
Boletín

**Voz
a
Vos**

Licenciatura en Artes Escénicas

EDICIÓN N°12

DIC. 2021

UAN
—Universidad—
Antonio Nariño

FACULTAD DE EDUCACIÓN

Boletín

Voz a Vos

Licenciatura en Artes Escénicas

Rector
Héctor Bonilla Estévez

Vicerrector Académico
Diana Isabel Quintero

Vicerrector VCTI
Guillermo Alfonso Parra

Director Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

Coordinador Académico
Alexánder Llerena

Editora
Yuly Andrea Valero R.

Diseño
Luis Nieves Gil

Perfil editorial

El Boletín **Voz a Vos** es una publicación virtual semestral editada por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño- UAN, en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de reflexiones académicas sobre la pedagogía de las Artes Escénicas y de resultados de los procesos de investigación creación, también reseña los eventos académicos y artísticos, nacionales e internacionales en los que participan nuestros estudiantes, docentes y egresados de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El Boletín **Voz a Vos** está dirigida a artistas, investigadores, docentes y estudiantes.

devozavos@uan.edu.co

Editorial profile

The **Voz a Vos** Bulletin is a semi-annual virtual publication edited by the Teaching program in Performing Arts of the Antonio Nariño-UAN University, in Bogotá, Colombia.

It publishes articles of academic reflections on the pedagogy of the Performing Arts and research of creative processes, it also reviews the academic and artistic events, national and international in which our students, teachers, and graduates of the Teaching program in Performing Arts participate.

The **Voz a Vos** Bulletin is aimed at artists, researchers, professors, and students.

devozavos@uan.edu.co

Contenido

Boletín Voz a Vos 12 / julio a diciembre 2021

4 Editorial

8vo Encuentro escénico

Maestro artista y contexto desde el ámbito sociocultural

- 5 *Hilando la historia se teje la ruana: narrativas de identidad sociocultural del campesino boyacense, una experiencia para la construcción de didácticas de la investigación – creación.*

Luis Daniel Monroy Méndez, Lady Yohana Forigua Salamanca

- 17 *Sibila: mujer, música y tradición.*

Astrid Carolina Arenas Vanegas.

Maestro artista y contexto desde el ámbito artístico

- 26 *Proceso de una nueva dramaturgia desde "La tienda de pan" de Bertolt Brecht.*

Mariana Sapienza, Carlos Cárdenas.

- 34 *Maestro creador: En búsqueda de la nueva dramaturgia teatral.*

Daniel Ginebroza Conde.

Maestro artista y contexto desde el ámbito pedagógico

- 47 *La enseñanza del dibujo como experiencia docente*

Rossely Ramírez Villamizar.

- 55 *Un llano de colores. Cancionero infantil de los llanos orientales de Colombia.*

Germán Alejandro Barragán Ramírez

63 Instructivo para autores

Editorial

8vo Encuentro escénico

La Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño realizó el “**8º Encuentro escénico: Maestro artista y contexto**” del 8 al 10 de septiembre de 2021 en edición semipresencial.

Este evento de carácter internacional es organizado por el Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas, el Semillero de Investigación en Artes – Siembra y el equipo de maestros de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, y contó con la participación especial del Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista UNESP de Brasil, la Licenciatura en Artes de UNIPAZ de Barrancabermeja, Santander, la Coordinación del área cultura de la Universidad de Córdoba Cereté y la Maestría en Artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

Tuvimos invitados especiales de diferentes partes del país y el mundo: El director, dramaturgo e investigador de la Universidad Nacional de Colombia y director de Teatro Vreve, Victor Viviescas. El folclorista e investigador peruano, director del Ballet Folklórico del Sur BAFOSUR – Perú, Pablo Ataucuri Ostolaza. La coreógrafa mexicana, directora de la compañía Danzariega Paula Herrera Martínez. El director argentino del colectivo Experimento Teatro, Adrián Moriconi. El bailarín de Nigeria, Karizma J. Josh. La investigadora Mariana Sapienza Bianchi del Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista UNESP de Brasil.

La comunidad académica de las artes escénicas, artistas e investigadores participaron del **8vo Encuentro escénico**, con talleres, reflexiones, ponencias y obras, entorno al rol del maestro artista en tiempos de transformación social. Algunas de estas se compilaron en esta edición del Boletín **Voz a Vos**.

Hilando la historia se teje la ruana: narrativas de identidad sociocultural del campesino boyacense, una experiencia para la construcción de didácticas de la investigación – creación.

LUIS DANIEL MONROY MÉNDEZ
lmonroy65@uan.edu.couniversidad
Universidad Antonio Nariño.

LADY YOHANA FORIGUA SALAMANCA
lyforiguas@correo.udistrital.edu.co
Universidad Distrital

Resumen

El desarrollo de didácticas vinculadas a los actos de creación y el trabajo de exploración sensible en el cuerpo y el pensamiento desde lo colectivo, busca potenciar los procesos creativos de los integrantes del Colectivo Artístico Backú, para generar un montaje de investigación – creación que hable de la ruana como un símbolo de prevalencia del campesino cundiboyacense. A partir de laboratorios de creación que pongan en práctica el método de la creación colectiva propuesto por Enrique Buenaventura y Santiago García.

La recolección de la información se hace a partir del registro audiovisual, sonoro y fotográfico en cada uno de los laboratorios y en la investigación que se hace frente al contexto sociocultural de la ruana, objeto de creación, adicionalmente elaboración de

entrevistas etnográficas y fenomenológicas que recogen las experiencias del campesino cundiboyacense y de los artistas – creadores del colectivo, la documentación de la información se realiza a través de bitácoras de campo, organizadas por categorías que sirvan para el análisis y comprensión de la líneas de investigación de la Maestría en educación de la UAN y la Maestría en estudios artísticos de la ASAB, de esta manera se pone en dialogo el arte y la educación para comprender lo que sucede dentro de los procesos de creación.

Palabras clave

Investigación - creación, creación colectiva, artista - creador, maestro artista – investigador, ruana.

Abstract

The development of didactics linked to acts of creation and the work of sensitive exploration in the body and thought from the collective, seeks to enhance the creative processes of the members of the Backú Artistic Collective, to generate a montage of research - creation that speaks of the ruana as a symbol of the prevalence of the Cundiboyacense peasant. Starting from creation laboratories that put into practice the method of collective creation proposed by Enrique Buenaventura and Santiago García.

The collection of information is made from the audiovisual, sound and photographic record in each of the laboratories and in the research that is carried out against the sociocultural context of the ruana, object of creation, additionally elaboration of ethnographic and phenomenological interviews that collect the experiences of the Cundiboyacense peasant and of the artists - creators of the collective, the documentation of the information is carried out through field logs, organized by categories that serve for the analysis and understanding of the lines of research of the Master's degree in education of the UAN and the Master in artistic studies of the ASAB, in this way, art and education are put into dialogue to

understand what happens within the creation processes.

Keywords

Research - creation, collective creation, artist - creator, master artist – researcher, ruana.

Introducción

Los procesos que se han llevado a cabo desde un trabajo colaborativo con los maestrantes del programa de Maestría en educación de la Universidad Antonio Nariño (UAN) y del programa de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital (ASAB), muestran los avances del trabajo con carácter interuniversitario que permite el diálogo entre el arte y la educación a partir de proyecto de investigación - creación realizado por artistas- creadores que se configuran como maestros artistas – investigadores a través de las propias experiencias y vivencias de la creación y la didáctica. Así contribuir al crecimiento de las líneas de investigación Estudio críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades de la ASAB y la pedagogía vinculada a los actos de creación de la UAN.

La investigación - creación se desarrolla a partir de laboratorios con los integrantes del Colectivo Artístico Backú quienes tienen la necesidad de explorar otras formas de creación que fortalezcan el trabajo en colectivo y potencien los procesos de creación escénica. Estos laboratorios permiten gestar un montaje interdisciplinar que aborde los contextos socioculturales que rodean la ruana como símbolo de resistencia del campesino cundiboyacense. Estos laboratorios se desarrollan desde la construcción de didácticas para creación y la construcción corporal y sensible en la práctica de la colectividad (línea de investigación de la ASAB) desde las realidades de los integrantes del colectivo, esperando configurar en los integrantes no solo prácticas como artistas, sino como artistas – creadores.

Marco Teórico

Del método de creación colectiva a la investigación

La creación colectiva en Colombia se remonta a los años sesenta con Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (TEC), como una necesidad de emancipación a la hegemonía teatral de la época y su influencia extranjera, y como búsqueda de una identidad propia de

creación que permitiera reflejar las problemáticas sociales del momento (Cardona, 2009; Márceles, 1977).

En la labor teatral de Buenaventura en cabeza del TEC, Santiago García como director y teórico del teatro La Candelaria y Carlos José Reyes, se concibe una nueva identidad de creación teatral a través del trabajo colectivo como método de creación (Grajales, 2013; Márceles, 1977).

De las experiencias que desarrolló Buenaventura frente a los montajes realizados con el método de la creación colectiva, este método se fue perfeccionando, permitiendo al artista, creador una mayor conciencia de su aplicación, no solo como método para resolver problemas en la escena, sino como un medio para transformar el orden establecido (Márceles, 1977).

Frente a los procesos de la investigación – creación, Buenaventura plantea varias fases, en palabras de Jaramillo y Osorio (2004) las fases son, “investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y confrontación con el público, que puede, con sus opiniones, cambiar la pieza” (p.109). Fases alimentadas

rigurosamente por el análisis y la reflexión del cuerpo colectivo.

La investigación - creación a pesar de la irrelevancia que tuvo durante años, se instaure como un proceso de innovación y conocimiento a través de sus propios escenarios de validaciones y visibilización no solo en el contexto académico, sino en el contexto artístico (Delgado et al. 2015).

La vivencia, configuración del maestro artista – investigador.

Si bien los modelos conductistas señalan que lo que se enseña es lo que se aprende, desde las corrientes experienciales este señalamiento es poco factible de asegurar, si partimos de valorar el hecho de que la enseñanza hace parte del diseño y la aplicación de procesos didácticos. La enseñanza entonces, va más allá de lo que instruye un maestro, se debe concebir desde una relación del cómo aprender a pensar, a obedecerle a la razón y no a la autoridad (Barboza et al. 2016, Cardelli, 2004, Rodríguez, 2004).

Enseñar en las prácticas artísticas como la danza y el teatro suponen que el maestro haya vivido la experiencia no solo de artista sino de creador, posibilitando el aprendizaje

a partir de la misma experiencia. La experiencia como ensayo que supone cambios, la experiencia para seguir existiendo y comunicando (Dewey, 1995). De ahí que el maestro artista viva la experiencia y conozca a profundidad los procesos de la creación y de esta manera logre configurar procesos particulares para la enseñanza, no se puede enseñar a crear si el maestro no se plantea como un maestro - artista que ha vivido la experiencia de la creación.

Los cambios de la experiencia que generan un aprendizaje son parte de las propias vivencias. En palabras de Ormrod (2005) “El aprendizaje es un cambio relativamente permanente en las asociaciones o representaciones mentales como resultado de la experiencia” (p. 5). El permitirse vivir la experiencia del método de la creación colectiva y aplicarlo frente a un trabajo de investigación – creación abre las puertas para la transformación de la labor del maestro artista ya no solo como aquel que enseña, sino aquel que crea e investiga. Constituyéndose así, en un maestro artista – investigador que vive la experiencia de la creación, la comprende, la reflexiona a la vez que permanece en constante búsqueda

frente a las acciones pedagógicas y los aprendizajes de los integrantes del colectivo.

La ruana como elemento clave para la creación.

Siguiendo el primer paso frente al método de creación colectiva (Investigación del tema) de Enrique Buenaventura y el proceso de creación de Santiago García (Elección de un tema), el motor de la creación se centra en un objeto, que es la ruana cundiboyacense. Dentro de la investigación de este objeto, podemos encontrar diferentes hechos que giran alrededor de la ruana, no solo como prenda o tejido artesanal, sino como símbolo de prevalencia de sus diferentes luchas a lo largo de la historia. Cardona (2013) reflexiona acerca del origen de la ruana “Un día cualquiera en la bruma de la prehistoria un homo sapiens hizo un hueco en el cuero de un mamífero y metió su cabeza por esa abertura para protegerse de la lluvia y el frío. Entonces nació la ruana”. De la reflexión personal del autor, se puede llegar a pensar que el génesis de la ruana parte de una necesidad de cubrir, abrigar, arropar y un sin número de prácticas que brinda esta prenda por ser del uso diario del campesino cundiboyacense.

En la ruana se tejen vivencias que han marcado la historia de quienes han utilizado esta prenda, como la hospitalidad de los habitantes de Socha Boyacá y su aporte frente a la campaña libertadora de 1819, alentados por el pensamiento de patriotismo y una verdadera independencia, aliviaron los dolores y penalidades sufridas por las tropas, brindándoles descanso, alimentos, medicina tradicional y su valiosa prenda de vestir, la ruana como abrigo de los inclementes climas de la región y poder continuar con la búsqueda de la libertad (Guerrero y Calderón, 2014).

Cada uno de los antecedentes encontrados ayuda a hilar la historia de la ruana y tejer la construcción del montaje que nace a partir de la investigación creación.

Desarrollo de la investigación

La experiencia que se ha venido gestando en cada uno de los montajes que se han desarrollado desde la conformación del Colectivo Artístico Backú, han generado en sus integrantes una necesidad de búsqueda de otras maneras de creación escénica que permitan potenciar su trabajo no solo como artistas sino como creadores frente a los procesos de creación en colectivo. Esta necesidad que se genera en los artistas del

colectivo, permiten al maestro artista - investigador desarrollar la construcción de didácticas para la investigación – creación, que ayuden a potenciar el carácter creativo de los integrantes y sus sensibilidades desde el cuerpo y el pensamiento en colectivo.

El maestro artista – investigador sitúa a los integrantes del colectivo en laboratorios de creación que permiten vivenciar el método de creación colectiva planteado por Enrique Buenaventura y Santiago García. El método visto con la rigurosidad artística y científica, que posibilita el acercamiento a la creación de un método propio o formar un coctel de métodos para satisfacer las necesidades de la creación como lo menciona (Barriga, 2011).

Estas experiencias permiten un diálogo constante ente el maestro artista – investigador y los integrantes del colectivo que se van formando en cada laboratorio como artistas –creadores que viven la experiencia y proponen otras maneras de crear.

El laboratorio de creación permite a los integrantes acercarse de manera eficaz a las didácticas para la creación y expresiones sensibles desde lo colectivo, didácticas y expresiones que desarrolla el maestro artista

- investigador a partir de la planeación de una práctica ya sea corporal, musical, literaria, teatral, entro otras frente a un trabajo de improvisación que ponga en diálogo las narrativas recolectadas del contexto sociocultural de la ruana.

En el laboratorio el rol de director desaparece, los actores son artistas - creadores y el maestro artista – investigador toma el rol de mediador y guía en el hacer de la creación. En el laboratorio surgen reflexiones no solo de orden anecdótico, sino de orden teórico, en relación con el trabajo que se realiza en la creación escénica. El laboratorio elimina la práctica conductista frente a los procesos de creación y propende por un proceso meta cognitivo donde el artista creador tiene la capacidad de actuar y tomar sus propias decisiones como lo plantea la teoría sociocognivista, a partir de la preparación, desempeño y autorreflexión (Pascual, 2009; Trejo, 2021). La creación surge de la experiencia y conocimiento desde las propias posibilidades y realidades del artista – creador.

Los instrumentos de recolección de cada experiencia que se genera en los laboratorios se sistematiza de manera audiovisual y sonora, cada ejercicio que se realiza frente a

la creación se socializa y se recogen las memorias individuales y colectivas de los integrantes, estas memorias se llevan a lo escrito a través de un diario de campo que permite al maestro artista – investigador categorizar las experiencias frente a la creación, estas categorías se organizan desde la línea de investigación de la Maestría en educación y la Maestría en estudios artísticos, de esta manera se pone en dialogo el arte y la educación para comprender lo que sucede dentro de los procesos de creación.

Los primeros laboratorios de creación sirven para diagnosticar sus debilidades y fortaleces frente a la creación escénica, en cada laboratorio se agrega una nueva consigna frente al trabajo de improvisación, por ejemplo ¿cómo crear a través del lenguaje corporal, sonoro, a través de narrativas gráficas, textuales, entre otras?, estas consignas frente a la creación, generan otras maneras de pensar, sentir y crear en colectivo.

Adicionalmente en cada laboratorio la exigencia es mayor frente a la estética de la

creación, es de aclarar que el propósito del maestro artista – investigador, no es formar actores profesionales, sino estimular la creación a través del método de creación colectiva, en miras de crear una obra artística que platee la ruana como símbolo de prevalencia del campesino cundiboyacense.

Al finalizar cada laboratorio se realiza un foro de discusiones y reflexiones, que permite al artista - creador expresar su sentir desde los procesos cognitivos y afectivos generados, de esta manera la creación no solo queda en el diálogo de lo técnico frente al método de creación, sino que el sentir y la subjetividad de cada uno de los integrantes, permite el descubrimiento de sus posibilidades de creación, superando las limitaciones, abriendo pasos a lo que son capaces de hacer. Las siguientes evidencias son reflexiones escritas y orales de algunos laboratorios de creación, seleccionadas a partir de la categorización propuesta en la investigación, pensamientos y reflexiones de los artistas - creadores del colectivo.

Tabla 1. Categoría: Estrategias del maestro artista - investigador**Sub categoría:** Estimulación del pensamiento creativo

ESTRATEGIA DEL MAESTRO ARTISTA - INVESTIGADOR	EVIDENCIA DEL PENSAMIENTO CREATIVO
<p>El maestro artista – investigador propone a los artistas - creadores, desarrollar un dialogo y/o acciones frente a un hecho histórico en Bogotá. En el año 1937 el alcalde electo Jorge Eliecer Gaitán prohíbe el uso de la ruana a conductores del transporte público.</p>	<p>N.O: Tratar de comprender que hizo que los campesinos se alzaran frente al decreto que impuso Gaitán, me permitió imaginar y crear algunos diálogos y acciones. imaginaba que esa ruana era lo único que me quedaba de mis padres que fallecieron por una guerra bipartidista, era el único vínculo con mi pasado y que no iba a permitir que me la arrebataran, era mi resistencia en esta caótica ciudad.</p>
<p>El maestro artista – investigador le entrega una ruana a cada uno de los artistas – creadores y les da la indicación que le den otro uso más allá de solo ser una prenda de vestir, y creen una partitura que tenga inicio, nudo y final, no debe durar más de 1 minutos y la propuesta se desarrolla de manera cíclica como si fuera un gif.</p> <p>El maestro artista- investigador al ver la dificultad frente a la creación de uno de los integrantes, reconstruye su estrategia didáctica y decide colocar una interpretación de poesía costumbrista del Indio Rómulo, para generar una atmosfera sonora que permita un detonante para la creación.</p>	<p>K.B: La verdad no sabía qué hacer, pero cuando pusieron al indio Rómulo, me quede escuchando y en una parte decía que cambiaron la ruana por el fusil y de esa frase salió mi partitura. “La ruana que abriga y da calor es arrebatada y se transforma en un frio fusil”</p> <p>N.R: Yo he visto que cuando ordeñan le soban las barriga a las vacas y la consiente, por eso cogí la ruana y la envolví como su fuera una cantina y me imaginaba sobando a la vaquita.</p>
<p>El maestro artista – investigador desarrolla un ejercicio de escucha activa a partir del mismo sonido que genera los pasos de los artistas – creador, variando la fuerza, la velocidad e intensidad del paso para lograr un juego sonora que remita a imágenes frente al contexto de la ruana.</p>	<p>P.R: Cuando nos empezamos a escuchar y sincronizar nuestros pasos, se iba creando algo mecánico, en algún momento parecía el sonido de la maquina tejedora, los movimientos se fueron sincronizando.</p>
<p>El maestro artista – investigador coloca una pista musical cundiboyacense y les pide que desglosen los sonido y los representen en movimientos, es decir el sonido del tiple puede ser el movimiento del brazo derecho, y el de la guitarra interpretarlo con la cabeza u otra parte del cuerpo, así con cada uno de los instrumento que captan en la pista musical.</p> <p>El maestro artista – investigador al ver algunas dificultades frente a expresar el movimiento, reconstruye la estrategia didáctica y le pide a los artistas creadores taparse los ojos.</p>	<p>N.O: Tener los ojos tapados permitía que el movimiento fuera más libre, me concentraba en la música y no me cohibía frente al movimiento.</p>

El maestro artista – investigador proporciona herramienta que permitan al artista – creador estimular el pensamiento creativo y se pone en el lugar del artista - creador cuando hay bloqueos frente al ejercicio propuesto,

reconstruye su estrategia didáctica sin llegar a cambiarla, proveyendo otras formas de explorar la creación y potenciar su acto creativo.

Tabla 2. Categoría: Estrategias del maestro artista – investigador

Sub categoría: Auto descubrimiento

ESTRATEGIA DEL MAESTRO ARTISTA - INVESTIGADOR	EVIDENCIA DEL PENSAMIENTO CREATIVO
<p>El maestro artista – investigador les facilita materiales para realizar un trabajo escritural (poesía) de manera individual, frente a una imagen que deben crear utilizando el cuerpo y el objeto (ruana), luego cada una de las poesías se debe buscar la manera de lograr puntos de convergencia frente a los demás textos para crear uno solo.</p> <p>Frente a las dificultades de escritura que presentaron algunos artistas – creadores, el maestro artista – investigador propone invertir el ejercicio, sin desechar lo que ya se tenía escrito en el papel, sino tomarlo como punto intermedio donde debían buscar un antes y un después a través de la acción corporal.</p>	<p>N.O: Se me facilitó poder crear a través del trabajo que había realizado con mi cuerpo y con la ruana, fue más sencillo escribirlo de esa manera y plasmarlo en esa poesía, cuando trate de escribir primero no se me ocurría nada.</p>
<p>El maestro artista – investigador les enseña una palabra que se puede cantar de diferentes maneras, los artistas creadores deben darle diferentes intenciones, tonalidad, fuerza y volumen de manera individual, la canción se debe combinar con diferentes niveles en el espacio.</p> <p>Una de las artistas – creadores presento dificultades frente al ejercicio debido a falta de confianza frente a lo que puede generar su voz. Debido a esto el maestro artista –investigador, desarrolla el trabajo por grupos, organizándolos de tal manera que se puedan complementar frente al ejercicio, es decir las dificultades que tiene uno se pueden fortalecer frente a la propuesta que tiene su compañero.</p>	<p>L.C: Nunca me ha gustado cantar, siento que mi voz es fea, al inicio se me dificultó el ejercicio porque me daba pena, pero cuando puso a que N. R y F.R comenzaran a interactuar con lo que estaba haciendo, me permito continuar con mi ejercicio y no juzgarme tan duro</p>

El autodescubrimiento se genera a partir de las propias realidades y posibilidades de los integrantes del colectivo, los procesos sensibles y afectivos fortalecen los procesos

frente a la creación, tiene más fuerza y relevancia que la misma razón. Es más importante lo que se está expresando y diciendo que no el cómo se está expresando

o diciendo, de esa manera los procesos de la creación son reflexivos y dinamizadores.

Conclusiones.

La investigación – creación, permite al maestro artista – investigador, la construcción de didácticas que dinamicen los procesos de creación de los artistas – creadores del colectivo, didácticas que se desarrollan a partir de las experiencias que se viven frente a los laboratorios que se desarrollan siguiendo el método de la creación colectiva.

Los laboratorios de creación y las reflexiones que se generan de estos, permiten al maestro artista - investigador confrontar la teoría y la práctica en el quehacer de la creación, y generar procesos de enseñanza más consientes y claros para cada uno de los artistas- creadores del colectivo.

El maestro artista – investigador, debe propender por una comunicación clara y sincera en el desarrollo de la creación, manteniendo una participación activa frente a los bloqueos que se presentan en los procesos creativos. Esto es posible cuando el maestro artista - investigador se pone en el lugar del artista – creador y comprende y

reflexiona los bloqueos que le generan los ejercicios propuestos en el laboratorio, reconstruye la estrategia didáctica propuesta, buscando cómo fortalecer la debilidad a partir de las propias experiencias y realidades del integrante, llevadas a la participación y creación en colectivo

Los laboratorios que se han realizado aplicando el método de la creación colectiva han generado un material teatral para el montaje de la ruana, adicionalmente han permitido a los artistas - creadores del colectivo potenciar sus procesos frente a la creación escénica.

El trabajo que se viene desarrollando desde las dos líneas de investigación (Estudio críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades de la ASAB y la pedagogía vinculada a los actos de creación de la UAN) permiten la construcción de didácticas para la creación que ayudan al artista - creador explorar y expresar diferentes sensibilidades desde el cuerpo y pensamiento y potenciar la construcción de procesos para la creación escénica.

Referencias.

Barbosa, J., Median, D. y Alvarado, M. (2016). Formación del maestro creador. Docencia y tecnología, Un enfoque desde el ser y el hacer. 122-149

Barriga, M. (2011). La investigación creación en los trabajos de pregrado y posgrado en educación artística. El artista (8), 317-330

Cardona, T, A. (17 de marzo, 2013). Historia y región. Recuperado <https://historiayregion.blogspot.com>.

Cardelli, J. (2004). Reflexiones críticas sobre el concepto de transposición didáctica de Chevallard. Cuaderno de antropología social, (19), 49 -61.

Dewey, J. (1995). Democracia y educación. Madrid, España: Ediciones Morata.

Delgado, T., Beltrán, E., Ballesteros, M. y Salcedo, J. (2015) La investigación - creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. ICONOFACTO, 11(17), 10-28.

Guerrero, J. y Calderon, J. Gente, pueblos y batallas Microhistorias de la Ruta de la Libertad (2014). Buhos editores.

Grajales, C. (2013). Creación colectiva una didáctica del teatro 2012. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, (7), 168-178.

Jaramillo, M., y Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura: Revista de Estudios Sociales, (17),107-112.

Márceles, E. (1977). El método de la creación colectiva en el teatro colombiano. Latin American theatre review, 91-97

Ormrod, J. (2005) Aprendizaje humano. Madrid, España: Pearson Education

Pascual, P. (2009). Teorías de Bandura aplicadas al aprendizaje. Academia, 1-8

Rodríguez, S. (2004). Inventamos o herraamos. Monte Ávila editores latinoamericanos.

Trejo, M. (2021). La autorregulación en el contexto educativo: el potencial de la teoría

socio cognitiva [Tesis de doctorado,
Universidad Autonomía del estado de
Morelos]

[http://riaa.uaem.mx/xmlui/bitstream/handle/
20.500.12055/1708/TEUMRR02T.pdf?sequ
ence=1](http://riaa.uaem.mx/xmlui/bitstream/handle/20.500.12055/1708/TEUMRR02T.pdf?sequence=1)

Sibila: mujer, música y tradición

ASTRID CAROLINA ARENAS VANEGAS.

Karitoarenas91@gmail.com

Universidad Antonio Nariño - Colombia

Resumen

Sibila: Mujer, Música y Tradición es un proyecto de gestión y producción que busca reconocer, valorar y visibilizar, el aporte de las mujeres instrumentistas al campo de las músicas populares y tradicionales de Colombia por medio de la realización de un festival como plataforma escénica, permitiendo que tengan una participación más integral en las diferentes dimensiones del campo musical, siendo conscientes de la importancia de su aporte a la cultura y empoderándose de sus propias expresiones y creaciones, y, en el caso del festival, mostrándolas al público a través escenarios propicios para ello. Así mismo, el festival deja instaurada una franja académica: la conferencia-panel *Mujer, Música y Tradición*, que contribuye a la transformación del pensamiento colectivo sobre el papel de la mujer en el contexto social y cultural, buscando además, mover mentalidades, suscitar reflexiones en torno al desarrollo profesional, sostenibilidad, creación de empresa, influencia familiar, dependencia de

un sistema cultural que se ha marcado por diferentes poderes y cuyas posibilidades de acceso no generan igualdad, y todo un tema de inequidad y falta de construcción de espacios que fortalezcan la presencia de la mujer en el sistema musical colombiano.

Abstract

Sibila: Woman, Music and Tradition it is a management and production project that seeks to recognize, value and make visible the contribution of women instrumentalists to the field of popular and traditional music in Colombia by carrying on a festival as a stage platform, allowing them to have a more comprehensive participation in the different dimensions of the musical field, being aware of the importance of their contribution to culture and empowering themselves with their own expressions and creations, and, in the case of the festival, showing them to the public through scenarios favorable to it.

Moreover, the festival has also established an academic strip: the conference-panel *Women, Music and Tradition*, which contributes to the

transformation of collective thinking about the role of women in the social and cultural context, seeking also to change mentalities, stimulate reflections on professional development, sustainability, business creation, family influence, dependence on a cultural system that has been marked by different powers and whose access possibilities do not create equality, and a whole issue of inequality and lack of construction of spaces that strengthen the presence of women in the Colombian musical system.

Palabras clave: Mujer, música, tradición, perspectiva de género, visibilización, circulación.

Keywords: Woman, music, tradition, gender perspective, visibility, circulation

Introducción

El presente artículo es el resultado de un ejercicio académico cuyo foco fue la búsqueda de estrategias para aportar de manera positiva a una problemática cultural, en clave de gestión. El proyecto parte de la poca participación de mujeres instrumentistas en el panorama de las músicas populares y tradicionales de Colombia y se orienta la

mirada a la creación de un espacio en particular que contribuya a fortalecer esta práctica del sector musical constituido por mujeres, buscando generar también, procesos de gestión para la circulación de sus propuestas artísticas con otras plataformas y espacios festivos a nivel local y nacional.

En este contexto fueron formulados algunos objetivos y metas concretas a desarrollar que permitieron generar una línea de trabajo acorde a la necesidad del proyecto que se enfocó en el diseño, la gestión y la producción de un festival musical que robusteciera la presencia de las mujeres instrumentistas en las músicas colombianas.

Se hace un recuento de la realización del *Festival Sibila: Mujer, Música y Tradición*. En el desarrollo de este proyecto, los acentos fueron puestos en los siguientes conceptos: perspectiva de género, participación, diálogo, músicas, visibilización y circulación. La creación de este festival propició espacios de colaboración, intervención, análisis y reflexión orientados a diferentes grupos de interés que fueron parte de la organización y puesta en marcha del mismo.

Este trabajo se soportó, en primer lugar, desde un análisis de investigaciones adelantadas sobre los procesos de

participación de mujeres en diferentes espacios laborales, enfatizando en el contexto musical, así como la perspectiva de género en el proceso de planeación y ejecución de festivales de música en Colombia. El método de estudio y acción en el cual se soporta la realización de este festival es la investigación-acción participativa, donde el proceso de investigación es basado en la participación del colectivo a investigar, siendo para este caso el colectivo de mujeres músicos de la tradición colombiana.

Se exponen las diferentes acciones requeridas en las fases de preproducción, producción y posproducción del festival Sibila, para establecer luego los impactos, aciertos y aspectos problemáticos del ejercicio realizado.

Objetivo general

Reconocer, valorar y visibilizar el aporte de las mujeres instrumentistas al campo de las músicas populares y tradicionales colombianas.

Objetivos específicos

- Diseñar y producir un festival de música popular y tradicional colombiana que convoque a mujeres instrumentistas

representantes de las diferentes músicas del país.

- Apoyar en las mujeres un importante derecho cultural a partir de la reflexión y conceptualización de sus potencialidades musicales y artísticas, en el componente académico del festival.
- Fortalecer la dimensión de circulación, a través de la formación de públicos y nuevas audiencias sensibles a obras artísticas musicales ejecutadas por mujeres, destacando la importancia de su aporte a la riqueza cultural del país.

Marco Teórico

Para dar una mirada al tema de la mujer desde varios ángulos, es importante revisar a Simone de Beauvoir, filósofa francesa, quien en 1949 escribió “El segundo sexo”, texto en el cual se hace un análisis de la condición de la mujer desde diversos puntos de vista: cultural, científico, histórico, sociológico, ontológico. Beauvoir explica, cómo en cierta medida la sociedad y la cultura, a partir de la subordinación moldean desde su niñez hasta la vejez a la mujer, y esta formación se empieza a consolidar en un voz a voz, en un legado familiar que se va transmitiendo de generación en generación. En “El segundo sexo” se deja plasmado como análisis, que una mujer no es necesariamente definida por

sus hormonas, ni por instintos misteriosos, sino por el modo en que crea y domina su cuerpo y sus relaciones con el mundo.

En Colombia este panorama se puede apreciar desde el proceso histórico vivenciado por las mujeres desde la época colonial, e incluso después del proceso de independencia, pues la iglesia y las autoridades durante la colonia, promovieron un modelo tradicional donde la mujer asumía todo el cuidado de los hijos y el trabajo doméstico, mientras el hombre laboraba. El autor Jorge Orlando Melo desde su libro “Historia mínima de Colombia” nos relata como para muchas mujeres, entrar a un convento era entonces la única forma de evitar ser esposa y ama de casa, además permitía que las mujeres tuvieran una educación literaria noble.

Los contextos festivos no eran considerados espacios apropiados para una mujer. El bambuco, que, para finales del siglo XIX, se consideraba la música popular en el interior del país, era la música para veladas y serenatas, pero también para reuniones de fondas y cantinas, lugares no aptos para una mujer de hogar. Estas miradas masculinizadas estaban fuertemente respaldadas por el clero, también por las leyes quienes reconocían que las mujeres no tenían

derechos políticos, lo que de alguna forma afecta y abarca su posición social y cultural.

Por otra parte, el sociólogo Hilario Sáez ha trabajado con hombres de Andalucía, España, en la construcción de la igualdad de género desde la perspectiva masculina. En su curso “Nuevas masculinidades, género e igualdad desde la perspectiva de los hombres”, Sáez ha trabajado con la población masculina de la salud y políticas sociales de la junta de Andalucía, así como con trabajadores de las delegaciones provinciales de la consejería de igualdad. Su búsqueda contribuye a que sean ellos mismos, quienes, desde sus reflexiones, permitan reconocer la desigualdad de género existente en la sociedad para así poder superarla.

Desde este trabajo se busca superar esa visión androcéntrica del mundo, que permita trabajar por la igualdad de oportunidades desde una perspectiva de género masculina. Este ejercicio ha permitido el surgimiento de nuevas visiones masculinas, esas “nuevas masculinidades” que le apuestan a la construcción de una sociedad más equitativa.

La importancia de que la mujer tenga mayor participación en el campo de las artes escénicas direccionándolo principalmente en el campo musical, se ha manifestado y evidenciado desde el panorama internacional,

y Colombia no ha sido la excepción en estos análisis. El texto *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros* (Millán y Quintana, 2012) nos invita a reflexionar sobre la historia de las mujeres en el mundo artístico colombiano a través de los años, mostrando de antemano que, en las músicas populares y tradicionales, para la mujer, el lugar más usual, inconsciente o conscientemente es el de cantadoras o bailadoras, pero el de intérpretes instrumentistas por lo general no es un espacio frecuentado por ellas.

En el mencionado libro las editoras hacen referencia al género como una construcción cultural, una inscripción en el imaginario de los cuerpos que comprende representaciones de lo femenino, lo masculino y lo diverso.

Bajo la mirada de las músicas colombianas, *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, libro que nos presenta el autor Mauricio Pardo Rojas, expone la realidad a la que se enfrentan las mujeres que desean o practican la música tradicional de gaitas y tambores. La división de género es frecuente en los festivales de música de gaitas. El contexto costeño se caracteriza por un ejercicio de poder masculino, que se manifiesta en estos eventos festivos, generando una exclusión de las mujeres,

argumentada en la ausencia de carácter, fuerza, o incluso, desde la falta de talento.

Planteamiento del problema

El problema de este proyecto está enfocado en el no reconocimiento, valoración y visibilización al aporte que hace la mujer en el campo de las músicas populares y tradicionales colombianas desde su hacer como instrumentista.

Este es un proyecto de gestión y producción cultural que se cimienta en la identificación de una alternativa que contribuya a hacer visible a la mujer que trabaja en el mundo de la música. Se propone la creación de un encuentro femenino de música tradicional colombiana, que convoque intérpretes de las diferentes tradiciones musicales del país en un mismo evento, donde tengan la oportunidad de mostrar su trabajo musical, sus expresiones y sus creaciones artísticas en un escenario nacional.

Además, que permita resaltar la importancia de la mujer en las prácticas de las músicas populares y tradicionales en las dimensiones rural y urbana de Colombia, buscando de esta manera que se contribuya a la constante y prolongada participación de niñas, jóvenes y adultas en un área que

amerita mayor apoyo y difusión, como lo es el área de las músicas tradicionales en los sectores urbanos.

La creación de este festival contribuye al fomento y difusión de la riqueza cultural del país, estimulando que las mujeres tengan una participación más integral en las diferentes dimensiones del campo musical, siendo conscientes de la importancia de su aporte a la cultura y empoderándose de sus propias expresiones y creaciones, y, en el caso del festival, mostrándolas al público en escenarios propicios para ello.

El foco principal es la construcción de un espacio por el que puedan transitar las mujeres hacedoras de música desde su rol de intérpretes, ya que ellas cuentan con creaciones, productos y proyectos, conformados y establecidos, que en la mayoría de los casos encuentran pocas plazas de movilidad. Esto constituye un limitante

para el fortalecimiento y proyección de sus propuestas artísticas. Consolidar la dimensión de circulación del campo musical es de gran importancia para que nuestras mujeres —que laboran y viven de sus sonoridades— encuentren un público mayor que apoye sus productos y que genere, en sí, ese reconocimiento a su labor y a los sonidos propios de Colombia. Nuestra riqueza musical es parte de un patrimonio, de una identidad que diferencia y referencia.

El festival musical Sibila busca hacer evidente un importante derecho cultural que se encuentra demarcado en la declaración de Friburgo (2007)¹ en su artículo 5: El derecho de todos al acceso de la vida cultural, a ejercer, acceder y participar libremente en las prácticas culturales-musicales que se escojan, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales, así como a la libertad de desarrollar y compartir expresiones culturales, conocimientos, el

¹ El lanzamiento de la Declaración de Fribourg sobre Derechos Culturales tuvo lugar el 7 de mayo de 2007 en la Universidad de Fribourg y el día siguiente, 8 de mayo de 2007, en el *Palais des Nations* de Ginebra. El texto fue presentado por el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales (cuyas oficinas centrales se encuentran en el Instituto Interdisciplinario de Derechos Étnicos y Humanos en

la Universidad de Fribourg) juntamente con la Organización Internacional de la Francofonía y la UNESCO. La Declaración de Fribourg fue apoyada por más de cincuenta expertos en derechos humanos, así como por una plataforma de ONG (<https://culturalrights.net/es/documentos.php?c=14&p=161>).

emprendimiento y la participación en las diferentes formas de creación y sus beneficios.

En el contexto de las músicas tradicionales, desde el punto de vista de los derechos, se observa que existe una fuerte participación del hombre, con su consecuente visión masculina, conceptualmente soportada en la supuesta falta de fuerza, carácter y destreza de las mujeres. Paradójicamente, en el amplio panorama de los festivales y encuentros de músicas populares y tradicionales, se puede apreciar la presencia cada vez más activa de las mujeres que ejecutan magistralmente diferentes instrumentos, interpretando bambucos, joropos, currulaos, entre otros géneros de las músicas regionales de Colombia.

Este hecho cultural, que apenas empieza a tomar fuerza, requiere mayor realce y foco, para dar vía al ejercicio y goce a plenitud de un derecho cultural por parte las mujeres instrumentistas, propiciando su acceso a los diferentes beneficios que se presentan en el contexto y el gremio de la música. También sentirse plenas y libres de ejecutar el instrumento que deseen y plasmar sus obras y composiciones disfrutando de esa libertad de expresión que brindan las prácticas culturales.

Sin lugar a dudas, la creación de este espacio escénico musical, además de permitir la circulación y la visibilización del rol de la mujer en el panorama de las tradiciones musicales del país, busca contribuir a la transformación del pensamiento colectivo sobre el papel de la mujer en el contexto social y cultural. Busca, además, mover mentalidades, suscitar reflexiones en torno al desarrollo profesional, sostenibilidad, creación de empresa, influencia familiar, dependencia de un sistema cultural que se ha marcado por diferentes poderes y cuyas posibilidades de acceso no generan igualdad, y todo un tema de inequidad y falta de construcción de espacios que fortalezcan la presencia de la mujer en el sistema musical colombiano.

Conclusiones.

La realización de la primera versión del Festival Sibila, permitió ampliar conocimientos frente al contexto de las mujeres trabajadoras de la música popular y tradicional de Colombia. Un espacio laboral tan amplio como el musical tiene grandes brechas respecto al tema de inclusión. Este espacio escénico, está grandemente marcado por la presencia masculina y fue importante la concientización de que somos parte de una cultura forjada desde el patriarcado, una

cultura donde aún se mantiene vigente una dualidad entre lo fuerte y lo débil, lo malo y lo bueno, lo masculino y lo femenino.

Los espacios de circulación en las músicas tradicionales no aportan los mismos beneficios a hombres y mujeres. Desde los resultados de este festival se logró visualizar lo acertado de la vinculación de espacios de reflexión como lo fue la conferencia-panel *Mujer, Música y Tradición*, buscando propiciar cambios en los criterios que determinan lo que es válido en las plataformas musicales en cuanto a interpretación o ejecución instrumental, así como en los procesos de producción y la participación de mujeres en diferentes facetas musicales de los festivales folclóricos colombianos.

El componente académico propuesto en el marco del festival, permitió hacer conciencia de la transformación que se requiere en el campo de las músicas populares y tradicionales colombianas. Dicha transformación requiere un análisis de muchos aspectos: Desde el ámbito familiar, de los debates y procesos académicos de las instituciones educativas, así como desde el apoyo del gobierno y la generación de políticas públicas. Estos espacios académicos permiten revolucionar los procesos sociales

de Colombia, aquí radica la importancia de seguir fortaleciendo los festivales y encuentros artísticos y musicales para mujeres.

El Festival Sibila se consolidó como una plataforma pensada no solamente desde la mirada del gestor y el productor, sino desde la mirada, la necesidad y los requerimientos del artista, es decir, desde aspectos como la hospitalidad, el pago laboral oportuno, la certificación pertinente a sus funciones musicales, la vinculación con otros espacios para la circulación de sus productos y propuestas artísticas, la promoción y difusión, el aporte desde el material audiovisual profesional que les permita mayor organización en sus hojas de vida artística y portafolios.

Desde la perspectiva de la gestión, fue importante e ineludible mantener relaciones con diferentes grupos de interés, pues cada uno de estos se vinculó al proceso de creación de valor y planificación del festival. Durante la gestión de relaciones, las comunicaciones desarrollaron un papel importante en esta creación de valor, pues dentro del proceso de gestión de los productos culturales se desarrolló la capacidad de combinar la dimensión creativa de dichos productos, con

las capacidades de conexión y comunicación con el mercado.

Los objetivos del presente proyecto fueron cumplidos a cabalidad. Esto se evidencia desde la ejecución y cumplimiento de tres acciones principales que fueron diseñadas para cada uno de los objetivos: La realización del festival de mujeres intérpretes, el desarrollo de la conferencia Mujer, Música y Tradición como componente académico, y la gestión de otros escenarios para circulación y visibilización de las agrupaciones y solistas participantes del festival.

Referencias

Beauvoir, S. (1949), *Le Deuxième Sexe* [El segundo sexo], París, Gallimard. Considerado uno de los cien libros del siglo xx, ha tenido ediciones de traducciones al español (Madrid, Aguilar, 1972; Madrid, Cátedra, 1998 y 2000; Buenos Aires, Sudamericana, 1999).

Declaración de Friburgo (2007), Declaración de Friburgo sobre derechos culturales Adoptada en Friburgo, el 7 de mayo de 2007

Millán, A. y Quintana, A. (editoras, 2012), *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Pardo, M, (2009), *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá, Universidad del Rosario.

Reina, C. (2014). "Nuevas masculinidades: la igualdad de género construida desde los hombres" [noticia], *eldiario.es* [en línea] Andalucía, 18 de marzo de 2014, Recuperado de: https://www.eldiario.es/andalucia/Nuevas-masculinidades-igualdad-construida-hombres_0_232376857.html

Sáez, H., *Nuevas masculinidades, género e igualdad desde la perspectiva de los hombres* [curso], citado por Reina (2014).

Proceso de una nueva dramaturgia desde “La tienda de pan” de Bertolt Brecht.

MARIANA SAPIENZA BIANCHI

mbsapienza@gmail.com

Universidad Estatal Paulista Julio de Mesquita Filho – UNESP - Brasil.

CARLOS EDUARDO CÁRDENAS AVELLA

carloscardenas@uan.edu.co

Universidad Antonio Nariño - Colombia

Resumen

Este proyecto dramático es necesario ponerlo desde el quehacer práctico del maestro artista y su contexto de trabajo artístico para exponer el proceso de creación dramática a partir del texto brechtiano “La Tienda de Pan”. Como primera medida, vamos a presentarlo dentro del contexto histórico en que fue escrito, en Alemania de 1930, justo antes de la toma del poder por los nazis. Luego, debatiremos algunos puntos fundamentales de la dramaturgia de Brecht, como sus métodos de trabajo, la función de la fábula en su dramaturgia y la concepción dialéctica del texto. En un segundo momento, haremos la exposición de nuestra metodología de trabajo y presentaremos lo que hemos alcanzado hasta el momento. Para el acercamiento a

la obra y generar las primeras lecturas, se hizo la convocatoria de artistas escénicos de Latinoamérica de Colombia, Brasil, Perú y Ecuador. La maestra Mariana Sapienza, (Brasil) propone hacer una nueva dramaturgia a partir de “La Tienda de Pan”, de Brecht, acompañada de la maestra Gabriella Rodrigues, (Brasil) y el maestro Carlos Cárdenas, (Colombia). En nuestro contexto como maestros artista se establecen reuniones virtuales, registradas con actas que dan cuenta de los procesos y tareas a realizar. Se hace la primera lectura a nivel individual y se elaboran escritos con impresiones y el impacto del escrito. Registrando los niveles temáticos a través de las escenas por los personajes, llegamos a puntos comunes y desacuerdos donde se entraron a dialogar para tomar decisiones a los procedimientos de intervención del

texto y se dispone a repartir tareas para entregar del próximo encuentro.

Seguimos en un proceso escalonado en busca de lo trascendental de la obra y los puntos de importancia para la intervención del escrito. Se hacen lecturas: el poema “Refugio Nocturno”, de Bertolt Brecht (1931); por supuesto el texto base, “La Panadería”, y varias fuentes guía, como “La adaptación dramática” de Eliecer Cantillo, donde el autor nos propone temas para acomodar el texto. Además, la lectura sobre las etapas de una puesta en escena según Berliner Ensemble.

Abstract

Brecht's theater is still current and, to analyze it, it is necessary to put it in its own historical context and draw conclusions for our time. In this presentation, we are going to discuss the process of dramaturgical creation based on the Brechtian text “The Breadstore”. As a first step, we are going to present it within the historical context in which it was written, in Germany 1930, just before the Nazis took power. Then, we will discuss some fundamental points of Brecht's

dramaturgy, such as his working methods, the function of the fable in his dramaturgy, and the dialectical conception of the text. In a second moment, we will present our work methodology and what we have achieved so far. To approach the work and generate first impressions, a call was made for performing artists from Latin America from Colombia, Brazil, Peru and Ecuador. The teacher Mariana Sapienza, (Brazil) proposes to make a new dramaturgy based on "La Tienda de Brecht", by Brecht, accompanied by the teacher Gabriella Rodrigues, (Brazil) and the teacher Carlos Cárdenas, (Colombia). Virtual meetings were established, recorded with minutes that account for the processes and tasks to be carried out. The first reading is done on an individual level and writings are made with impressions and the impact of the text. After registering the thematic levels through the scenes by the characters, we reached common points and disagreements, which then entered into a dialogue and we made decisions about the intervention procedures of the text as well as distributed tasks to be delivered at the next meeting.

We continue in a staggered process in search of the transcendence of the text and the points of importance for the intervention of the text. Readings were made: the poem "Night Refuge", by Bertolt Brecht (1931); of course the base text, "The Breadstore", and several guide texts, such as "La adaptación dramática" by Eliecer Cantillo, where the author proposes themes to accommodate the text. Also, reading about the stages of a staging according to the Berliner Ensemble.

Palabras clave

Bertolt Brecht, teatro épico, Nueva dramaturgia

Keywords

Bertolt Brecht; Epic Theatre; New Dramaturgy

Introducción

Brecht nunca escribió un manual ni una guía para "enseñar" sus propuestas de Teatro Épico. Nuestra tarea es, entonces, descubrir herramientas de trabajo brechtianas y aplicarlas en ejercicios prácticos de creación dramática.

Nuestro trabajo tiene como punto de partida las siguientes preguntas: ¿Qué podemos aprender con los textos de Brecht en relación a la dramaturgia? ¿Cómo podríamos nosotros hacer una adaptación dramática de un texto fragmentario escrito en Alemania en los años 1930? ¿Cuáles serían las tareas necesarias para mantener la potencia y la precisión de los materiales de "La Tienda de Pan"? ¿Crear una dramaturgia totalmente nueva desde América Latina y desde nuestro momento histórico? A partir de esas preguntas, el equipo dramático, compuesto por tres personas, empezó su trabajo de estudio teórico y práctico, para analizar "La Tienda de Pan", verificar su actualidad y sacar los elementos fundamentales para la creación de un nuevo texto.

Objetivos

Objetivo General:

Crear una dramaturgia inédita, en un equipo colaborativo internacional.

Objetivos específicos:

Analizar los presupuestos de creación dramáticos brechtianos;

Debatir la actualidad de “La Tienda de Pan” de Brecht;

Desarrollar un trabajo colectivo crítico e internacional, desde un contexto como maestros artistas suramericanos.

Marco Teórico

Colección del teatro universal - Teatro Completo Bertold Brecht titulado La Panadería Turandot o El congreso de los intelectuales de la editorial Nueva Visión (1972) Buenos aires – Argentina: Comprender a partir del estudio de análisis del texto las estructuras de la dramaturgia brechtiana y las intenciones del autor al escribir esta su obra inconclusa.

La acomodación dramática de Eliecer Cantillo: este autor nos muestra una propuesta sobre la acomodación dramática de un texto dramático a una intervención consiente a otro texto dramático, sin que se pierda la esencia, el conflicto y las relaciones que afectan a los personajes.

Las etapas de una puesta en escena según Berliner Ensemble, capítulo dos: Este documento nos da los puntos predominantes para dar un orden

consecutivo de como se debe abordar el texto e intervenirlo con tareas puntuales para la construcción hacia una nueva dramaturgia. que hace referencia al análisis del texto y estas indicaciones es el que nos da el norte para el trabajo del equipo de dramaturgos dividido de la siguiente forma: a) Establecer los conocimientos e impulsos sociales validos que transmite el drama, b) resumir el argumento o trama en media pagina, c) subdividir en sus diferentes acontecimientos, d) determinar los puntos de giro, es decir aquellos incidentes que determinan el progreso de la acción, e) buscar el nexo entre los acontecimientos y su estructura, f) Estudiar los medios y vías que harán fácilmente la narrable la trama, determinando el significado social.

De Bertolt Brecht: **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.** Band 10.1: Stücke 10: Stückefragmente und Stückprojekte. Teil 1; y **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.** Band 10.2: Stücke 10: Stückefragmente und Stückprojekte. Teil 2. Esos dos libros son parte de una colectánea comentada del trabajo de Brecht y presenta no sólo el material

completo y original de “La Tienda de Pan”, sino también los comentarios de los editores y una presentación del material. Esos dos libros son de fundamental importancia porque, en español, sólo tenemos disponible una versión reducida de “La tienda de pan”.

Sobre la dramaturgia brechtiana: Rüclike-Weiler, Käthe. *Die Dramaturgie Brechts: Theater als Mittels der Veränderung*; White, John. *Bertolt Brecht’s dramatic theory*; BARNETT, David. *Brecht in practice: theatre, theory and performance*. Esos tres autores, grandes especialistas en el teatro brechtiano, presentan al lector interesado las principales características de la dramaturgia de Brecht, en relación con su trabajo práctico en el teatro. Son fundamentales para una comprensión más profunda en el teatro épico, más allá de categorías formalistas y estereotipadas. Nos presentan el teatro épico en su complejidad y cómo se relaciona con la sociedad, de manera crítica y viva.

Planteamiento del problema

Este proyecto dramaturgico se propone desde una necesidad de entender que ocurre en nuestro contexto como maestros

artistas en el entorno suramericano y cuales son la posibilidades de develar esa problemática social político que nos tiene en una situación de desigualdad y no equidad tanto en lo social y lo político en una región convulsionada por los cambios de un nuevo mundo que se presenta sin muchas esperanza y como desde el arte escénico puede proponer un camino para entender, asimilar y reflexionar sobre nuestro papel como ciudadano y artista de nuestra américa. Por eso se crea este colectivo artístico internacional para dejar plasmado no solo en el texto dramático sino en una puesta en escena rica en recursos, ágil en su ritmo y arriesgada en su mensaje. La metodología que se está llevando a cabo es desde el trabajo colaborativo en tres departamentos que se establecieron: El departamento de producción, responsable del ordenamiento en la gestión, promoción y divulgación de este proyecto, el departamento música, que está trabajando en los procesos de creación muy de la mano con el departamento de dramaturgia, aportando y sugiriendo rutas efectivas a nivel sonoro y la musicalización de la obra, por último, el departamento de dramaturgia, encargado de sentar las bases en lo escritural escénico

para su puesta en escena. Esta metodología es coordinada con encuentros semanales programados de cada departamento entregando informe a través de actas que consignan el proceso de creación y después en reunión general con todo el equipo se dialogue con el objetivo de llegar a acuerdos para dar una estructura sólida al proyecto escénico.

Para el proceso de trabajo, hemos desarrollado diversas posibilidades de actualización de la obra “La Tienda de Pan”. Pero, al final, hemos percibido que más que actualizar la obra, sería necesario construir una nueva, utilizando elementos anteriores y yuxtaponiendo con otros, particulares de nuestra realidad. Es importante resaltar que “La Tienda de Pan”, llamada por Brecht como un material del “más elevado padrón técnico”, un ejemplo para el teatro del futuro, nunca fue finalizada por él. De hecho, Brecht la abandonó en el medio del proceso. Sin embargo, el dramaturgo alemán sí utilizó diversos temas y formas desarrollados en “La tienda de pan” en sus trabajos posteriores, como en las dramaturgias “La Santa Juana de los Mataderos”, “La Decisión” y en la película

“Kuhle Wampe”. Entonces el equipo de dramaturgia se ha preguntado por qué él nunca la finalizó, que habría Brecht considerado útil y que es lo que se podría quitar del texto. Así, desde la multiplicidad de temas presentes en “La Tienda de Pan”, escogemos los que nos parecían más urgentes y también más próximos de nuestra realidad, dejando otros temas fuera de nuestro trabajo. Esa decisión ha posibilitado al grupo dramático profundizar en un sólo aspecto presente en la obra, la lucha de los desempleados por pan y trabajo en el contexto de la crisis capitalista.

Conclusiones.

Desde la práctica de escritura teatral y los estudios y discusiones teóricas, hemos podido verificar que el trabajo con materiales brechtianos revela, sobre todo, un método de trabajo, y no un camino formal de elaboración teatral. Eso significa que Brecht, en “La Tienda de Pan” (pero también en otros materiales) nos ofrece caminos para la reflexión crítica sobre el teatro y su relación con la sociedad, que

van mucho más allá de una solución estetizante del teatro épico. Así, lo fundamental no es añadir propuestas formales abstractas, por ejemplo, cuando pensamos en la mirada directa hacia el público, la eliminación de la cuarta pared o el uso de canciones; pero sí el análisis de concreto de nuestro propio momento histórico, buscando su significado dentro de la realidad de Nuestra América en el siglo XXI. Las soluciones formales, por lo tanto, se vuelven más herramientas de comunicación hacia el público y menos una categoría estética de teatro épico. En ese sentido, el trabajo de investigación y creación dramaturgía camina en una doble vía: la vinculación con la realidad y la creación estética, una en relación directa con la otra.

Una nueva dramaturgia para la puesta en escena: Una de las conclusiones de la fase inicial, es el proceso creativo en un el contexto como maestros artista desde lo colectivo de la entrega sobre una nueva dramaturgia a partir de la reescritura del texto dramático “La tienda de pan” llevándola desde nuestra américa contemporánea y su evidente exposición de lo político y social que lo enmarca en

una problemática particular de la región. Es de anotar que esta investigación se soporta sobre el estudio de la dramaturgia brechtiana, para ir en busca de una dramaturgia propia latinoamericana pensando las estructuras que la componen desde nuestro oficio como dramaturgos de la región.

Referencias

Barnett, D. (2015). *Brecht in practice: theatre, theory and performance*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury.

Cantillo, E. (2000). *Apuntes sobre la adaptación Dramática*.: Academia Superior de Artes de Bogotá : Alcaldía Mayor de Bogotá. Santafé de Bogotá.

Brecht, B. (1999). *A Compra do Latão (1939-1955)*. Lisboa, Portugal: Vega.

Brecht, B. (1998). Etapas de una puesta en escena según el Berliner Ensemble. *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (70-71), 168. Madrid, España: ADE Teatro.

Brecht B. (1997). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band*

10.1: *Stücke 10: Stückefragmente und Stückprojekte. Teil 1.* Frankfurt am Main, Alemania: Suhrkamp Verlag.

Brecht, B. (1997). *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 10.2: Stücke 10: Stückefragmente und Stückprojekte. Teil 2.* Frankfurt am Main, Alemania: Suhrkamp Verlag.

Brecht, B. (1972). *Teatro Completo 15: La Panadería; Turandot o El congreso de los intelectuales.* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Carvalho, S. Brecht e a dialética. In: Almeida J.; Bader, W. (2013). *Pensamento alemão no século XX.* Vol. III. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

Rülicke-Weiler, K. (1968). *Die Dramaturgie Brechts: Theater als Mittels der Veränderung.* Berlin, Alemania: Henschel Verlag.

White, J. (2004). *Bertolt Brecht's dramatic theory.* New York, Estados Unidos: Camden House.

Maestro creador: En búsqueda de la nueva dramaturgia teatral.

DANIEL GINEBROZA CONDE.

info@ainteatral.com

Associació d'Investigació Teatral i Humanística, España.

Resumen

Desde el siglo pasado los reformadores teatrales se han preguntado cómo podían reforzar la experiencia teatral. Qué elementos eran imprescindibles para el acto teatral. Copeau estableció que el actor era el centro del trabajo teatral, pero a su vez siempre ansió para su teatro la aparición de un nuevo dramaturgo que pudiera encumbrar el trabajo que realizó con los actores. Lo que no supo ver fue que ese dramaturgo que sintió que nunca apareció estaba mucho más cerca de él, de lo que jamás pudo imaginarse.

Abstract

Since the last century, theatrical reformers have wondered how they could reinforce the theatrical experience. What elements were essential for the theatrical act. Copeau established that the actor was the center of the theatrical work, but at the

same time, he always longed for his theatre the appearance of a new playwright who could elevate the work that he carried out with the actors. What he failed to see was that this playwright who felt he had never appeared was much closer to him than he could ever have imagined.

Palabras clave

Dramaturgia, renovación escénica, Copeau, Decroux, actor

Keywords

Dramaturgy, scenic renovation, Copeau, Decroux, actor

El teatro es un arte que trabaja para crear sensaciones efímeras, que no seremos capaces de volver a experimentar, únicamente podrán vivir en nuestro

recuerdo. Este hecho hace que la mayoría de historias que habitan nuestro imaginario teatral se acaben convirtiendo en grandes cuentos mitológicos con los que retroalimentamos la leyenda de los grandes reformadores y practicantes teatrales. Todos los que dedicamos nuestra energía a practicar el arte teatral, en realidad realizamos un trabajo en el que damos un valor añadido a los ojos, las manos o la voz. Unas mismas acciones, unas mismas palabras pueden cambiar una vida si se realizan de determinada manera. El arte del teatro consiste en cómo transformamos esa manera de comunicarnos para que haya personas que jamás olviden esa experiencia irrepetible. Un trabajo incansable por un momento de lucidez.

Como en la mayoría de oficios, y el teatro no es una excepción, a lo largo del siglo XIX y XX se ha sufrido una división de las tareas (lo que se conoce como la división del trabajo), relacionadas en el teatro con la puesta en escena. Según Marx, la división del trabajo en las empresas manufactureras

Consiste en *reunir* en un taller, bajo el mando de [un] capitalista, a trabajadores pertenecientes a oficios artesanales *diversos* e independientes, por cuyas manos tiene que pasar un producto hasta su terminación definitiva.¹

Los teatros institucionales contratan a un equipo técnico y a un equipo artístico que va variando en función de la obra que se intenta montar. Cada persona se centra en un aspecto del trabajo total, y cada persona tiene un oficio *diverso*. Puede darse el caso de que incluso no haya apenas relación entre los distintos trabajadores. Es el director de escena el que puede asumir la tarea de convertirse en el enlace que todo lo une. Este tipo de trabajo, Marx lo llamaba una cooperación simple, en la que el artesano (el técnico) termina su producto, y esta suma de productos acabados se pueden complementar y coordinarse para mostrar un producto global formado de pequeños productos. Cada artesano realiza una acción desde su propio juicio y el director de escena se esforzará por hacerlo todo

¹ MARX, Karl (2009) *El capital*. Libro I, Tomo II. México: Siglo XXI. Pág. 409. (subrayado del autor)

confluir. Puede que haya gente que en esto no vea un problema, pero el teatro es un arte además de un oficio. No puede ser algo mecánico, ni algo desvinculado de la pieza, como un todo. Este hecho puede provocar que la pieza final se sienta ajena al propio equipo artístico y por consecuente el público se convenza a sí mismo de que el teatro es un acto lejano, demasiado intelectual y además incomprendible. El artesano deja de ejecutar diversas tareas, y se centra en una, que muchas veces se ejecutan disociadas de las demás, para que al final se puedan juntar. La mercancía, que en este caso es una pieza teatral que era realizada por unos artesanos (pocos) que trabajan desarrollando funciones varias y entremecladas, se ha convertido en un producto resultante de la agrupación de especialistas que se centran únicamente en su campo y en muchos casos desconocen los otros. Además, los artesanos pierden la autonomía de la que gozaban al ejercer su profesión y se adjuntan al producto final con una aportación parcial que se complementa². Además, cuántos más espectadores mucho mejor. Llenar salas para así poder

cubrir los gastos. El arte y el mercado siempre se han llevado mal.

Si analizamos el procedimiento más habitual de la creación teatral, podríamos poner el embrión en la pieza escrita, en el drama literario que escribe un autor, que un director decide poner en escena, y a partir de ahí se mueve toda la maquinaria de la que dispongamos para que actores, escenógrafos, equipo de vestuario, técnicos de luces,... se pongan manos a la obra. Y finalmente son los actores los encargados de poner en comunicación el texto con el público. Aunque este proceso pueda resultar muy estandarizado e institucionalizado, no dista tanto del proceso habitual, con mayor o menor equipo, pero se respeta que desde un texto inicial pasa hasta unos actores que lo ponen sobre el escenario. Entre el autor del drama y el público hay demasiados intermediarios. Las ideas originales del autor que escribió la pieza teatral fuera del proceso creativo de los actores, pueden haber sufrido innumerables alteraciones. Y el autor ha cedido a tales modificaciones sólo con el anhelo de ver su pieza representada sobre un escenario. Esta lejanía entre la idea original y una

² MARX, Karl (2009) *Op. Cit.* Pág. 411.

puesta en escena ulterior puede ir perdiendo su esencia prístina. A esto habría que añadirle el ritmo frenético de producción al que estamos acostumbrados para poder hacer frente a una temporada teatral, además de para obtener una rentabilidad. Vivir del mundo teatral es cada vez más difícil, incluso llegando a devenir imposible. Los creadores escénicos se las ingenian para poder dedicarse a su profesión, y realizar una obra de arte se convierte en un acto moral. Pocas obras de arte y muchos productos enlatados que repiten patrones, y no aportan gran cosa a hecho escénico. Y llegados a este punto toca reflexionar si el público obtiene el teatro que necesita, o simplemente el teatro que se merece, que es el teatro que demanda. Quizá sea este el problema. El público siempre obtiene lo que pide, y si no lo hace simplemente va abandonando el espacio teatral paulatinamente. Este abandono puede ser el embrión que haga estallar una renovación teatral y que vuelva a darle al público piezas teatrales en consonancia con el contexto en el que vivimos.

A finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX se produjo una agitación

artística que luchó por cambiar los paradigmas teatrales. Varios actores-directores como Meyerhold o Copeau decidieron renovar el arte teatral proponiendo principios que existían años atrás, como el trabajo con máscaras, la esgrima, acciones circenses o los principios *all'improvviso* de la *Commedia dell'Arte*. Copeau en especial decidió crear un teatro que se acercara al público, huyó de los Teatros del Arte que se centraban únicamente en la creación artística sin tener en cuenta al público. En otros oficios artísticos puede tener sentido, ya que el público no tiene porque respirar con el artista, pero en el teatro esa es su esencia. Si no tenemos en cuenta al público estamos desprestigiando un punto clave del hecho teatral. Muchos decidieron alejarse de las grandes urbes para poder trabajar con mayor tranquilidad y sin la presión de estrenar constantemente nuevos espectáculos. Tales son los casos de Copeau, Grotowski o Barba.

La base de toda división del trabajo desarrollada, mediada por el intercambio de mercancías, es la separación entre la ciudad y el

campo. Puede decirse que toda la historia económica de la sociedad se resume en el movimiento de esta antítesis.³

Copeau quiso trabajar con la mayor sencillez posible, decorados y vestuarios muy frugales sobre un escenario vacío, donde lo que predominaba era el trabajo actoral. Sin actores y sin público no hay teatro. De modo que todos sus esfuerzos se centraron en estos dos puntos. El arte del actor se convirtió en la obsesión de los renovadores teatrales del siglo pasado. Se focalizó en el posteriormente llamado *training* actoral. Pero una cosa es el trabajo diario de predisposición corporal, y otra el trabajo creativo de una pieza. Con este trabajo teatral se buscaba que el cuerpo del actor fuera un vehículo infalible del pensamiento, en el que lo interior estuviera en perfecta sintonía con lo exterior. La interioridad recibió distintos nombres en función de quién lo trabajara. Por ejemplo Grotowski lo llamó *impulsos*, Barba *reacciones*, Dullin *emociones*, Copeau *sensaciones* y Jouvet

*sensibilidad*⁴. Todo este trabajo debía verse reflejado en la puesta en escena. Los actores de entonces, como los de ahora, se acogían a una inmensidad de métodos para poder satisfacer al público a la vez que les permitía responder a las necesidades del mercado que no les dejaba ni deja hacer frente a un acto creativo con cierta coherencia personal, sino una coherencia puramente mercantil. Una forma de evitar esta pluralidad de picar en distintos platos con el único objetivo de satisfacer la demanda de actores por parte de los distintos teatros, y hacer frente a un acto creativo que permitiera crear piezas con una estética trabajada y con una evolución al ritmo del/ de los artista/s, era necesaria la figura de un maestro. Pero, ¿qué es un maestro?

Es muy importante creer que se debe trabajar en conjunto para progresar. Ciertamente, pertenecer a un grupo no es fácil, porque hay que soportar a los otros, que muy a menudo detestamos profundamente. El dinero tampoco está siempre a la

³ MARX, Karl (2009) *Op. Cit.* Pág. 429.

⁴ MÜLLER, Carol –Coor.–(2010) *El training del actor*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. Pág. 20.

mano. Pero correr solo de una producción a otra no aporta nada. En Japón decimos que en lugar de trabajar tres años con un maestro común, es mejor pasar tres años buscando uno bueno.⁵

De modo que un maestro puede ser una persona que es la encargada de aportarnos nuestra formación e introducción en la profesión, como de la misma forma puede ser un grupo en el que todos se van nutriendo unos de otros. En el siglo XX los más famosos grupos, así como maestros, del arte teatral fueron el teatro-escuela del Vieux Colombier y el teatro-laboratorio de Grotowski. Ambas experiencias en tiempos diferentes sirvieron de espacio para que el actor pudiera descubrir su arte y adentrarse en el oficio teatral, a la vez que le fue inculcado el profundo trabajo creativo hacia la pieza teatral. Estas ideas de grupo y maestros ha seguido influyendo a las nuevas formaciones.

Copeau fue uno de los grandes renovadores teatrales, aunque su fama

puede que no esté a la altura de sus logros. Copeau quiso recuperar la improvisación donde los actores trabajaban sin un texto predeterminado. No por ello habría que desdeñar el profundo amor y respeto que sentía por la literatura, pero nunca perdió de vista que la vida de los personajes comienza antes de pronunciar una sola palabra⁶. Pero Copeau nunca quiso crear un método, él huía del Teatro del Arte, aunque mostró gran respeto y admiración por Stanislavski. Pero el trabajo que creó para sus alumnos-actores fue algo más que una función pedagógica.

[...] el entrenamiento se ha separado de la gestión pedagógica; se ha convertido en modo de vida. [...] el entrenamiento se ha vuelto trayectoria ética, casi metafísica. El círculo de la vida provada del actor se une sin ruptura con el de la vida artística. [...] Este proyecto, elaborado por Copeau a principios del siglo, sigue vivo, y ningún

⁵ OIDA; Yoshi en MÜLLER, Carol –Coor.– (2010) *Op. Cit.* Pág. 94.

⁶ COPEAU, Jacques (2002) *“Hay que rehacerlo todo” Escritos sobre teatro.* Madrid: ADE. Pág. 25.

reformador del teatro ha cesado de retomarlo por su cuenta.⁷

Copeau intentó llevar a cabo una renovación dramática basándose en la improvisación sobre estructuras, a la forma de la *Commedia*. Durante toda su vida le preocupó la necesidad de nuevos poetas de la escena. Sangre nueva que luchara por estar a la altura de Molière, su referente literario por encima de cualquier otro. Buscó un nuevo movimiento literario como forma de una Nueva Comedia Improvisada capturando el espíritu de ciertos personajes y su relación con el pueblo. Se trataba de poblar el escenario con unos caracteres que el público reconociera y se viera reflejado en ellos⁸. Pero para llevar esto a cabo Copeau sintió que debía convertir esta empresa en una lucha moral por aquello que amaba. Dedicó toda su vida al teatro, con pasión, luchando por unos ideales que nunca le abandonaron y por los que sacrificó todo excepto sus propios ideales teatrales.

Sacrifiqué todo por esta empresa, que todos consideraban insensata: mi oficio de crítico y escritor, mi soledad, mi tiempo libre, la seguridad material y la placidez de la vida familiar. Pero nunca sacrificaría mi conciencia de artista en su nombre. Si la existencia de mi teatro se demostrara incompatible con mi ideal, la rompería enseguida. Si el teatro dejara de ser para mí lo que siempre quise que fuera, ya no sería nada, y saldría de la misma forma que he entrado, con la cabeza alta.⁹

Además de él, Meyerhold estaba siguiendo pasos parecidos ya que en 1918-1919 propone un programa de trabajo muy similar al de Copeau con gimnasia, esgrima, danza, deportes colectivos, trabajo de puesta en escena, movimiento escénico, ritmo, relación entre movimiento y palabra, o emoción y movimiento¹⁰. Fueron investigadores que continuaron el trabajo de sus antecesores a la vez que respondieron a una necesidad

⁷ MÜLLER, Carol –Coor.–(2010) *Op. Cit.* Pág. 27.

⁸ COPEAU, Jacques (2002) *Op. Cit.* Madrid: ADE. Pág. 25.

⁹ COPEAU, Jacques (2002) *Op. Cit.* Madrid: ADE. Pág. 125.

¹⁰ MÜLLER, Carol –Coor.–(2010) *Op. Cit.* Pág. 37.

evidente dentro del mundo escénico. Aunque como comentábamos antes, para Copeau la renovación literaria era la necesidad en la que focalizar gran parte de sus esfuerzos. Buscaba un poeta que tuviera algo que decir, que se convirtiera en el dueño de la escena con absoluta libertad creadora, y que cubriera ese vacío que se había creado entre el dramaturgo y los intérpretes.

El trabajo de Copeau no murió con él, sino que dejó una huella que recorrió todo el siglo XX francés, y no sólo en este país. Gracias a sus enseñanzas aparecieron artistas tan importantes como Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff, Decroux, Artaud, Barrault o Lecoq. Pesos pesados de la Historia del Teatro. Todos mantuvieron en mayor o menor medida un sentimiento de renovación, de lucha contra el teatro establecido.

Esta aristocracia profesional y económica corresponde a un ambiente teatral gangrenado por la decadencia, la mediocridad, la vulgaridad de actores sin ambición, por verdaderos mercenarios cuyo único objetivo es divertir al público

y vivir de un oficio que no recibe subvenciones y que aún no se define a sí mismo como “arte”. En toda Europa, con muy raras excepciones, los actores debían ganarse a su público y cautivar a sus espectadores; una reducida minoría lo hacía con arte y originalidad, con un saber consciente y un extraordinario compromiso. La mayoría seguía las eficaces reglas de la diversión del trabajo y de la especialización de los papeles; se apoyaban en clichés y estereotipos que bastaban para satisfacer los gustos de cierto público. Contra esta degradación del oficio esos actores reaccionaron con odio y desprecio; formularon condenas que, además, eran proyectos de renovación.¹¹

Copeau en definitiva hizo un llamamiento en defensa del actor como elemento esencial del teatro y las raíces de sus ideales pueden rastrearse en sus discípulos directos e indirectos. Por ejemplo, Artaud rechazaba un teatro que

¹¹ BARBA, Eugenio en MÜLLER, Carol – Coord. – (2010) *Op. Cit.* Pág. 70.

se limitara a ilustrar textos dramáticos, y enunciaba que el teatro debía ser un arte creador y no dedicarse a deformar la literatura¹². O Dullin, quien defendía que el verdadero actor, el auténtico, se desespera. Cualquier nimiedad le desazona, hasta que se encuentra de algún modo investido por su personaje. Entonces dice: ¡Eso es, ya lo tengo! Ya lo tengo: en realidad es el personaje el que se ha apropiado de él y quien lo tiene¹³. O Decroux que también dio una importancia descomunal al intérprete. Defendía que el teatro es el arte del actor.

Decroux hizo una de las investigaciones más importantes en Occidente sobre los fundamentos del arte del actor: sobre la acción física, su técnica, pero también su dramaturgia –en menor medida-, como el actor se puede hacer artista, creador y dramaturgo con sus propios medios de actor. Para Decroux, el teatro se escribía

haciéndolo, los textos teatrales se tenían que ensayar antes de escribirlos. Su investigación ayudó al desarrollo del trabajo a partir de la improvisación y de la creación colectiva.¹⁴

Decroux dio el salto definitivo al postular el nuevo dramaturgo que buscaba tan desesperadamente Copeau. Postuló al actor como el verdadero creador teatral. Nadie más que el actor era el encargado de crear y poner sobre la escena aquello que creía oportuno. Una creación propia que defendería con uñas y dientes, estableciendo así una ética del artista.

[...] puesto que la investigación sobre el movimiento era una investigación sobre la naturaleza humana, el Mimo Corporal, en el fondo, era un arte comprometido políticamente. A Decroux el Mimo no le interesaba si, cuando hacía, no sentía vibrar el mundo. Debajo de todo, para él, está el sentido

¹² GROTOWSKI, Jerzy en ARTAUD, Antonin (1972) *Tres piezas cortas*. Madrid: Fundamentos. Pág. 10.

¹³ DULLIN, Charles (1946) *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*, en SÁNCHEZ, José A. (1999) *La escena moderna*. Madrid: Akal. Pág. 390.

¹⁴ FÀBREGA I GÓRRIZ, Jordi en DECROUX, Etienne (2008) *Paraules sobre el mim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Pág. 15. [Traducción del autor].

político, que es el que falta a muchas personas, el verdadero sentido político: la preocupación por la justicia y la felicidad, no la adhesión a un partido político.¹⁵

A la vez, todas estas iniciativas desencadenaron otros experimentos teatrales como los de Grotowski, o Eugenio Barba, así como los de Peter Brook. Toda una serie de investigadores escénicos que siguieron los postulados de Copeau o Meyerhold, sin olvidar a Stanislavski o Vajtangov. Porque la gente de teatro siempre ha sido nómada y se han retroalimentado con el trabajo de sus compañeros. Ya pasaba en la época de la *Commedia*, con Molière o Lope de Vega. La gente del oficio, los cómicos de la legua siempre han tenido sus raíces en la sociedad, en el pueblo. No poseían un sentimiento de nación o patria, si no que buscaban comprender a la sociedad y establecer una comunicación con ella. El principio del teatro del Vieux Colombier. Un teatro para el pueblo. Poco a poco los directores de escena se convirtieron en los dueños del teatro. Proceso que se ha de

revertirlo, ya que el arte escénico es el arte de los que trabajan sobre sí mismos. Evidentemente con ayuda de terceros, pero son los actores los responsables de la tarea comunicativa. A raíz de todas estas iniciativas han surgido otras un poco más extremas pero igualmente efectivas y originales. Sucedió así con el Living Theatre.

Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebatase el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, hechos de poesía, torpezas, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la

¹⁵ FÀBREGA I GÓRRIZ, Jordi en DECROUX, Etienne (2008) *Op. Cit.* Pág. 23. [Traducción del autor].

que más habla. Al final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo. Una vez que se ha sentido esto, el proceso de la creación artística en colectivo, volver al viejo orden parece una regresión. La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo.¹⁶

Desde Copeau o Meyerhold el teatro ha seguido un camino marcado por la lucha de unos ideales que debían ser mantenidos en contra de una sociedad veloz que busca el consumo constante, que no tiene tiempo para reflexionar. Las estructuras de escuelas o laboratorios siguieron sus modelos. Los nuevos creadores intentaron seguir las pautas marcadas para buscar esa nueva dramaturgia que tanto obsesionaba, y que

sin apenas percibirlo, resulta que el nuevo dramaturgo siempre estuvo ahí, solo que necesitaba ser estimulado, ser educado. Era el actor. El actor debía convertirse en el dueño del escenario. Su trabajo debía constar también con un ideal artístico y estético que le ayudara a configurar piezas de su propia autoría y que él mismo defendería.

Copeau ciertamente tuvo una visión de *todo* un teatro, pero los métodos que empleó para lograrlo, la investigación que provocó, lo llevaron a más de cincuenta años de análisis del movimiento, de trabajo con máscaras, habilidades circenses, voz y otras habilidades que apenas ahora están comenzando a reintegrarse en un todo de nuevo. El período posmoderno es un período de síntesis, pero no es simplemente un retorno a las ideas de Copeau; a pesar de su visión y previsión, permitió que su esfuerzo llegara a su fin (al menos, Gide especuló que lo hizo) porque los autores que esperaba que aparecieran para proporcionar piezas para un nuevo teatro no lo

¹⁶ BECK, J. (1974) *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos. Pág. 57.

hicieron. Los artistas contemporáneos, impulsados por medio siglo de investigación, siguen ahora los consejos de uno de sus mentores, Etienne Decroux. Han eliminado al autor como un individuo separado de la actividad teatral. El autor, si lo hay, es cada vez más el propio actor. La extraña división del trabajo que tenía al autor sentado, pensando y escribiendo, y al actor de pie, actuando como su portavoz, es tan contradictoria y pactada como imaginable, recordándonos otras divisiones igualmente absurdas pero aparentemente inadvertidas que damos por sentadas en nuestro tiempo.¹⁷

Así la distancia entre la obra escrita y el público deviene una relación directa, dónde encontramos un emisor y un receptor. Una idea nace y es transmitida directamente a un público. No pienso que esto resuelva todos los problemas teatrales, ni que sea la llave para que el público vuelva al teatro (sea este un

edificio o un espacio cualquiera), pero si es el camino que nos marcaron nuestros ancestros, un testigo que debemos recoger y seguir profundizando para poder devolverle a la escena dramática su espacio de especial relevancia que ha tenido por miles de años, y que si no reforzamos, poco a poco va a convertirse en una actividad residual de la esfera cultural, al menos como oficio reconocido.

Referencias

BECK, J. (1974) *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos.

COPEAU, Jacques (2002) *“Hay que rehacerlo todo” Escritos sobre teatro*. Madrid: ADE.

DECROUX, Etienne (2008) *Paraules sobre el mim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

DULLIN, Charles (1946) *Recuerdos y notas de trabajo de un actor*, en SÁNCHEZ, José A. (1999) *La escena moderna*. Madrid: Akal.

¹⁷ LEABHART, Thomas (1989) *Modern and Post-modern Mime*. Nueva York: Macmillan Education. Págs. 14-15.

LEABHART, Thomas (1989) *Modern and Post-modern Mime*. Nueva York: Macmillan Education.

MARX, Karl (2009) *El capital*. Libro I, Tomo II. México: Siglo XXI.

MÜLLER, Carol –Coor.– (2010) *El training del actor*. México: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

La enseñanza del dibujo como experiencia docente

ROSSELY RAMÍREZ VILLAMIZAR.
rossely.ramirez@unipaz.edu.co
Instituto Universitario de la Paz - UNIPAZ.

Resumen

La presente propuesta tiene como finalidad crear estrategias pedagógicas para la enseñanza de las artes plásticas en el programa de Licenciatura en Artes del Instituto Universitario de la Paz UNIPAZ, de la ciudad de Barrancabermeja, en aras de mejorar las habilidades de creación y enseñanza en el área de plástica en los futuros profesionales de la docencia. Estas estrategias son creadas no solo para implementarse en el proceso formativo de los estudiantes de Licenciatura, sino para que ellos a su vez puedan implementarlas con sus futuros estudiantes.

Esta propuesta se apoya en la metodología cualitativa mediante la observación participante, la encuesta, el taller y el análisis, instrumentos claves tanto, para la recolección de información como para el desarrollo de toda la propuesta.

Inicialmente se realiza un diagnóstico a estudiantes del Instituto Universitario de la Paz (UNIPAZ), por medio de una encuesta que permitió reconocer las fortalezas y falencias que presentan los estudiantes en la enseñanza de las técnicas artísticas de la expresión plástica; Una vez detectado las debilidades y expectativas de los participantes se acudió a referentes artísticos y a diversas técnicas que contribuyen a facilitar la creación artística, y por ende serán de ayuda en el ejercicio de la profesión.

Dentro de la bibliografía consultada se pudo evidenciar que en su mayoría de las fuentes contienen un procedimiento para seguir paso a paso que podrían llevar a lograr una gran fidelidad de copia del ejercicio, sin embargo, carecen de información para instruir en la creación y en la expresión creativa, tan necesaria para las didácticas de las artes.

Una vez realizado el análisis bibliográfico se procedió a diseñar las actividades que

consisten en talleres divergentes para ser implementadas como estrategia dentro del contenido curricular de la asignatura didáctica de las artes plásticas, correspondiente a quinto semestre del programa de Licenciatura en Artes de Unipaz.

Durante el desarrollo y al finalizar la propuesta es evidente en los estudiantes su motivación para abordar la materia, su disposición para desarrollar los ejercicios propuestos y el compromiso con que asumieron esta etapa de su formación, clave para su desempeño laboral.

Abstract

The purpose of this proposal is to create pedagogical strategies for the teaching of the plastic arts in the Bachelor of Arts program of the UNIPAZ University Institute of Peace, in the city of Barrancabermeja, in order to improve the skills of creation and teaching in the area of plastics in future teaching professionals. These strategies are created not only to be implemented in the training process of undergraduate students, but so that they in turn can implement them with their future students.

This proposal is based on the qualitative methodology through participating

observation, survey, workshop and analysis, key instruments for both the collection of information and for the development of the entire proposal.

Initially, students of the University Institute of Peace (UNIPAZ) are diagnosed, through a survey that allowed to recognize the strengths and shortcomings presented by students in teaching the artistic techniques of expression plastic. Once the weaknesses and expectations of the participants were detected, artistic references and various techniques were seen that help facilitate artistic creation, and will therefore be helpful in the exercise of the profession.

Within the literature consulted it was possible that most of the sources contain a step-by-step procedure that could lead to a high fidelity of copying the exercise, however, they lack the information to instruct in the creation and in creative expression, so necessary for the didactics of the arts.

Once the bibliographic analysis was carried out, the activities consisting of divergent workshops were carried out to be implemented as a strategy within the curriculum content of the didactic subject of the plastic arts, corresponding to the fifth

semester of UNIPAZ's Bachelor of Arts program.

During the development and at the end of the proposal, it is clear to students their motivation to address the subject matter, their willingness to develop the proposed exercises and the commitment that they assumed this stage of their training, key to their job performance.

Palabras clave

Enseñanza, artes plásticas, didácticas, creación artística.

Keywords

Teaching, plastic arts, didactics, artistic creation.

Introducción

El arte a través de la historia ha sido una práctica inherente a todo ser humano, que se desarrolla en mayor o menor medida según la orientación o estimulación que se ofrece a cada individuo. Es por esta razón, que resulta de gran importancia formar profesionales idóneos para ejercer en el campo de la educación artística, que, si bien no deben o no necesitan ser grandes artistas, si necesitan tener las bases adecuadas para su posterior ejercicio docente. No obstante, para muchos estudiantes, resulta complejo abordar

procesos de enseñanza y aprendizaje en las diferentes técnicas del área de artes plásticas, problemática en la que se busca aportar con diferentes posibilidades que permitan abordar con mayor facilidad estos procesos.

El instituto Universitario de la Paz UNIPAZ de Barrancabermeja, dentro de sus programas académicos de pregrado ofrece la Licenciatura en Artes. Este programa comprende un Plan de Estudios que incluye la formación en los ámbitos artísticos: música, escénica y plástica.

Con el fin de contribuir al fortalecimiento de los procesos metodológicos relacionados con el área de artes plásticas se hace necesario diseñar estrategias pedagógicas que incentiven y motiven el gusto por este campo del arte, la creatividad y el desarrollo de habilidades y destrezas en los estudiantes de Licenciatura en Artes. De este modo se considera necesario fortalecer el proceso de aprendizaje de los estudiantes del programa en cuestión para que actúen con mayor eficiencia y eficacia en el campo de la plástica en el futuro ejercicio de su profesión.

Marco Teórico

Respecto a los referentes conceptuales de esta propuesta se tendrán en cuenta postulados de

autores que han contribuido en el campo de la educación y de las artes, brindando claridad en el proceso metodológico y desarrollo de la presente propuesta, entre estos autores se encuentran. Betty Edwards y Pablo Romero Ibañez.

En el año 2000, Betty Edwards publica una edición actualizada de su obra *Aprender a Dibujar con el lado derecho del cerebro* incorporando nuevas investigaciones sobre las funciones de los hemisferios cerebrales, junto a nuevas recomendaciones para aplicar en las técnicas de aprendizaje artístico.

La autora expone una serie de métodos y técnicas que posibilitan la eficacia en los procesos de composición y construcción del dibujo, luego de realizar varios experimentos con sus alumnos y de descubrir ciertos métodos que lograban hacer que sus estudiantes pudieran dibujar mejor, apoyándose en las investigaciones del Psicobiólogo Roger W. Sperry sobre las funciones de los hemisferios del cerebro humano, como una fuerte base teórica para lo que Betty Edwards estaba empezando a descubrir sobre el proceso de aprendizaje de dibujo, teniendo en cuenta los dos modos de pensamiento de los hemisferios cerebrales: uno verbal, analítico y secuencial; y otro

visual, perceptivo y simultáneo; los cuales aportaron cierta claridad acerca de sus interrogantes sobre la enseñanza del dibujo. Dentro de las técnicas expuestas por la autora se encuentran: Cinco habilidades para dibujar, Mirada al frente, El zen del dibujo, entre otros. Para el desarrollo de esta propuesta se abordarán las cinco habilidades de percepción en el dibujo, en las que la autora promueve un método garantizado y eficaz que permitirá superar las dificultades iniciales que se presentan al momento de aprender a dibujar. Betty Edwards, durante la dirección de clases en el departamento de artes, específicamente en el área de dibujo y de pintura en Venice High School de los Ángeles, mantenía la convicción de que la habilidad de dibujar no provenía sólo de poseer un talento innato, sino que, por el contrario, todos sus alumnos deberían aprender a hacerlo; pareciéndole increíble lo difícil que les resultaba pese a su empeño por enseñarles y la de sus alumnos por aprender, llevándola a investigar un poco más y realizar diferentes estudios sobre métodos que facilitaran el ejercicio del dibujo, llevándola a abordar los procesos de percepción que intervienen al momento de realizar un dibujo, clasificando en cinco pasos las habilidades que se deben tener en cuenta para garantizar la ejecución de un buen dibujo.

Por otra parte, resulta importante para esta propuesta el trabajo de Pablo Romero Ibáñez, maestro de bellas artes y pedagogo en educación artística quién ha desarrollado metodologías de la enseñanza de la educación artística apoyándose en una serie de talleres que buscan estimular la creatividad mediante la aplicación de ejercicios divergentes, permitiendo, no sólo explorar la imaginación sino generar ambientes de goce y disfrute de las prácticas de las artes plásticas.

La metodología que utiliza Romero Ibáñez busca generar procesos de aprendizaje – enseñanza que le permita acceder a los participantes de modo más fácil y agradable, permitiéndoles ser más espontáneos y creativos. Los talleres divergentes están sustentados en la capacidad de pensamiento inesperado que busca otras posibles soluciones a cambio de una solución ya establecida o convencional. La esencia de estos ejercicios divergentes radica en involucrar al participante de manera sencilla y retadora a explorar su capacidad creadora a través de un detonante que activa la necesidad de completar o finalizar la figura propuesta, mediante un simple trazo o forma elemental.

Planteamiento del problema

El arte es parte fundamental en el desarrollo integral del ser humano y ha estado inmerso en él desde las primeras civilizaciones, en ocasiones como forma de expresión, como medio de comunicación, entre otras. En el campo educativo no resulta menos importante, puesto que, es esencial en la formación integral del ser humano, es por esto que la educación artística en Colombia ha venido presentando logros sustanciales desde las propuestas desde el Ministerio de Educación Nacional al establecer políticas educativas que buscan garantizar la debida orientación y el fortalecimiento del acervo cultural considerando la educación artística como una de las áreas fundamentales que se deben implementar en todas las instituciones educativas.

En el documento de Orientaciones pedagógicas de la educación artística, el Ministerio de Educación Nacional afirma [MEN] (2010) “La Educación Artística en la educación Básica y Media permite percibir, comprender, y apropiarse del mundo, movilizandodiversos conocimientos, medios y habilidades que son aplicables tanto al campo artístico, como a las demás áreas de conocimiento” (p. 7).

Por otra parte, aunque estas políticas buscan orientar la organización de la implementación de la educación artística en el currículo, promoviendo la adecuación de espacios pertinentes para la enseñanza y la evaluación de esta área del conocimiento, al realizar un acercamiento a la enseñanza artística en las instituciones educativas en el municipio de Barrancabermeja, se puede observar que existen falencias que afectan directamente el desarrollo adecuado del área de educación artística, por una parte, el hecho de que los docentes a cargo de esta área en su mayoría no cuentan con la formación idónea para este cargo, puesto que son docentes formados en otras disciplinas, a quienes se les asigna la carga académica de artística, lo cual genera a su vez un enfoque erróneo de la misma.

Además, no se cuenta con recursos pedagógicos suficientes y adecuados para la impartición de las clases; puesto que, generalmente el único recurso empleado por el docente como material de apoyo es una guía (cartilla o impresiones para colorear) en la cual el niño realiza actividades de artes plásticas muy limitadas, generalmente de dibujo, pintura, composiciones con papel, entre otras, que imitan un modelo expuesto en la misma cartilla; esto se debe en gran medida al hecho de que el docente no cuenta con la

formación de acuerdo al perfil idóneo para la interpretación y la utilización correcta de este material y por ende al desarrollo de esta área.

Debido a que en algunas instituciones educativas no presentan un contenido programático referente a la educación artística (currículo), conlleva a que no haya un aprendizaje evolutivo y continuo en cuanto a las técnicas estudiadas en las clases de artística; en segundo lugar, los estudiantes muestran un completo desinterés por las clases, en la medida en que no atienden a sus necesidades y expectativas; por otra parte, y en concordancia con lo anterior, se desconocen las habilidades artísticas de los estudiantes, y no se llegan a explorar sus talentos; y finalmente, las clases se desapegan casi por completo de los lineamientos correspondientes al área de artística, los cuales son el desarrollo de la sensibilidad, la apreciación estética y la comunicación.

Conclusiones.

Para el diseño de la propuesta pedagógica para la enseñanza de las artes plásticas fue necesario abordar diferentes constructos teóricos que arrojaron información muy relevante para el desarrollo de la presente, permitiéndole dar un cuerpo desde los diferentes postulados de autores que han

contribuido a la enseñanza del arte, así mismo la necesidad de consultar diferentes referentes artísticos y técnicas artísticas permitió enriquecer el diseño metodológico y práctico de cada uno de los ejercicios planteados.

Para identificar las competencias desarrolladas en los estudiantes para el aprendizaje de las artes plásticas se diseñó y aplicó una encuesta que buscaba evidenciar la percepción que tienen los participantes sobre el arte, sus habilidades, capacidades y dominio sobre conceptos y técnicas básicas de la expresión plástica.

El análisis de la encuesta arrojó ciertas debilidades sobre el manejo de técnicas de composición de la forma, el encuadre, la proporción, aplicación de luz y sombra, teoría del color y sobre técnicas de sustracción y adición en modelado. Las dificultades mencionadas anteriormente se deben en su mayoría a la predisposición por parte de los mismos estudiantes, quienes consideran que no cuentan con las habilidades necesarias en el área de las artes plásticas.

Referencias.

- Edwards, B. (2000) *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. España: Urano. [fecha de consulta: 09 julio 2018] Recuperado de <https://lismanmex2.files.wordpress.com/2015/04/nuevo-aprender-a-dibujar-con-el-lado-derecho-del-cerebro-betty-edwards.pdf>
- Ministerio de Educación Nacional (2010) *Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Colombia: MinEducación. [fecha de consulta: 18 julio 2018] Recuperado de https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-241907_archivo_pdf_orientaciones_arte.pdf
- Romero, Pablo (2008) *Susurro de la Creatividad para aprender a crear*. Colombia: s.n. [fecha de consulta: 15 julio 2018] Recuperado de <http://susurrodelacreatividad.blogspot.com/2008/10/susurro-de-la-creatividad-para-aprender.html>
- Marín, R. (2011) *Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas*. Porto Alegre: Educação. [fecha de consulta: 28 julio 2018] Recuperado de

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9515/6776>

*Un llano de colores.
Cancionero infantil de los llanos orientales de Colombia*

GERMÁN ALEJANDRO BARRAGÁN RAMÍREZ
alejandrobarraganr@gmail.com
Colombia

Resumen

El proyecto de investigación–creación *Un llano de colores: Cancionero infantil de los Llanos Orientales de Colombia* consiste en la intervención por parte de Germán Alejandro Barragán Ramírez de un repertorio de ocho canciones inéditas compuestas por Astrid Carolina Arenas dentro del sistema musical joropo. Los arreglos armónicos y melodías acompañantes se realizaron teniendo en cuenta las líneas melódicas, y usando diferentes formas de re-armonización trabajadas en los talleres de análisis y creación tomados en el transcurso de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque, en Bogotá, Colombia. El trabajo arreglístico e interpretativo que propone el autor se fundamenta en el concepto de mundo infantil, concepto que parte de la consideración de que el mundo de los niños es fantástico, es un mundo sin fronteras en donde la magia y la imaginación inundan todo a su alrededor. Los

aspectos musicales y la articulación coherente entre música y texto se plasman en un montaje escénico y en un documento sonoro, con el que se busca enriquecer el escaso cancionero infantil de las músicas populares tradicionales de los Llanos colombovenezolanos, no solo resaltando sus tradiciones culturales sino enfatizando el contenido de los textos, buscando que sean acordes al espíritu infantil, con composiciones que resalten valores, tradiciones, mitos y leyendas, flora y fauna de la región. Su apropiación musical se orienta al acercamiento inicial a la música y el texto de las canciones se soporta pedagógicamente desde el aspecto de orientar y abordar temas que ayudan en el desarrollo personal de los niños y las niñas.

Abstract:

The research-creation project: *A colorful plain: Colombian Eastern Plain Child Songbook* consists of the intervention by

German Alejandro Barragan Ramirez of a repertoire of eight unpublished songs composed by Astrid Carolina Arenas within the Joropo musical system. The harmonic arrangements and accompanying melodies were made considering the melodic lines, and using different forms of re-harmonization worked in the analysis and creation workshops taken in the course of the Master in Colombian Music of the El Bosque University, in Bogota, Colombia. The arranging and interpretative work proposed by the author is based on the concept of children's world, a concept that starts from the consideration that the children's world is fantastic; it is a world without frontiers, where magic and imagination floods everything around it. The musical aspects and the coherent articulation between music and text are reflected in a staging and a sound document, which seeks to enrich the scarce children's songbook of the traditional Colombian-Venezuelan eastern plain popular music, not only highlighting their cultural traditions but emphasizing the content of the texts, seeking to be consistent with children's spirit, with compositions that underline region's values, traditions, myths and legends, flora and fauna. Their musical appropriation is oriented to the vocal development in

childhood and to the initial approach to music.

Palabras clave: Colombia, Llanos colombovenezolanos, cancionero infantil, mundo infantil, música llanera infantil, sistema musical joropo.

Keywords: Colombia, Colombian-Venezuelan eastern plain, children's songbook, children's world, eastern plain music, joropo musical system.

Introducción

Este proyecto de investigación – creación, busca contribuir a enriquecer el cancionero infantil de las músicas de los llanos colombovenezolanos. Propone como repertorio ocho canciones de música llanera compuestas por la maestra Astrid Carolina Arenas, cantante, intérprete y docente, e intervenidas por el maestro en música Germán Alejandro Barragán en los aspectos musicales y en la articulación coherente entre música y texto.

Las músicas regionales, en este caso del contexto musical llanero, propicia un rico material que permite que los niños tengan mayor acercamiento y empoderamiento de sus raíces, costumbres y tradiciones, siendo la música tradicional, un medio para ayudar a

mantener las formas de vida de los pueblos. En varias regiones de Colombia se encuentra un importante repertorio de música tradicional con enfoque infantil; se conocen materiales y trabajos musicales que muestran que los niños crecen entre sonidos, letras, rondas infantiles a ritmo de contradanza, currulao, cumbia, porro, torbellinos, carrangas, joropos entre otros. (Patronato de artes y ciencias, 2010). Sin embargo, en los llanos colombo – venezolanos, no abundan canciones orientadas al sentido de lo infantil.

Entre los factores que más influyen en el desarrollo musical en la etapa de 0 a 3 años, el más significativo es la atmosfera musical circundante, ya que el niño imita las actitudes de su entorno: canciones que le cantan, juegos musicales en los que participa, músicas que escucha, ruidos de la casa, etc. (Pascual, 2002, p. 33).

Este proyecto de investigación-creación, pretende no sólo resaltar las tradiciones llaneras, sino enfatizar el contenido de las letras, buscando que sean acordes al espíritu infantil (las edades de los niños), con composiciones que resalten valores, tradiciones, mitos y leyendas, flora y fauna de la región, acercamientos de iniciación musical, canciones de arrullo, y que a su vez

sean apropiadas para el desarrollo vocal infantil.

Objetivo general:

Realizar los arreglos y la interpretación de ocho temas musicales inéditos de carácter infantil dentro del sistema musical joropo.

Objetivos específicos:

- Contribuir a la ampliación de repertorio de la música llanera dirigido a los niños y a las niñas, un repertorio que desde la dimensión artística sugiera aportes pedagógicos y formativos a partir de los elementos que cada canción propone.
- Aportar un documento de consulta, tanto en las actividades de aula como en eventos artísticos y culturales, de instituciones educativas y escuelas de formación musical.

Marco teórico

En aporte a esta falta de repertorio, Sergio Jiménez (2017) en su tesis de fin de máster “Cantos del piedemonte”, realiza un trabajo de investigación y posterior creación de un cancionero infantil con música tradicional de la zona andina y llanera de Colombia

aportando recursos en la iniciación en el canto de los niños en la ciudad de Yopal. Así mismo recoge reflexiones sobre los procesos corales a nivel local para la población infantil. Este investigador realiza entrevistas a docentes de música, gestores culturales, compositores y coordinadores de los programas de música tradicional llanera, quienes están directamente relacionados con estos procesos de formación. Este trabajo contiene canciones diseñadas para niños y niñas entre los 4 y 14 años, con corales compuestos al unísono, cánones, y obras a dos y tres voces.

En algunos trabajos que sirvieron de referencia a esta investigación, se hallan repertorios que utilizan muchos de los elementos sobre los imaginarios y fantasías de los niños, manejan lenguaje y personificaciones de los animales de la región y se pueden catalogar como música pensada para ellos. Por nombrar algunos se encuentran en Venezuela a Simón Díaz con su trabajo “Mano a mano con los niños” (1999), y en Colombia a Daniel Cristancho con la obra “Cimarrón Zancarrón” (2006). Estas producciones discográficas proponen composiciones con letras escritas con la intención de dirigirse a los niños y están basadas en golpes tradicionales.

Desde otra perspectiva se tuvo en cuenta el ámbito de lo lúdico expresado en juegos rítmicos y movimiento corporal, lo que contribuye al aprendizaje y al conocimiento del mundo circundante. Como lo expresa Pilar Pascual; “El niño imita las actitudes de su entorno: canciones que le cantan, juegos musicales en los que participa, músicas que escucha, ruidos de la casa, etc”. (Pascual, 2002).

Por su parte Sarget, la música enriquece la vida de las personas, especialmente de los niños y les ayuda en el desarrollo psicomotriz, social y emocional. Todo esto hace que la música sea imprescindible desde muy temprana edad para cubrir y desarrollar las necesidades de descubrir sonidos, ritmos y movimiento que vienen innatos en cada persona y al exponer al niño a la música, ésta contribuirá con ese desarrollo de esas nociones de pulso, acento, ritmo, altura, contorno y tonalidad (Sarget, 2003).

Este proyecto se plantea reforzar este desarrollo y acercamiento a la cultura, a los niños de los llanos orientales por medio de música que sea familiar para ellos, como menciona Zoltan Kodaly “Escuchad atentamente canciones folclóricas: son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas podréis llegar a conocer el carácter

peculiar de muchos pueblos” (como se citó en Zuleta, 2013, p. 69).

Según Kodaly, la música tradicional popular se podía catalogar como una “lengua materna” con la que se facilita el aprendizaje de la lectura y escritura del idioma musical (Zuleta, 2013, citando a Kodaly s. f., p 24). El trabajo de investigación de Zuleta con la adaptación del método Kodaly en el país, enfatiza la importancia de la implementación de la música tradicional en el aprendizaje y desarrollo de los niños ya que esta es familiar a ellos.

Esta lengua materna musical no es sino aquella que pertenece al acervo cultural de cada pueblo; aquella que se ha cantado, bailado, jugado y escuchado por generaciones y que es reconocida en cada pueblo como propia. Está representada en primer lugar por los pueblos, rondas, rimas y arrullos infantiles tradicionales y continua con las canciones tradicionales del país propio y vecino (Zuleta, 2013, p. 24 citando a Choksy, 2000, p. 15).

Planteamiento del problema y justificación

Los Llanos colombovenezolanos se caracterizan por poseer una gran riqueza en sus expresiones artísticas y culturales, siendo

la música llanera una de ellas. No obstante, la apropiación del contexto músico-danzario no es generalizada, como tampoco lo es la publicación de materiales musicales para el disfrute y aprendizaje de estas expresiones tradicionales por parte de la población infantil. La experiencia docente que sustenta esta propuesta y la observación de innumerables prácticas pedagógicas de otros colegas nos llevan a plantear que, cuando se usa la música en el aula de clase, además de divertir y motivar, se forma y se enseña al estudiante aportando con ello a su desarrollo integral, de allí la importancia y responsabilidad de tener en cuenta los contenidos con los que se trabaja en la escuela primaria. Estos contenidos han de apuntar a la formación en valores positivos como la solidaridad, la lealtad, el respeto a la diferencia, el cuidado de sí y del entorno social y natural en el que vivimos, partiendo de todo aquello que constituye lo que reconoceremos como mundo infantil. El reto está en hacerlo desde una perspectiva artística y teniendo como referente el plano de composición estética, todo buscando aportar a su manera de pensar, de actuar y de ver el mundo en el aquí y el ahora sin descuidar la construcción del porvenir y al futuro que se configura a partir de cada acción, por simple o sencilla que parezca.

Motiva igualmente a la presente propuesta de arreglos, composición e interpretación ver cómo —a través de los medios y plataformas convencionales de comunicación— muchos niños se enfrentan cotidianamente a la exposición de canciones y géneros musicales que utilizan textos inapropiados y distantes de sus desarrollos emocionales y relacionales. Una gran mayoría de ellos resultan vacíos y carentes de sentido respecto del mundo de la ensoñación, la fantasía y el juego que es lo propio del mundo infantil. También inquieta la proliferación de valores negativos y distorsiones éticas y morales que vale la pena cuestionar cuando se trata de un acercamiento musical y expresivo con los niños.

En este contexto, la música que escuchan desde pequeños los niños de esta zona del país está conformada por formatos que incluyen arpa, cuatro, maracas, bajo eléctrico y bandola pin pon, pues es lo que se reconoce como propio. Las temáticas que se escuchan en las emisoras o programas radiales a través de las redes sociales en los llanos orientales, los cuales son los medios de reproducción musical más comunes y populares en esta parte del país, son temáticas de adultos (Citado en Audio Master de YouTube, 2016).

El presente trabajo tiene como base la caracterización de las expresiones musicales infantiles entendidas como canción infantil o como música infantil. Por eso es pertinente tener en cuenta, cuando se habla de lo infantil en música, varios elementos que caracterizan este tipo de expresión sonora. Zuly Mora, en su trabajo de grado “El aprendizaje de la música a través de canciones infantiles y ritmos tradicionales colombianos”, define la música infantil como aquella que es realizada con algún propósito para los niños. Existen varias modalidades, según su función: juego, canciones de cuna o arrullo, habilidad, didácticas o lúdicas. Estas canciones ayudan también a desarrollar el lenguaje, favorecen la dicción, aumentan el vocabulario y ejercitan la fonética. Además, mejoran la comprensión, concentración y memoria, y potencian la capacidad de relacionarse interpersonalmente (Mora, 2013).

Aunque referirse al universo de lo infantil desde lo musical es relativamente reciente, hoy en día debe reconocerse la existencia de un importante acervo de creaciones pensadas en clave de la infancia. Para el caso de las músicas regionales, y en particular de las músicas llaneras, no se ha dado una distinción muy clara entre lo que son las canciones de adultos y las canciones para los niños. Sin embargo, por su carácter lúdico, las

imágenes, las rítmicas musicales inherentes que utilizan algunas canciones como El taparito, de Dumar Aljure, o Flor de cayena, de Carlos “El Cachi” Ortegón, se manifiesta el espíritu infantil, aunque no fueron concebidas con la intención de ser dirigidas a los niños. Tengamos en cuenta que los recolectores de folclor no consideraron esta categoría hasta mediados del siglo xix, y posteriormente se conoció su implementación en la pedagogía musical (Encabo, c.2007, p. 1).

El proyecto de investigación-creación *Un llano de colores* se plantea reforzar el desarrollo y acercamiento a la cultura de los niños de los Llanos Orientales por medio de música que sea familiar para ellos, no sólo resaltando las tradiciones llaneras, sino enfatizando el contenido de las letras, buscando que sean acordes al espíritu infantil (las edades de los niños), con composiciones que resalten valores, tradiciones, mitos y leyendas, flora y fauna de la región, y que musicalmente estén a su alcance expresivo e interpretativo

Conclusiones

La indagación realizada en el proyecto de investigación-creación *Un llano de colores* evidencia que, en el contexto de la música

tradicional de los Llanos colombovenezolanos, son escasos los repertorios musicales referidos a lo que en este proyecto hemos asumido como mundo infantil. Es muy limitada la producción musical pensada, diseñada y creada para los niños y las niñas del Llano.

El trabajo de investigación-creación, que se plasma en el cancionero *Un llano de colores*, logra ir mucho más allá de los elementos formales, tanto literarios como musicales, buscando profundizar también en los soportes conceptuales y pedagógicos de todas y cada una de las canciones incluidas.

Las canciones incluidas en el cancionero acercan a niños, niñas, cuidadores y padres, no solo a la dimensión artística (melodía, ritmo y armonía), o del simple divertimento, sino, fundamentalmente, a reflexiones desde el punto de vista de la ética (cuidado de sí, cuidado del planeta o de los valores) y, por supuesto, a los juicios y fundamentos estéticos que las sustentan.

El material que ha sido creado y producido por otros compositores llaneros requiere de una mayor promoción y difusión por parte de las entidades gubernamentales, la empresa privada y medios de comunicación locales,

regionales y nacionales. Para lograr un mejor acercamiento de los niños a la música de la región, es pertinente y necesario que músicos y pedagogos puedan incentivar y estimular la constante creación de canciones con temáticas que inviten a conocer, vivenciar, respetar, apreciar y sobre todo ayudar a conservar la tradición oral perteneciente a la cultura llanera.

Es recomendable que materiales artísticos y pedagógicos como el presente cancionero se divulguen y apropien en entidades educativas y escuelas de formación musical no solo de la región llanera, sino de diferentes culturas regionales del país.

Referencias

- Encabo, E. (c.2007). *La música en educación infantil*. Recuperado de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17452/1/La%20musica%20en%20infantil.pdf>
- Mora, Z. (2013). *El aprendizaje de la música a través de canciones infantiles y ritmos tradicionales colombianos*.

(Tesis de pregrado). Universidad de Nariño.

Pascual, P. (2002). *Didáctica de la música para primaria*. Madrid, Pearson.

Patronato colombiano de artes y ciencias. (2003). *Manual de rondas y juegos infantiles de Colombia: pre – danza nacional*. Primera edición. Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias.

Sarget, M. (2003). “La música en la educación infantil: Estrategias cognitivo–musicales”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, p.197. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/313366652/La-Musica-en-La-Educacion-Infantil-Estrategias-Cognitivo-Musicales>

Zuleta, A. (2013). “El método Kodaly en Colombia – Fase II”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8, (1). 21 – 39.

Instructivo para autores

El Boletín Voz a vos publica exclusivamente artículos de investigación-creación en las artes escénicas y de reflexión pedagógica de las artes. Es requisito indispensable que sean originales, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés) y que aborden alguno de los ejes temáticos establecidos.

Requisitos para postular artículo:

- Los artículos que se envíen al Boletín pueden ser postulados simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
- Su extensión debe estar entre las 3000 y las 8000 palabras, estructuradas de la siguiente manera: título, autor/a (primer y segundo nombre y apellidos); resumen en español e inglés (máximo 200 palabras); palabras clave en español e inglés (máximo 5); introducción, metodología, resultados, conclusiones y referencias bibliográficas (sólo se citarán las incluidas en el cuerpo del artículo siguiendo las normas APA).

Proceso de evaluación

Primera fase:

los artículos postulados serán revisados por la editora, quien verificará que cumplan con los requisitos establecidos.

Segunda fase:

Los artículos aprobados serán enviados a los miembros del Comité Editorial, quienes evaluarán su originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.

Tercer fase:

La decisión final del Comité Editorial (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a seis meses. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

Y en el correo electrónico devozavos@uan.edu.co