjov. Como señalan Romero Pérez et al. (2013), "en el caso que exista un texto en cual basarse, su análisis será el primer paso para la creación de un fenómeno escénico y lumínico" (p. 19). Este análisis previo permitió coordinar con los técnicos del Teatro Balboa una atmósfera de luces que reflejara el encierro de Popova.

Finalmente, la asistencia asumió la custodia de activos tecnológicos y el registro documental del evento. Se estableció un protocolo de inventario para equipos de registro fotográfico y audio, garantizando su integridad y operatividad antes, durante y después de la representación. Esta labor de documentación escénica resultó vital para el archivo histórico del colectivo y la evaluación posterior de los resultados estéticos del montaje.

2.9. Invitados especiales y fotografías

Durante la ejecución de la función, la asistencia de producción asumió la dirección de registro audiovisual y la coordinación de protocolo de sala. El entorno del Teatro Balboa proporcionó el marco ideal para que el público realizara el ejercicio de asimilación estética. Según Dubatti (2007), "el teatro está dentro del régimen de experiencia de la vida cotidiana, pero a la vez necesariamente se le opone: instala una deriva extracotidiana" (p. 33).

La documentación gráfica se realizó mediante equipo de óptica profesional, aplicando criterios de fotografía escénica adaptados a las condiciones de iluminación teatral (altos contrastes y luz artificial) para garantizar la preservación de la memoria histórica del montaje.

En el ámbito de la gestión de hospitalidad y sala, se diseñó e implementó un plan de acomodación estratégica basado en una jerarquía de benefactores y aliados. Bajo la supervisión de la asistencia, el equipo de protocolo ejecutó la distribución del aforo de la siguiente manera: la sección central (Zona VIP) fue reservada para los padrinos y patrocinadores principales de la obra; los laterales se asignaron a invitados de cortesía institucional, mientras que el público general y donantes se distribuyeron de forma radial desde el núcleo hacia la periferia del auditorio.

Finalmente, para optimizar la captación de fondos en tiempo real, se implementó una pasarela de pago digital mediante códigos QR. Esta herramienta tecnológica permitió una administración transparente y fluida de las donaciones, reduciendo la fricción en el proceso de recaudo y facilitando la trazabilidad financiera del evento en una jornada de alta afluencia de público.

Capítulo 3: Diarios de Trabajo - Registro Metodológico del Proceso

- **28 DE SEPTIEMBRE 2024**

¿Qué hice?

Sostuve una reunión inicial con la dirección de la obra para definir mi rol en la producción. Durante la sesión, analizamos las circunstancias espaciales y temporales, evaluando tanto el recinto como el calendario de funciones. Un punto clave de la discusión fue el planteamiento de las escenas de Popova; la dirección busca que sus desplazamientos por la casa ocurran de manera presencial en el espacio escénico y no mediante recursos en off. En consecuencia, coordinamos los requerimientos de escenografía necesarios para facilitar esta propuesta.

¿Qué descubrí?

Como aprendizaje inicial, se identificó la alta demanda de los recintos teatrales durante la temporada de diciembre. Por tal motivo, iniciamos la gestión de espacios y la definición de fechas desde el mes de septiembre. Este proceso subrayó la importancia de la planeación anticipada, así como la tramitación oportuna de permisos y notificaciones ante las instancias correspondientes.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Esta experiencia subraya la importancia de la planeación estratégica y la antelación logística. De cara a futuros montajes, he consolidado criterios clave sobre la gestión de recintos culturales y la viabilidad técnica de la escenografía, elementos fundamentales para optimizar los tiempos de producción y asegurar la calidad de la puesta en escena.

- **2 DE OCTUBRE DE 2024**

¿Qué hice?

En la primera reunión oficial de producción, se priorizó la gestión de la sede para el montaje. Se analizaron diversas opciones, incluyendo el Teatro Gladys Vidal, la Ciudad de las Artes y el Teatro La Huaca. Originalmente, el cronograma se planificó para mediados de diciembre (11 al 13) en horario nocturno. Ante la alta demanda del Teatro Anita Villalaz, se elevó la consulta al Ministerio de Cultura para solicitar el Teatro Balboa; sin embargo, debido a conflictos de agenda en dicho recinto se evaluó otro lugar como Atlapa.

Asimismo, se formalizó la creación del Colectivo Conciencia Teatral, agrupación que se encontraba en proceso de conformación desde meses anteriores. En cuanto a la gestión financiera, se evaluó la posibilidad de solicitar una donación a la Embajada de Rusia, dado el origen ruso de la pieza teatral.

¿Qué descubrí?

Durante este proceso, profundicé en la logística detrás de la cesión de espacios teatrales, donde el tiempo es el factor determinante para acceder a recintos institucionales. También que se puede pedir donaciones a diferentes lugares en caso de tener poco presupuesto, se puede pedir para escenografía, utilería entre otras cosas a cambio de patrocinios u otros beneficios.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Esta experiencia constituye una base sólida para futuros proyectos, permitiéndome optimizar la gestión de espacios culturales y perfeccionar mis competencias técnicas en diseño escenográfico. Asimismo, este proceso ha sido fundamental para profundizar en la dinámica de

un colectivo teatral, comprendiendo la importancia de la corresponsabilidad en la creación artística.

- **9 DE OCTUBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Durante la sesión, definimos las líneas de autogestión financiera para el montaje. Priorizamos la venta de productos por encargo para asegurar el cumplimiento de los reglamentos internos de la universidad. Asimismo, diseñamos un plan de procuración de fondos mediante una rifa, identificando una lista de posibles patrocinadores en el sector retail y ferretero, además de gestiones gubernamentales ante Mi Cultura y la Alcaldía. En cuanto a la promoción de la obra, se propuso un esquema híbrido que combina la exposición en medios masivos (radio y TV) con una estrategia de social media enfocada en audiencias jóvenes a través de Instagram y TikTok

¿Qué descubrí?

He comprendido que la producción exige una mentalidad proactiva y estratégica; ante la ausencia de un presupuesto base, el equipo de producción debe asumir un rol dinámico en la autogestión de recursos. Entendí que las limitaciones financieras no deben comprometer la viabilidad del montaje, sino incentivar la búsqueda de vías alternas de financiamiento para garantizar que la obra cumpla con sus estándares de calidad y ejecución.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Esta experiencia ha sido fundamental para profesionalizar mi gestión de presupuestos en el ámbito universitario, permitiéndome desarrollar un lenguaje técnico adecuado para la interlocución con autoridades y gestores culturales. He perfeccionado la habilidad de presentar

propuestas claras y directas ante los encargados de las artes, asegurando que los objetivos del proyecto sean comprendidos con precisión desde el primer contacto.

- **17 DE OCTUBRE DE 2024**

¿Qué hice?

En la sesión de hoy, se llevó a cabo el desglose de utilería y ambientación para la puesta en escena. Como asistente de producción, coordiné junto al equipo la definición de los requerimientos necesarios, clasificando los elementos en utilería de mano y consumibles. La lista consensuada incluye elementos ópticos (espejo), decorativos (cuadro), textiles (pañuelos, servilletas, sombrilla y quitasol), así como el set de servicio (juego de té, cubertería y cristalería). Asimismo, se integraron elementos de caracterización y utilería de acción, como el kit de maquillaje, velas y armamento escénico (pistolas).

¿Qué descubrí?

He comprendido la importancia de elaborar un desglose técnico de utilería vinculado estrechamente al guion. Es fundamental mapear la entrada y salida de cada elemento según la progresión dramática, utilizando un libreto de producción debidamente anotado. Esta metodología permite un control absoluto sobre la logística en escena, asegurando que cada objeto esté disponible en el momento preciso y cumpla su función específica dentro del montaje.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Este aprendizaje es clave para profesionalizar mi rol en la producción. El dominio de la logística de utilería y la organización de montajes me permitirá afrontar futuros proyectos con

una estructura más sólida, minimizando errores en escena y maximizando el orden operativo dentro del teatro

- **23 DE OCTUBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Durante la jornada de hoy, se avanzó en la gestión de enlaces institucionales mediante la redacción de la solicitud formal para el espacio de montaje, dando continuidad al cronograma de producción. Como parte de la estrategia de capitalización, se coordinó la instalación de un stand de ventas para los días 30 y 31 de octubre. Paralelamente, se inició el proceso de identidad visual del proyecto, gestionando la producción de indumentaria oficial (camisetas) para los integrantes del Colectivo Conciencia Teatral, con el fin de fortalecer la imagen profesional del equipo.

¿Qué descubrí?

He comprendido que la base para una procuración de fondos exitosa radica en el seguimiento estratégico. Mantener una comunicación constante y profesional con los patrocinadores potenciales es fundamental para demostrar la solidez del proyecto. Entendí que la persistencia y la actualización de avances son herramientas clave para generar confianza, logrando que el interés de los aliados se alinee con los objetivos del montaje.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

He comprendido que la producción ejecutiva es un puente entre los recursos y el espectador. Perfeccionar el trato con los patrocinadores me brinda una valiosa cartera de contactos para el futuro, mientras que el dinamismo del proyecto sirve como un motor de difusión para maximizar el impacto y la visibilidad de la obra ante la comunidad.

- **31 DE OCTUBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Se llevó a cabo una jornada de procuración de fondos mediante un stand de ventas temático. Bajo la identidad del Colectivo Conciencia Teatral, se comercializaron artículos de temporada y alimentos, logrando una respuesta positiva de la comunidad universitaria. El objetivo principal fue doble: generar ingresos directos para la producción y fomentar la fidelización del público, informando a los clientes sobre el impacto de su contribución en la realización de la próxima puesta en escena

¿Qué descubrí?

Durante la actividad de recaudación, aprendí a calibrar la relación precio-valor. Identifiqué que la clave del éxito financiero radica en establecer precios que resulten atractivos para el público universitario (fomentando la demanda) pero que, al mismo tiempo, generen el excedente necesario para cubrir los costos de producción. Esta visión estratégica de gestión de ingresos es vital para cualquier proyecto de autogestión teatral.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Esta experiencia me permite desarrollar competencias de gestión comercial aplicadas al contexto teatral: la capacidad de diseñar estrategias de recaudación de fondos, gestionar inventarios y establecer precios que garanticen la viabilidad financiera de un montaje son habilidades fundamentales para cualquier productora teatral que trabaje con recursos limitados. En futuros proyectos, este aprendizaje me permitirá diseñar planes de autogestión más sólidos desde la etapa de preproducción.

- **13 DE NOVIEMBRE DE 2024**

¿Qué hice?

En la jornada de hoy, el Ministerio de Cultura formalizó la asignación de un espacio en la Ciudad de las Artes. Realicé, junto a la producción, una visita de reconocimiento al anfiteatro para evaluar sus condiciones de acústica, dimensiones y accesibilidad, confirmando la idoneidad del recinto para el montaje. Tras validar que el espacio cumple con los requerimientos técnicos, procedimos a la prospección de utilería, seleccionando elementos que respeten el rigor histórico y la estética de época de la obra.

¿Qué descubrí?

He comprendido que la selección del espacio depende de una evaluación técnica rigurosa. Factores como la acústica son determinantes para la experiencia del espectador. Asimismo, la configuración del peine o estructura superior es crítica; la altura y resistencia del techo condicionan la viabilidad del diseño de iluminación y la posibilidad de realizar anclajes o voladuras de escenografía. Una altura excesiva o la falta de puntos de cuelgue pueden elevar la complejidad logística y los costos de montaje.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Me sirve para que la selección de mobiliario no dependa solo de la época, sino de la dimensión espacial del recinto. Es imperativo proyectar el tamaño de la utilería considerando la distancia del espectador más lejano. Este enfoque garantiza que los elementos no solo sean funcionales para los actores, sino que posean la magnitud necesaria para ser apreciados por todo el público, manteniendo la coherencia visual en espacios de gran formato.

- **27 DE NOVIEMBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Inicié la fase de procuración de insumos críticos para utilería y vestuario bajo un cronograma de ejecución ajustado (menos de 30 días para el estreno). Durante la prospección de mercado en diversos establecimientos comerciales, identifiqué un desfase entre los precios del inventario disponible y el presupuesto asignado, especialmente en elementos de alta categoría como la vajilla y la indumentaria para el personaje de la criada (Luka). También se vieron propuestas para la publicidad de la obra.

¿Qué descubrí?

Aprendí que la búsqueda exhaustiva en almacenes comunes suele ser ineficiente para proyectos de época. La verdadera labor del productor de arte reside en saber dónde localizar piezas con historia. Ahora priorizo la prospección en sitios de segunda mano y la gestión de préstamos, entendiendo que el alquiler de utilería fina es a menudo más rentable y visualmente impactante que intentar comprar objetos nuevos que no poseen la estética requerida.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Esta experiencia me ha enseñado que el valor de la producción reside en su red de contactos. Al localizar sitios con utilería específica, no solo soluciono el montaje actual, sino que establezco puentes con aliados que pueden actuar como patrocinadores en el futuro. He aprendido a ver cada almacén o bazar no como un gasto, sino como un socio potencial para profesionalizar y elevar la calidad de mis próximos proyectos teatrales.

- **4 DE DICIEMBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Inicié la fase de curaduría de vestuario para los personajes de Luka y Smirnov, priorizando la búsqueda en establecimientos de segunda mano para optimizar el presupuesto y asegurar la autenticidad estética. Bajo una estrategia de diseño de paleta cromática, se determinó evitar el negro en el vestuario de Smirnov para generar un contraste necesario con Popova y Luka. Se optó por una gama de tonos tierra y marrones, buscando diferenciar las jerarquías y naturalezas de los personajes en escena, garantizando así una composición visual equilibrada y una correcta lectura de personajes.

¿Qué descubrí?

He comprendido la importancia de la semiótica del color en la construcción de la escena. En una obra de época, el uso del color negro debe estar reservado para subrayar la condición dramática de la viudez en el personaje de Popova. Aprendí que la composición visual exige un equilibrio cromático; saturar la escena con un solo tono restaría fuerza al simbolismo del luto. Por ello, la diversificación de la paleta en los personajes secundarios es vital para jerarquizar las figuras en el escenario y mantener el foco narrativo donde corresponde

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

He consolidado el aprendizaje sobre la coherencia visual y el simbolismo del color en escena. Al asignar tonos tierra y marrones al personaje de Smirnov, no solo logramos el equilibrio cromático necesario, sino que reforzamos la metáfora visual de su naturaleza ruda y orgánica (asociada a un oso). Esta decisión de diseño permite que la función dramática del

personaje se manifieste plásticamente, diferenciándolo claramente del resto del elenco y aportando una textura visual que enriquece la composición general

- **10 DE DICIEMBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Hoy lideramos la sesión fotográfica de prensa y promoción. Entendí que documentar tanto al elenco como al equipo de producción es vital para humanizar el proyecto y fortalecer la marca del Colectivo Conciencia Teatral.

¿Quiénes participaron?

Participaron diversos miembros del colectivo conciencia teatral, tales como Yary Silva y Lissette Gorgona, los activos visuales son esenciales para promocionar una obra y darle vida. Cabe recalcar que para una sesión fotográfica también se necesita orden, horarios, poses y producción presente.

¿Dónde fue?

La sesión fotográfica se llevó a cabo el salón F-103 de la Facultad de Bellas Artes del Campus Harmodio Arias Madrid, la sesión fotográfica permite que los rostros de los actores conecten con el público antes de ver la obra.

- **18 DE DICIEMBRE DE 2024**

¿Qué hice?

En la jornada de hoy se avanzó en la identidad institucional mediante la elaboración de credenciales y la implementación de códigos QR para la gestión de información y accesos.

Paralelamente, se realizó la planificación de compras de vestuario para su ejecución inmediata. Durante el bloque nocturno, se brindó apoyo logístico en el ensayo de espacio realizado en Vía Argentina (20:00 - 22:00), aprovechando los tiempos de espera para la adquisición de insumos de caracterización capilar (posticería) para el personaje de Smirnov, asegurando así los materiales necesarios para las pruebas de maquillaje.

¿Qué descubrí?

Este proyecto me ha permitido profesionalizar mi rol a través de la gestión de accesos inteligentes. Aprendí que la modernización tecnológica es clave para un control de público impecable. Más allá de lo técnico, esta experiencia ha puesto a prueba mi resiliencia y capacidad de respuesta como asistente de producción, demostrándome que la planificación y la adopción de nuevas herramientas son la base para el éxito de cualquier montaje de alto nivel

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Lo que descubrí me permite perfeccionar mi desempeño como asistente de producción y contribuir a que la obra tenga una presentación más profesional. Además, comprendí que los ensayos pueden realizarse en distintos espacios, siempre que estos ofrezcan las condiciones necesarias para desarrollar el trabajo de manera organizada y eficiente.

- **23 DE DICIEMBRE DE 2024**

¿Qué hice?

Durante la jornada de montaje y función, coordiné de forma integral la logística de atención al público y la documentación del evento. Ejecutamos una estrategia de acomodación jerarquizada, dividiendo el aforo en tres categorías: invitados especiales (padrinos/madrinas), cortesías y donaciones, asegurando la optimización de la visibilidad y el protocolo de sala.

Paralelamente, lideré el registro documental y fotográfico del proceso técnico y la puesta en escena, capturando la interacción con los aliados estratégicos y el desarrollo del montaje para la memoria institucional del colectivo.

También apoye en la sincronización de áreas técnicas (iluminación, sonido y escenografía) durante el ensayo general.

¿Qué descubrí?

Aprendí a segmentar el público según su aporte al proyecto, otorgando prioridad a nuestros padrinos y madrinas como parte de una estrategia de fidelización de patrocinadores, También el hecho de documentar la obra por medio de fotografías es muy importante para tener un registro. Algo importante que también aprendí es que el asistente de producción debe estar siempre al tanto de las necesidades de la obra, antes del ensayo, Durante el ensayo y antes de presentar la obra, ya que todo debe salir perfecto durante el montaje.

¿Para qué me sirve lo que descubrí?

Lo que descubrí me permite consolidar mi capacidad de gestión como asistente de producción, también sirve para que en un futuro los patrocinadores vean los aportes y se animen a apoyar futuras producciones.

Capítulo 4: Autoevaluación

Con el objetivo de evaluar la eficacia operativa y el cumplimiento de las metas logísticas, se diseñó un instrumento de recolección de datos dirigido al elenco y al personal técnico. Esta herramienta permitió obtener un feedback integral sobre el desempeño de la asistencia de producción, fundamentándose en la premisa de Alvarado (2008), quien sostiene que una de las funciones vitales del productor es el control de los recursos y procesos para garantizar la materialización del fenómeno escénico. A Continuación se presentan las preguntas y respuestas del formulario de encuesta, la cual fue dirigida a 3 personas del elenco (los actores de Smirnov y Popova; y la maquillista principal).

1. **¿Cómo describirías la organización general que realizó la asistente de producción durante el proyecto?**
    - Buena creo que sí llegada al proyecto lo hizo avanzar más
    - Bastante buena
    - Soy estudiante de teatro
2. **¿Qué tan clara fue la comunicación que recibiste de parte de la asistente de producción?**
    - Buena
    - Excelente mis instrucciones fueron del área donde podía ubicar la estación de maquillaje
    - Bastante clara
3. **¿De qué manera su trabajo influyó en tu experiencia dentro del proyecto?**
    - Pues ayudó e influyó en que avanzara más rápido y con más seguridad gracias a su participación.

- No considero que altere significativamente mi experiencia.
- Bueno fue importante porque es parte de lo que uno mantiene como trayectoria en la experiencia profesional como artista de teatro.

4. **¿Qué acciones específicas recuerdas que facilitaron tu participación?**
    - Los consejos en cuanto se referían a mi interpretación del personaje que me permitieron ver desde una perspectiva diferente mi interpretación.
    - La comunicación con el equipo
    - El vestuario
5. **¿Cómo manejó la coordinación entre las diferentes personas del equipo?**
    - Creo que bien ya que no siento que hubiera confusión
    - Bastante bien
    - Todo fue orgánico
6. **¿Qué estrategias de apoyo al grupo destacarías en su desempeño?**
    - En especial en el lado logístico ayudando con dónde se presentaría la obra la búsqueda de patrocinadores y los objetos de la escenografía
    - Atención
    - Planificar antes de todo para no andar a la corrida.
7. **¿Qué impacto tuvo su trabajo en el ambiente de colaboración del equipo?**
    - Ayudó a que se sintiera más estructura en el proyecto y así aligeró cargas que permitieron el enfoque en las responsabilidades personales
    - Una fuerte sensación de apoyo
    - Fue importante porque era un personaje principal y el impacto era de mucha responsabilidad porque todos dependíamos de todos.

8. **¿Cómo percibiste su capacidad para resolver problemas o imprevistos?**
    - A mi parecer bueno, pero puede mejorar.
    - Buena
    - Fácil, yo no tengo problema por los imprevistos, sé adaptarme.
9. **¿Qué aspectos de su planificación ayudaron a que el proyecto avanzara de manera ordenada?**
    - El aligerar cargas de la directora del proyecto al encargarse de la locación entre otras cosas que ayudó a que el enfoque de la directora estuviera en las actuaciones.
    - Desconozco en su totalidad los aspectos que se tomaron en cuenta.
    - Puntualidad, disposición y disciplina para cumplir con los procesos.
10. **¿Qué ejemplos concretos recuerdas de su contribución al éxito del proyecto?**
    - Para mí los apuntes en los ensayos y sus observaciones, por otro lado, su apoyo logístico
    - Diligencia
    - Manejo de la voz y proyección a la hora de manejar el personaje, demostrar credibilidad
11. **¿Qué habilidades de gestión o liderazgo observaste en su rol?**
    - Me centraría en el área de gestión donde le sentí más confianza.
    - Responsabilidad
    - La directora fue muy detallista en todas las cosas.
12. **¿Cómo influyó su presencia en la calidad del resultado final?**
    - En que fuese más organizado

- Influyó bastante
- Satisfecha al ver un público con comentarios asertivos.

13. ¿Qué recomendarías que mantenga en futuros proyectos como asistente de producción?

- Su capacidad logística creo que es muy organizada
- Cronogramas, listas de ejecución, revisiones previas de todos los departamentos del montaje
- Mejor comunicación con los actores

14. ¿Qué áreas consideras que podría mejorar para fortalecer su rol?

- Su capacidad de liderazgo creó que tiene potencial, pero debería ser un poco más presente y comunicativa
- Más firmeza en sus mandatos
- Depende del proyecto, proactividad

15. ¿Cómo resumirías en una frase su desempeño como asistente de producción?

- Buena gestión y muy organizado
- Excelente
- Entrega

4.1. Análisis general del feedback, identificando fortalezas y áreas de mejora de manera global.

A partir de la triangulación de datos y la retroalimentación obtenida de los participantes del montaje de *El oso*, se identificó una brecha significativa entre la ejecución de tareas y la gestión proactiva. El análisis de las respuestas de los integrantes del colectivo Conciencia Teatral sugiere que, si bien las funciones básicas de asistencia fueron cubiertas, el rol del asistente de

producción en contextos de recursos limitados exige una proactividad estratégica. Entre las observaciones recibidas, se identificó como área de mejora la firmeza en la impartición de instrucciones durante la ejecución del montaje. En contraste, los participantes destacaron de manera recurrente la puntualidad y el nivel general de desempeño de la asistente de producción.

La puntualidad destacada por los participantes no es solo un rasgo de disciplina personal, sino una herramienta de optimización de recursos. En la producción independiente, donde el tiempo de uso de sala (como en el Teatro Balboa) o la disponibilidad de los actores es limitada, la puntualidad del asistente garantiza el cumplimiento del cronograma y reduce los costos operativos invisibles.

La observación sobre la "firmeza de los mandatos" revela la importancia de la comunicación asertiva en la regiduría de campo. La falta de firmeza puede derivar en una dilución de las responsabilidades interdepartamentales. Por ello, se concluye que el desarrollo de competencias de liderazgo y seguridad en la impartición de instrucciones es vital para mantener la cohesión del colectivo Conciencia Teatral durante las fases críticas de montaje. El reconocimiento del buen desempeño general valida la eficacia de las estrategias aplicadas en la preproducción y ejecución de *El oso*. Esta base de desempeño sólido sirve como plataforma para integrar, en futuras prácticas de producción, incorporando una participación más resolutiva y un liderazgo más marcado en la coordinación de los departamentos técnicos.

Conclusiones

La puesta en escena de esta obra representó, ante todo, un ejercicio de gestión creativa y resiliencia. Lo que comenzó como un desafío de presupuesto limitado se transformó en una oportunidad para demostrar que el rigor profesional no depende exclusivamente de los recursos financieros, sino de la capacidad de investigación, adaptación y trabajo en equipo.

Desde la curaduría del vestuario en tiendas de segunda mano —logrando una estética fiel a los años 1880— hasta la ejecución de estrategias de autogestión y financiamiento, cada paso reafirmó el compromiso del equipo con la calidad artística. La labor del asistente de producción resultó ser el eje articulador del proyecto, asegurando que los detalles técnicos, logísticos y de carácter humano convergieran sin fisuras el día de la función.

El éxito obtenido en la presentación del 23 de diciembre en el Teatro Balboa no se refleja únicamente en el aplauso del público, sino en el aprendizaje obtenido al superar las limitaciones de tiempo y espacio. Esta experiencia deja como resultado una producción sólida, una memoria institucional documentada y la certeza de que la pasión por el teatro, combinada con una gestión técnica impecable, es capaz de levantar el telón en cualquier escenario.

La ejecución de este proyecto evidenció que una planificación estratégica puede superar las limitaciones económicas. Lo que comenzó como un proceso de autogestión y búsqueda creativa, culminó en una puesta en escena de alto nivel en el Teatro Balboa, demostrando que el rigor técnico es el mejor aliado del talento artístico.

En términos de viabilidad técnica y financiera, esta experiencia reafirma la importancia del asistente de producción como el gestor operativo, Su rol es fundamental en la articulación

técnica, permitiendo la convergencia entre la propuesta conceptual del director y las restricciones de la ruta crítica.

Recomendaciones

Tomando como base el análisis realizado sobre el proceso de producción de la obra "El oso" y la experiencia obtenida, se realizan las siguientes recomendaciones:

Se recomienda fortalecer la seguridad y el liderazgo del rol del asistente de producción, mediante una comunicación más firme y directa durante los procesos de montaje y coordinación. La experiencia en *El oso* demuestra que tener claridad al momento de dar una instrucción y la capacidad de tomar decisiones oportunas repercute en la confianza, organización y estabilidad operativa del equipo de trabajo.

Se considera fundamental iniciar el proceso de planificación y búsqueda de espacios para el montaje con un tiempo pertinente y preestablecido en un cronograma de trabajo, a fin realizar coordinaciones y gestiones necesarias para el éxito del proyecto, suprimir las contingencias y reducir la sobrecarga laboral del equipo de trabajo.

Se sugiere utilizar inventarios, listas técnicas y marcaciones dentro del libreto de producción, para mantener una organización detallada de la utilería y los elementos escénicos. Este tipo de control facilitaría el desarrollo del trabajo durante los ensayos y funciones, además garantizaría la continuidad de la atmosfera escénica y evita interrupciones que afecten la experiencia del público.

Se propone continuar el fortalecimiento de las estrategias de autogestión y patrocinio como elementos fundamentales de los proyectos teatrales independientes. La experiencia evidenció que la creatividad, la constancia y la construcción de las relaciones con los patrocinadores e instituciones culturales se convierten en herramientas clave para lograr montajes de alta calidad aun con presupuestos limitados.

Se sugiere seguir incorporando herramientas tecnológicas y digitales dentro de la producción teatral, ya que recursos como códigos QR, registros digitales y plataformas de organización permiten acelerar procesos, optimizar la comunicación y proyectar una imagen más profesional ante el público y los aliados estratégicos.

Por último, se recomienda dar continuidad a la documentación de cada etapa del proyecto, a través de fotografías, registros audiovisuales y diarios de trabajo. Esta práctica permite la construcción de un eje referencial que fortalezca el crecimiento artístico y profesional de futuras producciones.

Referencias Bibliográficas

Alvarado Miquilena, M. del C. (2008). *Temas básicos de producción teatral* [Manuscrito no publicado]. Universidad Central de Venezuela. https://saber.ucv.ve/bitstream/10872/4136/1/Temas%20b%C3%A1sicos%20de%20Producci%C3%B3n%20Teatral.pdf

Campos Sucre, P. (2019). *Producción Artística Teatral*. https://www.espectaculosescenicos.com/Libro%20Produccio%CC%81n%20Arti%CC%81stica%20Teatral.pdf

Cervera, J. (2003). *Teoría y técnica teatral*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h4d6

Chéjov, A. (2013). *El oso*. (Traductor desconocido, Trad.). https://es.scribd.com/document/135099844/Anton-Chejov-El-OSO (Obra original publicada en 1888)

Cimarro, J. F. (2009). *Producción, Gestión y Distribución Del Teatro*. https://es.scribd.com/document/499860420/Produccio-n-gestio-n-y-distribucio-n-del-teatro-J-Cimarro

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. https://es.scribd.com/document/706935537/Dubatti-Jorge-Filosofia-del-teatro-I

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales* (N. Palma, Ed.). https://formaciondanzacontemporanea.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/05/dubatti-introduccic3b3n-a-los-estudios-teatrales-1.pdf

Márquez Montes, C. (2006). En torno al teatro independiente. *Tinta sobre papel* , *III*(2006). https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/112459

Riccoboni, A. F. (1750). *L'art du théâtre*.[El arte del teatro] https://books.google.com.pe/books?id=7EtVAAAAcAAJ&pg=PP7&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

Rojas, M. (2011). El teatro como unidad creativa de producción. *ESCENA. Revista de las artes*, 65(2), 61–78. https://www.redalyc.org/pdf/5611/561158770004.pdf

Romero Pérez, R., Zapata Brunet, S. R., & Bazaes Nieto, R. (2013). *Diseño teatral : iluminación, vestuario y escenografía.* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

Schraier, G. A. (2011). *Laboratorio de Producción Teatral I: Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. https://www.studocu.com/es-ar/document/colegio-santo-domingo-en-la-sierra/historia-de-la-educacion-argentina/laboratorio-de-produccion-teatral-i-gestion-y-produccion-de-proyectos/124320421

Stanislavski, C. (2015). *La preparación del actor* (R. Debenedetti, Trad.). https://escueladeruso.com/wp-content/uploads/2015/09/Stanislavski-Konstantin-Preparacion-Del-Actor.pdf (Obra original publicada en 1936)

Tejedo, P. (2013). *LAS TÉCNICAS DE LOS GRANDES DIRECTORES APLICADAS AL TALLER DE TEATRO* [Universidad de . Valencia]. http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/11/Las-t%C3%A9cnicas-de-los-grandes-directores-aplicadas-al-Taller-de-Teatro-Paco-Tejedo.pdf

Tello, A. (2008). *Manual de producción ejeutiva para las ciudades periféricas* [Universidad de Guadalajara]. https://es.scribd.com/document/673376652/Manual-de-produccion

Anexos

Anexo 1:Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía).



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 2: Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía).



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 3: Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía).



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 4: Búsqueda de utilería y vestuario (Fotografía).



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 5: Ensayos (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 6: Ensayos (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 7: Boletaría y publicidad



Elaborado por: Rachelle Sedacy en base a la publicidad de la obra, 2024.

Anexo 8: Boletaría y publicidad



Elaborado por: Rachelle Sedacy en base a la publicidad de la obra, 2024.

Anexo 9: Montaje (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 10: Montaje (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 11: Montaje (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 12: Montaje (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.

Anexo 13: Montaje (Fotografía)



Elaborado por: Rachelle Sedacy, 2024.