

LA VISIÓN MUSICAL Y SONORA DENTRO DEL BACHILLERATO ARTÍSTICO CON ÉNFASIS EN TEATRO

Por: GUSTAVO EDUARDO VIVAS DUARTE.

*Facultad de Artes Escénicas. Bellas Artes.
Docente música.
Bachillerato Artístico en Teatro.*

La transformación de la “Escuela de Teatro”, al “Bachillerato Artístico en Teatro”, del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, permitió en su momento, consolidar una oferta académica que por su rigurosidad investigativa, representó una oportunidad de formación a la juventud de la región, con altas calidades artísticas que le merecieron el reconocimiento a nivel nacional y la participación en diferentes eventos y festivales realizados en el país y en el exterior.

La mística de quienes participaron en la consolidación de este proyecto pedagógico, además del establecimiento de diferentes convenios institucionales, facilitaron contar con un alto número de estudiantes lo que también fue factor influyente para el éxito del mismo.

El trabajo artístico teatral generado a lo largo de la vida institucional, marcó un acontecimiento histórico, que permitió seguir su rastro, acumulando así una historia de veinte años de labor que aún hoy se recoge y nutre la vida de la formación en teatro en Cali.

Algunos de los docentes que han participado de este proceso de diseño curricular y su implementación en el aula, tuvieron la oportunidad de participar activamente en la experiencia realizada en los talleres de investigación de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Uno de estos Talleres Nacionales estuvo centrado en las diferentes posibilidades de relación sonoro – musical para la

construcción de la imagen teatral. Este espacio fue importante para la experimentación y la sistematización, en el que se hizo posible categorizar varias funciones del papel de lo sonoro-musical en la puesta en escena, conocimiento de gran utilidad en la práctica teatral colombiana, pues sus resultados fueron aplicados en los diferentes grupos participantes, desarrollando un soporte experiencial y conceptual para la cualificación teatral del País.

El Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes, formó parte de esta experiencia, teniendo en cuenta que los docentes - actores, habían pertenecido a los diferentes grupos teatrales independientes de la ciudad de Cali, aplicando y replicando la experiencia y las conclusiones de los talleres a la enseñanza y la pedagogía teatral.¹

Se pretende entonces dar cuenta desde esta urdimbre de lo musical y lo sonoro, cómo se tejía y se entretejía la creación teatral, incorporando la exploración, la duda y la indagación en el ejercicio colectivo de saberes.

1. María Mercedes Velasco. El Nuevo Teatro Colombiano y La Colonización Cultural. Pag.57

DE LO MUSICAL

Desde los inicios de vida institucional, fue vital para el proyecto educativo (PEI), incluir las áreas de entrenamiento del cuerpo que en conjunto dieran soporte al ejercicio de crear el personaje.

Es así, como la voz hablada y cantada, el movimiento, la danza y los lenguajes no verbales, fueron considerados vitales en el proceso sinérgico formativo y creativo de la propuesta pedagógica del bachillerato. La música y lo sonoro igualmente, como expresiones de sentido, tuvieron lugar en la representación teatral, otorgando de manera subjetiva a través suyo emociones, ambientes, tensiones y -en algunos casos-, la música o lo sonoro, jugó un rol de personaje, aportando nuevas formas de expresión por medio de las convenciones y enriqueciendo el universo teatral.

La música y el sonido produjeron una unidad de ritmo y sentido, no en vano se dio a la música la función de magnificar la imagen, reafirmar el mensaje, la expresión, subrayar la idea o contradecirla, crear tensiones sonoras, momentos de suspenso, ambientes incidentales, atmosferas aleatorias que adquirieron sentido de tensión o premonición dentro de la escena, permitiendo mayor claridad y disfrute en la lectura de la representación para el espectador.

Desde la génesis de la propuesta, estos dos lenguajes del espectáculo, crearon la continuidad en los cambios de escena, relacionaron los diferentes códigos de sentido de la representación como la luz, el espacio, la escenografía, el tiempo de la narración, los personajes, los objetos y las acciones.

El estudiante del bachillerato, desde el grado 6º hasta el grado 9º, adquiría una formación en su desarrollo auditivo, que se iniciaba con el ritmo musical, aplicaba los elementos básicos de la música a través del cuerpo, realizando el trabajo de los elementos del ritmo y la melodía.

La melodía como el segundo elemento de la música, integraba la voz en el manejo e interpretación de los instrumentos melódicos como la flauta dulce y los xilófonos; posteriormente en los montajes de los grupos superiores grados 10º y 11º, de la media técnica vocacional, tenía lugar la aplicación de los elementos de armonía, en la conformación de pequeños grupos para la puesta en escena de los montajes.

Y SONORO

EL JUEGO COMO

EJE

TRANSVERSAL

El juego posibilitaba al estudiante el desarrollo de su capacidad lúdica, conduciéndolo de la mano de las rondas, el cuerpo y el espacio, a un estado donde aún no había conciencia de la representación para ser mirado. Esta estrategia pedagógica, finalmente facilitaba la construcción de una relación de grupo, descubriendo a través del trabajo en equipo y la interrelación con los compañeros, un conocimiento previo donde el universo juvenil aportaba al juego creativo en clase.

Este engranaje o apuesta didáctica de la enseñanza aprendizaje, partía del juego tradicional y arribaba al juego en la escena, concluyendo en un ejercicio teatral en los primeros grados y en los grupos superiores los montajes.

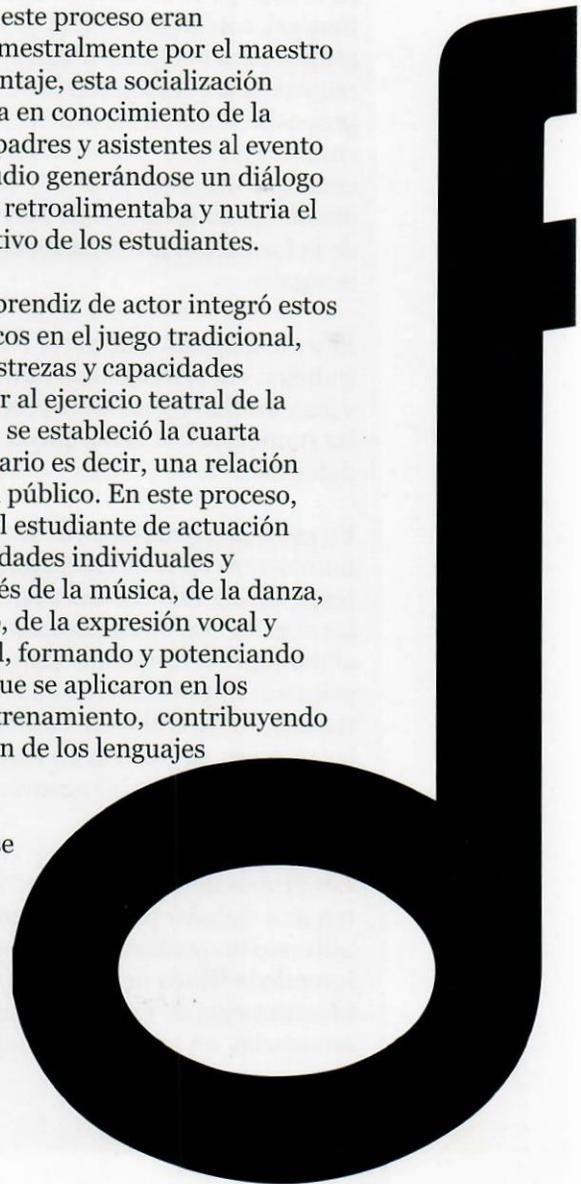
Estos trabajos en desarrollo del bachillerato, los presentaba cada curso en los avances que se realizaban trimestralmente, donde la dirección del ejercicio exponía para la lectura, los elementos del plan de estudio. Los avances permitieron que los estudiantes, los padres de familia y el público asistente, compartieran las

propuestas como resultado del trabajo durante cada año lectivo. Al final de cada avance se realizaba un foro donde los estudiantes y padres de familia aportaban con sus lecturas, haciendo recomendaciones para el progreso y mejoramiento de los ejercicios teatrales y los montajes.

Los avances de este proceso eran presentados trimestralmente por el maestro director del montaje, esta socialización incluía la puesta en conocimiento de la comunidad de padres y asistentes al evento del plan de estudio generándose un diálogo de saberes, que retroalimentaba y nutría el ejercicio formativo de los estudiantes.

El cuerpo del aprendiz de actor integró estos elementos básicos en el juego tradicional, adquiriendo destrezas y capacidades lúdicas. Al pasar al ejercicio teatral de la representación, se estableció la cuarta pared del escenario es decir, una relación potencial con el público. En este proceso, la formación del estudiante de actuación adquirió capacidades individuales y grupales a través de la música, de la danza, del movimiento, de la expresión vocal y del apoyo visual, formando y potenciando competencias que se aplicaron en los espacios del entrenamiento, contribuyendo a la construcción de los lenguajes de la escena.

Esta dinámica se potencia y dinamiza en el juego de la improvisación, en el que el azar tiene



una participación importante, logrando relacionar los diferentes códigos sonoros, realizando propuestas durante el proceso de la puesta en escena de los montajes, a partir de los resultados de las improvisaciones como forma de indagar la acción, una manera lúdica de explorar y descifrar los lenguajes de la escena. El estudiante aplicó la teoría musical, con la posibilidad de conformar grupos para la representación, permitiendo recrear desde el juego en la búsqueda propositiva, los elementos musicales del ritmo, la melodía y la armonía. Elementos estos que progresivamente y en orden de dificultad, en cada uno de los momentos de la formación artística, fortalecieron los montajes.

El texto dramático de autor o el tema a trabajar, era seleccionado entre la dirección y los estudiantes, en un proceso de lectura de las propuestas en la búsqueda del libreto definitivo.

En estas primeras lecturas se utilizaba un tono neutro en la interpretación y lectura del texto, dividiendo las voces por personajes y las sugerencias en las acotaciones del autor al montaje; el estudiante tomaba nota de las primeras impresiones en su bitácora diaria de trabajo, sobre ambientes sonoros y naturales, las posibles de puestas en escena, desde lo sonoro – musical y los acontecimientos de la historia.²

Los grupos de la básica, seleccionaban los temas a trabajar partiendo generalmente del universo maravilloso de los cuentos infantiles, leyendo la fábula del cuento e iniciando la identificación de los acontecimientos y las secuencias en un orden cronológico; este

análisis del texto se realizaba en ambos casos, interpretando una división por escenas o secuencias y situaciones para la representación, denominado comúnmente, trabajo de mesa.

Este facilitaba el análisis y posibilitaba reconocer el conflicto de los personajes y su roles, el enfrentamiento de las fuerzas en pugna y su motivación, identificando el protagonista, el antagonista, el conflicto central y los personajes secundarios que participaban en la historia.

Se tuvo en la cuenta el aporte conceptual de Vladimir Propp, en la Morfología del cuento maravilloso, por su visión de la estructura narrativa: “Existe una uniformidad absoluta de la estructura de los cuentos maravillosos. Las variaciones de los detalles aislados o las excepciones no rompen el carácter constante de esta ley. Esta conclusión no invalida la riqueza y diversidad de los cuentos maravillosos sino más bien orienta una nueva hipótesis: todos los cuentos parecen proceder de una misma fuente, de una fuente única, que puede ser psicológica, bajo un aspecto histórico-social”.

Si bien es cierto, las estructuras del cuento son desbordadas por los límites de las capacidades imaginativas del hombre, esta sujeción conceptual nos ha permitido trabajar en la práctica pedagógica, aunque no se descarta la posibilidad de otros cuentos que no entran en las categorías estudiadas, quizás porque no se parecen a los cuentos maravillosos. La realidad de los estudiantes y su contexto, como fuente narrativa puede ayudar al desciframiento de los sentidos narrativos.



B.a.t. Serie: 1996 Evento: Día De La Familia De Izq. A Der: Elicenia Ramírez, Alejandra María Guzmán Fotografía: Sin Identificar

Entre la realidad y el cuento, existen ciertos puntos de contacto: la realidad se refleja indirectamente en los cuentos.

Uno de esos puntos está constituido por las creencias que son filtros de la evolución cultural: Según Propp “es posible que haya un nexo, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión, por una parte, y entre la religión y los cuentos, por otra. Una cultura muere, muere una religión, y su contenido se transforma en un cuento”.

La estructura narrativa de una historia o de un cuento, entendiéndolo como estructura narrativa, la organización cronológica de las escenas, los acontecimientos, los momentos de la fábula o el texto de autor, se convirtieron en pretextos. Las posibilidades experimentales del estudiante y la libertad en sus propuestas e ideas para la puesta en escena, surgieron de un proceso colectivo. La dirección recopiló las propuestas para

el montaje. La estructura narrativa estuvo sometida a cambios respecto a la aplicación de los elementos conceptuales del aprendizaje teatral en orden progresivo del plan de estudios y su aplicación en un currículo flexible, por esta razón el texto de montaje se convertía en un pretexto para tal fin.

Con la indagación de los antecedentes de los personajes de la historia y tomando como referentes, dos momentos de la estructura narrativa, el comienzo y el final, abarcando la totalidad de la representación, la obertura y el epílogo, ¿cómo empieza y ¿cómo termina?; el estudiante formulaba una escena (cero), narrando sucesos que no aparecían en el texto original, modificando la estructura narrativa.

Otra alternativa que modificó la estructura en la forma de contar la historia, fue iniciar por el final, de tal manera que se estableció una estructura cíclica, siendo clara para el espectador, dejando un cabo suelto en la primera escena, que ató en la lectura cuando

reconoció el final como el comienzo de la obra. En el aspecto sonoro y musical, se ha referido el comienzo como (la obertura), término que se utilizó como composición instrumental, que daba inicio e introducía obras musicales como la ópera, el oratorio y el ballet. El compositor seleccionaba temas y pasajes que pertenecían al desarrollo de la obra musical, eran un anticipo al espectador.

En el caso del teatro, la obertura era ese momento sonoro y musical, creando ambientes a la entrada de los personajes a escena, el inicio musical o la obertura teatral, creó una cortina donde se podía apreciar a los personajes en una primera de acción en el transcurso de la música, la cual refirió un momento particular de la obra a resaltar, o creó un ambiente súbito de inicio.

El final de la representación teatral, el (epílogo) y conclusión de la historia, podía variar la función musical y sonora, en tres o más posibles sentidos, de acuerdo al tema de la misma y la propuesta del grupo que representó: Un primer final apoteósico, triunfal. Un segundo melancólico, esperanzador, con moraleja. Un tercer final lento, atemporal, suspendido. Es importante anotar el falso final o los falsos finales, que sorprendieron al público en la resolución del conflicto.

El lenguaje musical posibilitó en el desarrollo de la obra, los cambios de escena, cambios del tiempo cronológico, el regreso al pasado narrativo, la recapitulación de la historia en una canción, o el anuncio de lo que iba a suceder en el desarrollo de los acontecimientos; creó momentos de suspenso y de tensión en el conflicto, utilizando para tal fin, sonidos que partieron de la naturaleza del entorno sonoro de la escena, sonidos y

ruidos producidos en vivo que se pautaron a partir del movimiento del personaje, como ilustraciones, o en otros casos grabaciones aleatorias y temas musicales, utilizados de manera incidental en las escenas.

La improvisación músico-teatral como herramienta de trabajo, indagó las posibilidades sonoro-musicales en un juego de azar, propuso a la vez alternativas de interrelación de los códigos, acciones y reacciones para los personajes en situación de conflicto. Estas alternativas o posibilidades fueron recuperadas en la lectura y el análisis, para la puesta en escena a través de los resultados en la realización de la improvisación.

El fin de la improvisación en términos generales, es relacionar los diferentes lenguajes o códigos de sentido, encontrando en el conflicto de los personajes, alternativas de acción, ¿qué hace?, ¿cómo lo hace?, frecuentemente se escuchó a los maestros de teatro decir a sus estudiantes: *“recuerden que el personaje es, por lo que hace, y no por lo que dice”*.

En este orden de ideas, podríamos decir que la improvisación indaga a través del juego y el azar, proporcionando nuevas formas en relación de sentido entre los personajes y los lenguajes del espectáculo teatral, revelando posibilidades del ¿qué? y el ¿cómo?, tomando en cuenta, que la real improvisación empieza, cuando termina la formulación. Es regular que los estudiantes en la formulación incluyeran un final y terminaran, en algunos casos diciendo literalmente, se acabó, fin. La real improvisación, inicia después de la formulación y no tiene fin, es un juego infinito.



Serie: 1996 Evento: Día De La Familia De Izq. A Der: Luis Carlos Zamora, Karol Andrea Paz, Elicenia Ramirez, Victoria Lizeth Sierra, Gustavo Vivas Duarte, Sin Identificar, Norma Constanza Salcedo, Ruth Rivas Franco, Dayra Restrepo, Erika Alejandra
z Fotografía: Sin Identificar

FORMULACIÓN, REALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA IMPROVISACIÓN.

En una ocasión, se planteó la problemática y un grupo de estudiantes determinó jugar a la improvisación después de la formulación, acto que se prolongó por varias horas, jugando a improvisar incansablemente. Improvisar es una práctica que requirió de entrenamiento, destreza y habilidades, ser recursivo, como en el caso de “La Comedia del Arte”, los personajes tienen alternativas para mantener la acción.

La improvisación se realiza de dos maneras: **improvisación por homología**, donde

se partió directamente o literalmente del conflicto del texto a trabajar, teniendo en cuenta las fuerzas en pugna del conflicto y la motivación para formular, observando y haciendo énfasis en lo sonoro y musical de la improvisación. La formulación se realizaba en dos grupos, permitiendo que se pudieran leer uno a otro, en sus diferentes propuestas, interpretando mutuamente el resultado en el desarrollo del conflicto en cada ejercicio, la relación de lo sonoro- musical y su sentido como resultado final en el juego y azar.

Otra manera de improvisar, es la **improvisación por analogía**, extrapolando el conflicto, haciendo un cambio de contexto, de entorno, o de espacio de los personajes, en algunos casos con animales o en lugares imaginarios,

permitiendo indagar las acciones y reacciones en situación de conflicto, en un nuevo contexto o espacio, incluyendo la parte sonora y musical a la improvisación desde la formulación de ambientes, atmosferas, canciones, efectos especiales, etc. Los resultados de la improvisación por analogía, se anotaban y luego se comparaban con la literalidad del texto, retomando acciones, reacciones de los personajes, las oposiciones, el sentido de lo sonoro y musical del análisis, como propuestas para la puesta en escena del montaje teatral.

Encontramos algunos casos de improvisación con experiencias interesantes a nombrar por ejemplo: en una improvisación sobre “La Comedia del Arte”, los actores se dividieron los roles entre músicos y personajes para la improvisación, teniendo en cuenta el énfasis sobre la ilustración de los movimientos de los personajes, para producir un efecto cómico en las acciones; desde la actuación la dirección propuso buscar acciones en el juego. Los músicos iniciaron con una fanfarria entrando al escenario, invitando al público a la representación y se dispusieron a un lado del escenario para dar paso a de los personajes.

Todo marchaba acorde a la formulación, hasta que se fue creando el caos, entre los textos de los personajes y los efectos sonoros, sin permitir que se entendiera el mensaje, se montaban los códigos sonoros uno sobre otro. Ante esta situación, se intervino a los músicos, sugiriéndoles mesurar los efectos durante los textos, de la misma manera la dirección del montaje intervino en la improvisación, dirigiendo a los actores desde afuera.

Como resultado de la improvisación en el análisis, se encontraron momentos de relación para la puesta en escena como se esperaba, pero lo más interesante fue la intervención de los docentes en la improvisación a dos manos, cuestión que no se acostumbraba metodológicamente, siempre se dejaba que la improvisación tomara su curso hasta agotarse. Esta experiencia mereció la denominación de “improvisación intervenida a dos manos”. Otra experiencia significativa, se dio en una improvisación de totalidad en la obra:” A la diestra de Dios padre”, los estudiantes realizaron la improvisación, tan limpia y sujeta al texto que parecía una puesta en escena, como si la hubieran ensayado, sin el aporte del juego y de un resultado que indagara más allá del texto y de su literalidad, con un final puntual a la formulación. Ante estos resultados tan evidentes, la dirección propuso improvisar desde el final de la formulación, sin acuerdos previos, encontrando el juego y el azar en los resultados de la propuesta, esto verificó que lo importante para improvisar es el conflicto y la motivación para el juego escénico de azar y no los acuerdos previos en la formulación.

Un tema musical o sonoro, entendiendo lo sonoro como la posibilidad de integrar sonidos, ruidos en secuencias de manera aleatoria, pudo proponer una escena desde la formulación de la improvisación, el estudiante utilizó música grabada clásica, baladas, boleros, música rock, salsa y todo lo que estaba al alcance de su imaginación, ambientes naturales como el sonido del mar, el viento, el canto de las aves etc. Utilizó como recurso sonoro la mezcla de sonidos, la parte en vivo de la ejecución instrumental

o las voces con pistas para producir sonoridades, ritmos, canciones, coreografías, en la representación. Estas propuestas se elaboraron como acontecimientos sonoros y musicales paralelamente al montaje, nombrando una comisión que se encargó de recopilar la información y un coordinador de la misma. El estudiante propuso ritmos y melodías a partir del texto y las sugerencias del libreto, en el caso de musicalizar textos para canciones. Se escribía en el escenario para un público que iba a interpretar en su lectura el espectáculo teatral, y de la misma manera que el estudiante de actuación del bachillerato artístico en teatro, se hizo las preguntas básicas, ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Por qué?, ¿Para qué?, el público tendría una lectura clara y acertada, podría comprender lo acontecido en la obra teatral.

El material sonoro y musical experimental se pudo clasificar en tres grandes grupos como fueron: La música clásica, popular y folklórica (o música para escuchar), la música aleatoria (o música de azar), la música incidental (o música de escena).

Descripción del currículo musical a través de los diferentes momentos.

El plan de estudios del Bachillerato Artístico en Teatro se dividió en tres grandes momentos:

1. Momento instrumental (Grados 6º y 7º). El estudiante adquiere lo básico, el reconocimiento de su cuerpo, el espacio del juego y la relación grupal, a partir del juego tradicional al juego teatral. La música del juego, al ejercicio.

2. Momento interpretativo (Grados 8º y 9º). El estudiante está en capacidad de comprender y analizar los elementos aprendidos, aplicándolos al ejercicio teatral partir de los acuerdos (convenciones), y las preguntas básicas. La música de los ambientes, a la acción dramática.

3. Momento de aplicación (Grados 10º y 11º) El estudiante está en capacidad de proponer y de integrar los elementos aprendidos al servicio de la puesta en escena del montaje teatral. La música y lo sonoro en relación con el personaje el conflicto.

1. Momento instrumental (Grados 6º y 7º)

La música inició el proceso de enseñanza-aprendizaje en el momento instrumental con el juego tradicional, integrándolo a las rondas infantiles aprendidas durante la formación en la escuela primaria. En este momento se destacan y hacen énfasis los elementos del ritmo y la melodía, creando conciencia de este trabajo en grupo, y generando un aporte trascendental al proceso del juego teatral.

El estudiante hace en este momento, introyección de los elementos básicos de la creación:

- A. La observación
- B. La concentración
- C. La memoria
- D. La imaginación
- E. La creación

En este lugar del proceso el estudiante estuvo en capacidad de realizar una rutina básica de –De acuerdo al mapa curricular el estudiante del (grado 7º), desarrolló el ejercicio teatral, el ritmo y la melodía, continuó la formación auditiva a través de ejercicios de técnica vocal, en la creación de ambientes

para la representación y el reconocimiento de la teoría musical, para su aplicación en la escritura y lectura de partituras. Aspectos como la escritura escénica de signos, generaron las convenciones, crearon comunicación, el ejercicio teatral desarrolló la imaginación creadora a partir de la resolución de las preguntas básicas, fundadoras de la narración escénica teatral.

Preguntas básicas:

- A. ¿Quién?
- B. ¿Dónde?
- C. ¿Por qué?
- D. ¿Para qué?

Los estudiantes cumplieron acuerdos planteados desde el inicio, creando hábitos para la convivencia académica – creativa, como el silencio, la escucha, la lectura de su ejercicio y de los ejercicios en clase, posibilitando así, una reflexión continua y permanente.

2. Momento interpretativo (Grados 8º y 9º)

A través de la realización teatral de una escena, estudiaban la acción dramática, la práctica del ritmo y la melodía en el desarrollo y formación auditiva; En el *grado octavo (8º)*, la afinación de la voz en el canto y la técnica vocal, fueron elementos que contribuyeron hacia la creación del personaje, los ambientes y el sentido sonoro en la representación, a partir del texto dramático seleccionado para el montaje.

El estudiante participó en el proceso de montaje de una escena de una obra



Grado 11 De Izq A Der: Otoniel Paredes, Jenny Sofía Lara, Eliana Andrea Gómez, Lorena Borja, Ale

dramática, con lo cual adquirió los elementos básicos en la construcción del personaje, siendo consciente del entorno sonoro significativo de la puesta en escena.

Los estudiantes cumplieron los acuerdos planteados desde el inicio, posibilitando:

- A. La creación de hábitos para la convivencia académica.
- B. La creatividad, la escucha y la lectura de los ejercicios planteados en el aula.
- C. La socio afectividad con el espacio físico, los objetos, el vestuario y la escenografía.
- D. La ética del actor y del espectador, crearon así una reflexión continua y permanente.



Paola Karina Henao Fotografía: Sin Identificar

En noveno grado (9º): el estudiante adquiriría elementos básicos de armonía (la triada), en la formación musical, desarrollando sensibilidad auditiva armónica, en el proceso de enseñanza- aprendizaje, la música aportó al montaje una visión compleja desde los elementos básicos como son: el ritmo, la melodía y la armonía.

Los ambientes sonoros tomaron mayor sentido para el montaje teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- A.** Las transiciones.
- B.** Los cambios de tiempos de narración.
- C.** Los cambios de escena.
- D.** Aplicación de las preguntas básicas al texto: ¿quién es?, ¿qué hace?, ¿dónde?, ¿por

qué?, ¿para qué?

E. La situación y el conflicto.

F. Las acciones.

G. La improvisación como herramienta de indagación del actor.

H. La analogía y la homología.

I. Las intenciones ocultas del texto.

J. La ambigüedad.

Desde la formación teatral, el estudiante profundizó en la comprensión y el análisis de la acción dramática, se seleccionaban dos o más escenas de una obra de teatro universal, para comprender las diversas interrelaciones de los personajes y las transiciones entre una escena y otra.

Tendrían la capacidad de describir, comprender y proponer las acciones teatrales, estudiando su continuidad y profundizando en la construcción del personaje dramático y el tejido de relaciones que tiene el personaje en la escena.

Los estudiantes cumplieron los siguientes acuerdos planteados desde el inicio:

A. La creación de hábitos para la convivencia académica.

B. La creatividad, como el silencio, la escucha, lectura de su ejercicio y de ejercicios en clase.

C. La socio afectividad con el espacio físico, los objetos, el vestuario, la escenografía.

D. La ética del actor y del espectador.

E. La escritura escénica teatral cada vez más pertinente al proceso del proyecto.

F. Sus hábitos para el trabajo creativo teatral como un posible actor.

G. La reflexión y evaluación continua y permanente.

3. Momento de aplicación (Grados 10^o y 11^o)

La puesta en escena de una obra teatral, permitía en este nivel la comprensión y profundización, estudio y práctica de la partitura del actor, (personaje), teniendo en cuenta los siguientes elementos:

- A. Dramaturgia del actor
- B. El lenguaje sonoro
- C. El lenguaje visual
- D. La relación actor- director
- E. El autor
- F. La relación con el público
- G. Dramaturgias del montaje.

El grado décimo (10^o) ya era posible que el estudiante estuviera en capacidad de proponer la partitura de un personaje dramático, relacionar los diferentes lenguajes, teniendo en cuenta que la música enfatiza el sentido de lo sonoro, como lenguaje, en relación con los códigos significantes del espectáculo teatral.

Los ambientes sonoros en la relación temporal de la narración, crean una cadena de acontecimientos en orden cronológico, que el estudiante va implementando para la puesta en escena de la obra teatral, descubriendo elementos vocales y sonoros, en el proceso de búsqueda de los lenguajes de sentido para el montaje. La relación con el público en el repertorio, afianzó los distintos

lenguajes para su interpretación y mayor claridad en la lectura.

Al profundizar en el reconocimiento de la trama de los personajes de cada escena, el estudiante estuvo en capacidad de desmontar y analizar:

- A. El mundo del autor.
- B. El mundo del actor.
- C. Texto - contexto.
- D. Las preguntas básicas.
- E. La situación y el conflicto.
- F. Las acciones.
- G. La improvisación como herramienta del actor para indagar a partir del conflicto.
- H. Las posibles acciones en el desarrollo de la escena, teniendo en cuenta la analogía y la homología como formas de la improvisación.
- I. Las intenciones explícitas u ocultas del texto dramático.
- J. La ambigüedad.
- K. La producción personal del estudiante, en la creación del personaje que le correspondió en el montaje.

Los estudiantes entraron en las dinámicas acordadas desde el inicio del proceso, posibilitando así la creación de hábitos para la convivencia académico- creativa. Aspectos como el silencio, la escucha, lectura de su ejercicio y el de otros, la reflexión continua, vocación, disciplina, rigor, creatividad, liderazgo, socio afectividad para con el espacio físico, los objetos, el vestuario, la escenografía, la ética del actor, del espectador, la escritura escénica teatral, permitieron al proceso la incorporación de los hábitos esenciales para el trabajo creativo teatral que lo configuran como un estudiante actor de teatro.

Ya en grado once (11^o), el estudiante estaba

en capacidad de proponer la partitura teatral de un personaje dramático, relacionar los diferentes lenguajes, teniendo en cuenta que la música enfatiza el sentido de lo sonoro, como lenguaje en relación con las dramaturgias del espectáculo teatral.

Los ambientes sonoros en una relación temporal de la narración, creaban una cadena de acontecimientos en orden cronológico, que el estudiante fue implementando para la puesta en escena de la obra teatral, aportando elementos vocales y sonoros, en el proceso de búsqueda de los lenguajes de sentido para el montaje.

La relación con el público en el repertorio, permitía afianzar, de la misma manera que el grado 10º, los distintos lenguajes, para su interpretación y mayor claridad en la lectura.

Al profundizar el estudiante en el reconocimiento de la trama de los personajes de una escena, estuvo en capacidad de desmontar y analizar, teniendo en cuenta aspectos tales como:

- A.** El mundo del autor.
- B.** El mundo del actor.
- C.** Texto- contexto.
- D.** Las preguntas básicas.
- E.** La situación y el conflicto.
- F.** Las acciones.
- G.** La improvisación como herramienta del actor para indagar a partir del conflicto.
- H.** Las posibles acciones en el desarrollo de la escena, teniendo en cuenta la analogía y la homología como formas de la improvisación.
- I.** Las intenciones explícitas u ocultas del texto dramático.

J. La ambigüedad.

K. La producción personal del estudiante, en la creación del personaje que le corresponde en el montaje.

L. Las dramaturgias del espectáculo teatral y su relación de sentido.

Al lograr que los estudiantes participaran activamente en las reglas del juego acordadas, como convenciones de exploración y desciframiento escénico, se posibilitó la adquisición de hábitos para la convivencia académico- creativa como el silencio, la escucha, lectura de su ejercicio y el de otros, reflexión continua, vocación, disciplina, rigor, creatividad, liderazgo, socio afectividad con el espacio físico, los objetos, el vestuario, la escenografía, la ética del actor, del espectador, la escritura escénica teatral, pertinente al proceso del proyecto, sus hábitos para el trabajo creativo teatral lo configuraron como un estudiante actor de teatro. El sentido de los elementos sonoros y musicales en el montaje.

En la realización de los montajes el sonido se relacionó con la imagen teatral incluyendo la música, los diálogos de los personajes y los efectos sonoros; todos estos elementos constituyeron un campo creativo paralelo al montaje. La función sonora clasificó momentos, creando categorías con funciones concretas, que aportaron al sentido para la puesta en escena y la significación en la lectura.

El sonido permitió una manera diferente de percibir la imagen teatral, el ritmo visual y auditivo mantuvieron la continuidad para la lectura y su variabilidad produjo cambios, creando efectos inesperados para el público.

como por ejemplo proponiendo el ambiente de la escena siguiente para el cambio, o una música que aludiese al conflicto de la obra, o al paso de tiempo narrativo, manteniendo al público expectante sin perder la continuidad en la narración de la historia.

La música como canción, contenía un texto que narró acontecimientos del presente recapitulando la historia o narró acontecimientos del futuro, esta forma se clasificó como: *la música como narrador*. El sonido y la música en su sentido subjetivo, permitieron crear un rol que representó a través de sonido a un personaje, identificando esta categoría como *la música como personaje*, en otros casos, el personaje se le asignó una música o sonoridad que permitió mantener la continuidad en la narración.

Como se ha anotado el sonido y los elementos musicales de una obra, tienen un sentido al lado de la imagen o al espacio de la representación, al ser escuchados fuera de este contexto, pierden el valor de sentido adquirido en la obra teatral; es obligado entonces, probar lo sonoro y musical, hasta encontrar en esta relación el sentido que se quiere expresar en la obra, teniendo en cuenta los elementos sonoros y musicales que participan en su totalidad, para darle una unidad tímbrica y rítmica acordes al estilo que se quiera expresar en el montaje por parte del grupo que la realiza.

Recapitulemos entonces sobre las funciones como categorías sonoras y musicales que se han analizado hasta ahora:

- La ilustración.
- Ambientes naturales.

- Ambientes comunitarios
- Ambientes por oposición.
- La atmosfera.
- La tensión.
- El cambio.
- La música como narrador.
- La música como personaje.

Los elementos teatrales que participaban en esta relación son los siguientes:

- La acción física.
- La acción dramática.
- La escena.
- La situación.
- El personaje.
- El conflicto.
- El espacio.
- La escenografía, incluso los objetos.
- La luz.
- El tiempo narrativo.

Las funciones sonoras y musicales se relacionaban con los elementos teatrales a partir del juego de la improvisación, como propuestas para la puesta en escena, que cada grupo fue probando y depurando en el proceso de montaje.

De esta manera el proceso formativo del Bachillerato Artístico con énfasis en teatro, logró desde el lugar preponderante que le dio a la voz hablada y cantada, el movimiento, la danza y los lenguajes no verbales; construir una propuesta pedagógica de trascendencia y vigencia total para la región, máxime cuando se considera un escenario propicio para construir la paz.

absurdo, donde la lectura no es literal a la representación, produciendo ambigüedades de sentido; un ejemplo clásico del ambiente de oposición es una pareja de enamorados en un parque y el ambiente está compuesto por cañones, metrallass y explosiones. Es importante aclarar que los personajes de la representación no reaccionan al ambiente por oposición, actuando con naturalidad ante este. Un ejemplo claro para aplicar lo podemos apreciar en el texto de la obra "Picnic en el campo de batalla" del dramaturgo Fernando Arrabal, autor español, escrita en 1947 como una expresión muy clara de crítica la guerra, según Arrabal... "Para evidenciar lo absurdo de la guerra sorda."

El espacio es afectado en el ambiente por oposición, permitiendo al público cuestionar la lectura con la risa y aceptar como convención teatral, produciendo, un efecto cómico.

Otro tipo de ambiente identificamos en la categoría de *atmosfera*, pertenece a un ambiente enrarecido, generando en la lectura un espacio atemporal, relacionando el sentido en la creación de espacios sonoros y musicales no convencionales, en una acción directa con las luces y la escenografía, una unidad de espacio imaginario. El ambiente de *tensión* es directo y mucho más claro, afecta la situación y la acción de los personajes, dirigido a las fuerzas en pugna del conflicto y el momento de su posible enfrentamiento.

La tensión anunció al público y lo preparó para el enfrentamiento de las fuerzas del conflicto, dando continuidad, ritmo y emoción a la lectura en el desarrollo de la acción y desenlace de la trama de los personajes.

El cambio de escena se consideró como función sonora, al aportar continuidad en el ritmo de la obra para el público, no podemos considerar el cambio de la escenografía únicamente como algo técnico, el cambio sonoro y musical relacionó otros sentidos,



Elenco: Grado 8 De Izq A Derecha: María José Aristizabal, José Augusto Valencia, Elicenia Ramírez; (Abajo) Ana Nancy Hoyos, Paola Andueza, María Echeverry. Fotografía: Sin Identificar

como por ejemplo proponiendo el ambiente de la escena siguiente para el cambio, o una música que aludiese al conflicto de la obra, o al paso de tiempo narrativo, manteniendo al público expectante sin perder la continuidad en la narración de la historia.

La música como canción, contenía un texto que narró acontecimientos del presente recapitulando la historia o narró acontecimientos del futuro, esta forma se clasificó como: *la música como narrador*. El sonido y la música en su sentido subjetivo, permitieron crear un rol que representó a través de sonido a un personaje, identificando esta categoría como *la música como personaje*, en otros casos, el personaje se le asignó una música o sonoridad que permitió mantener la continuidad en la narración.

Como se ha anotado el sonido y los elementos musicales de una obra, tienen un sentido al lado de la imagen o al espacio de la representación, al ser escuchados fuera de este contexto, pierden el valor de sentido adquirido en la obra teatral; es obligado entonces, probar lo sonoro y musical, hasta encontrar en esta relación el sentido que se quiere expresar en la obra, teniendo en cuenta los elementos sonoros y musicales que participan en su totalidad, para darle una unidad tímbrica y rítmica acordes al estilo que se quiera expresar en el montaje por parte del grupo que la realiza.

Recapitulemos entonces sobre las funciones como categorías sonoras y musicales que se han analizado hasta ahora:

- La ilustración.
- Ambientes naturales.

- Ambientes comunitarios
- Ambientes por oposición.
- La atmosfera.
- La tensión.
- El cambio.
- La música como narrador.
- La música como personaje.

Los elementos teatrales que participaban en esta relación son los siguientes:

- La acción física.
- La acción dramática.
- La escena.
- La situación.
- El personaje.
- El conflicto.
- El espacio.
- La escenografía, incluso los objetos.
- La luz.
- El tiempo narrativo.

Las funciones sonoras y musicales se relacionaban con los elementos teatrales a partir del juego de la improvisación, como propuestas para la puesta en escena, que cada grupo fue probando y depurando en el proceso de montaje.