

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras
Departamento Talleres

Elaboración de un manual de estilo para el diseño
de cuadernillos del Laboratorio de Formación y
Construcción de Saberes del Instituto de las Artes
Escénicas y Musicales, IAEM.
Informe de pasantía

Tutor académico: Carlos Sandoval
Tutora institucional: Estrella Camejo
Bachiller: Beatriz Uzcátegui
Trabajo que se presenta para optar al grado de
Licenciada en Letras

Caracas, mayo de 2010

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiese sido posible sin el incansable estímulo y apoyo de mis amigos y amigas, mis compañeras del laboratorio y mi familia. Agradezco inmensamente, con todas las mentes de mi corazón, a Estrella Camejo y a América Villegas por su esfuerzo y compromiso: por siempre reconocidos, valorados y apreciados.

Se lo dedico a los Bolos y a mi abuelito porque con este logro se sentirán muy contentos y satisfechos. Y en especial a los sueños y las esperanzas, que si no fuese por eso no tendría sentido este esfuerzo.

ÍNDICE

Introducción.	4
Contexto situacional de la pasantía.	6
Objetivos.	11
Descripción detallada del trabajo.	12
Distribución horaria.	23
Logros.	24
Algunas reflexiones.	27
Recomendaciones.	28
Referencias bibliográficas.	30
Anexo 1: CD Cuadernillos revisados.	31
Anexo 2: muestra de cuadernillo impreso <i>Elementos básicos de la danza</i>	32
Anexo 3: Manual de Estilo para la composición, edición y diagramación de los Cuadernillos de sensibilización y consolidación artística.	33

INTRODUCCIÓN

El informe que se presenta a continuación pretende explicar en qué consistió la realización de la pasantía académica, con base en el proyecto de elaboración de un Manual de Estilo para la producción de los cuadernillos de los talleres que diseña el Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, LFCS, del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, IAEM.

El objetivo de la pasantía surgió de la necesidad de ofrecer a los productores, diseñadores y correctores de esos cuadernillos un material escrito que compilara sistemáticamente las aspiraciones de la institución en relación con el diseño y ejecución de las actividades formativas que venía desarrollando desde el año 2006, todas vinculadas y orientadas hacia el cumplimiento de los objetivos propios del LFCS y siguiendo las políticas culturales del Estado.

En este contexto, el trabajo de pasantía se planteó como un aporte a la institución en tanto que cubrió una demanda específica y, al mismo tiempo, ofreció un espacio para el desarrollo de las habilidades y competencias en el área de las Letras. Específicamente, porque los cuadernillos ameritaban ser definidos como género discursivo, lo que significó establecer cuáles eran los rasgos lingüísticos que los caracterizaban con miras a que cumplieran el propósito comunicativo-formativo para el cual fueron creados.

Las tareas propias de la creación de un manual de estilo y, en particular las seleccionadas para la creación del manual objeto de esta pasantía, implicaron una constante exploración y confrontación tanto de los intereses de la institución como de las normas y convenciones establecidas para la escritura del español en relación con los criterios que se estaban definiendo.

El presente informe permitirá ver cuáles fueron esas tareas y los resultados que se obtuvieron de ellas. No obstante, los logros de cada tarea los encontraremos descritos y especificados en el contenido del Manual de Estilo que se diseñó y que representa de modo tangible el cuerpo y producto del trabajo realizado: “Manual de estilo para la composición, edición y diagramación de los cuadernillos de Sensibilización y Consolidación Artística”. Ambos documentos se presentan a continuación con el fin de fundamentar el trabajo realizado para optar al grado de Licenciada en Letras de la Universidad Central de Venezuela.

CONTEXTO DE REALIZACIÓN DE LA PASANTÍA

La pasantía se llevó a cabo en el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, IAEM, organismo adscrito al Ministerio del Poder Popular para la Cultura creado con el objeto de dirigir, hacer seguimiento y orientar las políticas y estrategias formuladas por el mencionado ministerio en el campo de la danza, el teatro, la música y el circo. Así pues, el IAEM tiene como misión garantizar a la población el disfrute y la creación de los bienes y servicios culturales en las artes escénicas y musicales, a través de procesos de formación, construcción de saberes, producción, promoción, difusión, investigación y documentación. Para ello, el Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, LFCS¹, unidad del IAEM, constituye un espacio de integración y estructuración de procesos de formación y construcción de saberes socioculturales de los y las creadoras y artistas, las agrupaciones y las comunidades.

Dos de sus principales objetivos se centran en:

1. Promover el acercamiento de las comunidades a las artes escénicas y musicales desde el conocimiento, la percepción y la afectividad para fortalecer y ampliar el acceso y el disfrute de los bienes y servicios culturales por parte del pueblo venezolano.

¹ En la actualidad, el LFCS cambió su denominación por Dirección de Investigación y Formación, aunque sus objetivos generales son los mismos, los específicos han cambiado. Al ser los talleres de sensibilización y consolidación parte de la gestión del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, nos referiremos a ellos en ese contexto.

2. Contribuir con la actualización y profundización de los conocimientos que tienen nuestros/as cultores/as, artistas, creadores/as y trabajadores/as culturales de las artes escénicas y musicales, haciendo énfasis en la investigación y el reconocimiento de los elementos dancísticos, teatrales y musicales propios de la identidad local.

En función del cumplimiento de estos dos objetivos, el LFCS diseñó una serie de talleres para ser ejecutados en el país, cuyos contenidos y metodología han sido escritos por profesionales -académicos y/o de oficio- de cada disciplina con el objeto de que tanto los facilitadores como los participantes de estos talleres cuenten con un material de apoyo y de guía durante y después del taller. Para producir la guía de cada taller se elaboró un cuadernillo de entre 35 y 60 páginas, el cual está dirigido a los participantes dicho taller. Este material se distribuye gratuitamente en las comunidades donde se realizan los talleres.

Para promover el acercamiento de las comunidades a las artes escénicas y musicales se diseñaron talleres de Sensibilización comprendiendo las áreas de música, danza, teatro y circo; el contenido de cada disciplina abarca tres talleres continuos, los cuales están dirigidos a comunidades, adolescentes y adultos, con el fin de promover la apreciación integral de las artes escénicas y musicales en el territorio nacional. Son diez los talleres de sensibilización: *Vamos al teatro*, *Roles del teatro*, *Conociendo la historia del teatro*, *Acercándonos a la danza*, *Elementos básicos de la danza*, *Historia*

de la danza, Fundamentos de la música, La música como expresión universal de las culturas, Hacedores de la música y El circo que conocemos: memoria colectiva y suma de saberes.

Para cumplir con el segundo de los objetivos señalados se diseñaron talleres más especializados, llamados de nivel medio, que igualmente comprenden las áreas de música, danza, teatro y circo. Los talleres de cada disciplina tratan temas y estrategias independientes entre sí: *Dirección teatral, Producción teatral, Elementos básicos de composición coreográfica, Fundamentos de la puesta en escena, Montaje de danza tradicional, Elementos fundamentales de la música, Valorando el folclor a través de la música, Música popular latinoamericana, Equilibrio y escena y Operación de audio para teatro.*

Los cuadernillos sirven como material de apoyo a los participantes de los talleres de sensibilización y de consolidación artística que realiza el IAEM como parte de su programa de formación en artes escénicas y musicales a nivel nacional. Se trata de documentos de carácter didáctico que no sólo sirven como texto referencial de una disciplina artística, sino que además son guías que dan cuenta de las etapas y actividades de cada taller. Adicionalmente, y por solicitud expresa de la institución, como veremos más adelante, los talleres deben estar escritos según una superestructura textual específica y, además, con criterios y valores que permitan a los participantes compartir los contenidos de una manera activa. La idea básica es

fomentar el respeto a la diversidad, pluralidad, solidaridad y reconocimiento de elementos de identidad local, de manera que tanto los contenidos como la manera en que estos son compartidos contribuyan con la construcción colectiva de saberes y, por ende, generen motivación y empoderamiento en los participantes.

El proceso de elaboración de los cuadernillos está sujeto a diversos factores en el que intervienen personas de distintos departamentos de la institución, con el apoyo de trabajadores/as de organismos culturales del Estado y de contratados externos. Para la selección de temas y contenidos generales intervinieron directivos de las Compañías Nacionales de Danza, Teatro y Música, decanos/as de la Universidad Nacional Experimental de las Artes en cada área, y representantes de las Direcciones de Danza, Teatro y Circo y Música del IAEM. Para la producción textual y asesoría pedagógica se contratan artistas, directores/as, técnicos y/o pedagogos/as, según cada caso. Luego, el material textual es analizado por especialistas del LFCS y revisado en sus aspectos morfosintácticos y de estilo por correctores externos. Una vez lista la corrección, el cuadernillo pasa al departamento de diseño del instituto donde es diagramado y ajustado en los aspectos estilísticos y de imagen desde donde es regresado al LFCS y posteriormente enviado a imprenta para la reproducción.

De tal modo que con el propósito de orientar a quienes intervienen en el proceso de producción de los cuadernillos, desde su composición hasta la diagramación, se decidió elaborar un Manual de Estilo que unifique los criterios de edición y, de esta

manera, optimizar el proceso en tiempo y calidad. Asimismo, esperamos que el Manual se convierta en una herramienta referencial que destaque por su metodología y ayude, de esta manera, al mejoramiento de las artes escénicas y del país.

OBJETIVOS

La pasantía tiene por objetivo principal la creación de un Manual de Estilo que permita orientar a quienes escriban, corrijan y diseñen los cuadernillos de Sensibilización y Consolidación Artística que produce el Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM).

Para elaborar el Manual de Estilo se previó cumplir con una serie de objetivos específicos que permitirían alcanzar el objetivo general de manera ordenada y sistemática. Estos son:

- a) Identificar los factores que materializan el discurso de los cuadernillos de Sensibilización y de Consolidación Artística.
- b) Realizar un diagnóstico, de ser el caso, de los errores lexicosemánticos, morfológicos, sintácticos y gráficos más frecuentes en los cuadernillos de Sensibilización y de Consolidación Artística.
- c) Establecer las opciones lexicosemánticas, morfosintácticas y gráficas más adecuadas para la elaboración de los cuadernillos de Sensibilización y Consolidación Artística.
- d) Crear criterios gráficos y textuales específicos para la elaboración de los cuadernillos.
- e) Elaborar, finalmente, el Manual de Estilo.

DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO

1. Selección de los cuadernillos.

Conjuntamente con la Coordinación del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, se recopilaron varios de los cuadernillos, cada uno en distintas etapas de corrección, primera entrega, corrección al texto, corrección metodológica, etapa de diagramación y correcciones finales de diseño.

Se seleccionaron cinco talleres de Sensibilización y seis de Consolidación Artística en las distintas disciplinas, de manera que entre todos sirvieran de base para la revisión posterior. Para algunos cuadernillos seleccionamos, adicionalmente, distintas entregas de un mismo taller de manera que se mejorara la comprensión del proceso de elaboración y corrección. Estos fueron los seleccionados:

Sensibilización hacia la apreciación de las artes escénicas y musicales

Circo:

- *El circo que conocemos* (texto)
- *Juguemos al circo* (o *El circo que conocemos*) (texto)
- *El circo que conocemos* (diagramado)

Danza:

- *Roles de la danza* (o *Acercándonos a la danza*) (texto)
- *Elementos básicos de la danza* (diagramado)

Música:

- *Hacedores de la música* (diagramado)

Teatro:

- *Roles del teatro* (texto)

Consolidación y construcción de saberes en las artes escénicas y musicales

Circo:

- *Equilibrio y escena* (texto, versión 1)
- *Equilibrio y escena* (texto, versión 2)

Danza:

- *Montaje danza tradicional* (diagramado)

Música:

- *Elementos fundamentales* (diagramado)
- *Elementos fundamentales* (texto)
- *Música popular latinoamericana* (diagramado)

Teatro:

- *Operador de audio* (texto, versión 1)
- *Operador de audio* (texto, versión 2)
- *Dirección teatral* (diagramado, versión 2)
- *Dirección teatral* (diagramado, versión 3)

En suma, se seleccionaron para revisión 17 cuadernillos en diferentes etapas de corrección: 7 cuadernillos de Sensibilización y 10 de Consolidación Artística; 5 de circo, 3 de danza, 4 de música y 5 de teatro; 9 cuadernillos en la etapa de corrección del texto y 8 diagramados. Este material fue la base para la siguiente tarea de la pasantía.

2. Reunión con el equipo del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes para conocer las prescripciones que éste demanda para la elaboración de los cuadernillos.

Se explicaron y establecieron los preceptos que solicita el Laboratorio para la elaboración de cada guía. Estos preceptos fueron discutidos y acordados con los/as autores/as de cada cuadernillo.

Así pues, se acordaron las siguientes disposiciones a nivel metodológico y de contenido:

- Diseñar un taller cuyo contenido se adapte a las necesidades de formación establecidas en cada nivel. Los de Sensibilización se orientarán a promover el acercamiento de las comunidades a las artes escénicas y musicales desde el conocimiento, la percepción y la afectividad, para fortalecer y ampliar el acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales por parte del pueblo venezolano. Los de Consolidación y construcción de saberes contribuirán con la actualización y profundización de los conocimientos que tienen nuestros/as cultores/as, artistas, creadores/as y trabajadores/as de las artes escénicas y musicales, haciendo énfasis en la investigación y el reconocimiento de los elementos dancísticos, teatrales y musicales propios de la identidad local.
- Promover la construcción colectiva de saberes a través de la participación de todos y todas en actividades prácticas basadas en el constructivismo.

- Contribuir con el fortalecimiento y creación de valores como la cooperación, la solidaridad, la igualdad, el respeto a la diversidad y la valoración de la identidad como una vía para la construcción del socialismo del siglo XXI.

A nivel discursivo:

- Escribir los textos en segunda persona del plural y/o utilizar el “nosotros” inclusivo para acercar el texto al/a lector/a.
- Escribir los textos empleando perspectiva de género.
- Hacer sugerencias de diseño, si es el caso, considerando que el interior del texto se imprimirá a dos colores y con tapa a *full* color.
- Usar el lenguaje más conveniente para el lector a quien va dirigida cada guía.

Asimismo, el Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes había establecido la superestructura que sustentaría la presentación de cada cuadernillo. Ésta también fue consultada y acordada con los/as autores/as; se acordó, entonces, escribir sobre la siguiente estructura:

- Frase inspiradora: esto es una cita o frase relacionada con el tema del taller que motive al/a lector/a a acercarse al tema.
- Esquema de presentación: mapa conceptual que resume el texto, en lugar de un índice usaremos un mapa conceptual que oriente al/a lector/a.
- Iniciando nuestro encuentro: introducción al material.

- Qué queremos: objetivo del taller.
- Por qué es importante contar contigo: justificación del taller redactada en forma de vinculación con el/a lector/a y como invitación a participar.
- Qué actividades realizaremos: breve descripción de las actividades/estrategias del taller.
- Mapa conceptual que grafique la vinculación de las actividades/estrategias con el nombre (sentido, tema) del taller.
- Cada estrategia o actividad del taller será presentada con un pequeño texto que hable de la estrategia (2 párrafos, más o menos). Es importante incluir preguntas generadoras para cada estrategia.
- Valoremos la importancia de... (varía según el tema): apartado donde le preguntamos a los/as participantes qué aprendieron, cómo se sintieron, etc.
- Lecturas complementarias: textos cortos (unas dos cuartillas) que los/as participantes pueden leer para complementar lo que aprendieron. Una de las lecturas debe ser el glosario de términos.
- Referencias bibliográficas: textos citados. También pueden agregarse sugerencias de bibliografías o páginas web.

Las prescripciones sirvieron de guía y apoyo para los/las autores/as, no como limitantes o camisas de fuerza, sino como terreno para potenciar la creación. Veremos

cómo funcionaron las premisas en el cuerpo del Manual que presentamos más adelante.

3. Revisión de los cuadernillos de Sensibilización y Consolidación Artística e identificación de los errores lexicosemánticos, morfológicos, sintácticos y gráficos más frecuentes en ellos.

Basándonos en estas consideraciones se procedió entonces a revisar los cuadernillos seleccionados. Esta fase consistió en leer minuciosamente cada uno de ellos, revisar y analizar, por un lado, la estructura, el contenido, la conducción de los temas y la metodología del taller; y, por el otro, resaltar las evidencias que en el ámbito discursivo, morfosintáctico y gráfico equivocaran el propósito comunicativo de la guía.

Las evidencias podremos examinarlas en el cuerpo de Manual; no todas están transcritas, pero las transcritas dan cuenta de lo que se consideró equivocado en el discurso de los cuadernillos. Aquello que es importante nombrar y que por extensión no consideramos conveniente transcribir se halla igualmente considerado en el Manual.

No obstante, y de modo general, podemos mencionar algunos elementos encontrados:

En el ámbito de las premisas metodológicas y de contenido, el discurso de los cuadernillos estaba adherido a lo requerido; encontramos significativo, sin embargo, que en algunos casos hubo enunciados que otorgaban autoridad al o a la facilitador/a sobre los/as participantes, confiriéndole, además, rasgos de minusvalía a estos últimos. Puntualizamos, asimismo, que sólo en algunos de los cuadernillos seleccionados la premisa de aprender haciendo no fue tomada en cuenta.

En el ámbito de la organización textual se siguió la superestructura acordada e incluso hubo aportes como la inclusión de anexos o la referencia directa a las lecturas complementarias, como parte de las actividades que proporcionan dinamismo al uso del cuadernillo.

En el ámbito gramatical encontramos repetidamente el uso irregular de los signos de puntuación, en especial de la coma, dificultando la sintaxis y, por ende, la legibilidad del texto. Para la elección léxica encontramos un uso mayor que el necesario de palabras extranjeras, mayoritariamente del inglés. En el ámbito ortotipográfico, destaca el uso excesivo de la mayúscula en inicio de palabra en todos los cuadernillos.

Respecto al diseño, hubo coherencia en todos los cuadernillos y uniformidad dentro de cada uno. Se hace necesario definir aspectos de algunos elementos gráficos, como los destacados, créditos de las imágenes o tamaño de las formas predeterminadas; estos y

otros elementos se unificaron sobre la marcha generando múltiples correcciones, percibiéndose incluso algunos pasajes contradictorios.

Esta actividad fue clave para el diseño del Manual y para lograr los objetivos de la pasantía. En el proceso surgieron interrogantes en cuanto a lo que se cree adecuado, lo que corresponde a la norma y lo que tomamos como estilo propio. Fue en ese momento cuando debimos consultar la bibliografía seleccionada y acudir a la asesoría del tutor; gracias a ello ajustamos el diseño e hicimos las debidas correcciones en función de encaminar con mayor precisión las tareas siguientes para la elaboración del Manual.

4. Estudio de los criterios de selección de elementos gráficos y textuales que ofrecen distintas opciones de uso.

En esta etapa se reforzaron los conocimientos aprehendidos en la etapa de carrera, pudiendo identificar las fortalezas que como graduando se tiene en el área de la lingüística. Para las dudas fue importante consultar ensayos, manuales y diccionarios, algunos disponibles en Internet - y referidos en la bibliografía del presente informe-. La dificultad que se presentó en esta etapa del trabajo fue encontrar dentro de los estudios del lenguaje y del discurso distintas nomenclaturas para elementos similares, nomenclaturas que varían dependiendo de los enfoques de estudio y no de los objetos estudiados. Muestra de esto lo representa la polémica en la conceptualización de

registro y género discursivo. Así, por el alcance de la pasantía trabajamos el género discursivo sin hacer distinciones con el registro.

En este sentido, la dificultad produjo un mayor acercamiento a términos académicos de la lingüística y los estudios del discurso y su comprensión, lo que redundó en un mejor aprovechamiento de la pasantía, optimizando tanto el perfil del pregrado como el producto mismo de la pasantía: el Manual de Estilo.

Asimismo, se realizaron entrevistas con diagramadores y con la coordinadora de la Oficina de Comunicaciones y Relaciones Interinstitucionales para intercambiar y satisfacer inquietudes acerca de disposiciones del diseño para la diagramación de los cuadernillos.

5. Determinación de las opciones gráficas y textuales que se recomendarán para la composición, edición y diagramación de los cuadernillos.

Las opciones gráficas y textuales se determinaron con base en la consecución de varias tareas:

Primero, se transcribieron las correcciones y marcas hechas a los cuadernillos en la etapa de revisión, las cuales se utilizaron como evidencias lingüísticas de las recomendaciones para la elaboración de las guías.

Luego se identificó cada una de éstas según su aspecto específico. Por ejemplo, una de las evidencias expresaba una frase redundante; otra, ausencia de referente; aquella, desvalorización o agresión a la imagen del interlocutor; y así sucesivamente.

Seguidamente se agruparon las distintas evidencias según el aspecto al cual se refieren: premisas institucionales de orden discursivo, premisas metodológicas, organización textual, aspectos gramaticales (ortográficos, sintácticos, ortotipográficos) y de diseño. Notamos, entonces, evidencias que expresaban correcciones semejantes o idénticas.

A continuación, confrontamos las evidencias lingüísticas identificadas y determinamos su pertinencia; discriminamos las más adecuadas para ser sustento de las recomendaciones del Manual y desecharos las menos adecuadas o las repetidas.

Después, ajustamos la clasificación de las evidencias, dispuestas ahora como ejemplos para las recomendaciones y normas de estilo de los cuadernillos.

Estas actividades nos permitieron configurar la estructura del Manual de Estilo.

6. Diseño y creación del manual de estilo.

Como hemos visto, la estructura del Manual surgió de los elementos encontrados en los cuadernillos los cuales funcionan como evidencias lingüísticas para presentar el

cuadernillo. Ahora bien, esas partes de la estructura se organizaron de tal manera para que el Manual de Estilo contara con un orden lógico con el fin de que proporcione coherencia, fluidez y, de este modo, facilitara la comprensión en su lectura.

- I. Premisas institucionales para la creación de los cuadernillos.
- II. Organización textual de los contenidos.
- III. Recomendaciones para la escritura.
- IV. Ortotipografía y sintaxis.
- V. Otros recursos ortotipográficos.
- VI. Diseño.
- VII. Últimas consideraciones.

Adicionalmente, se incorporó una introducción al Manual para ubicar al lector o lectora, en la cual se ofrecen sugerencias para la consulta. De esta manera anticipamos que, con algunos ajustes, el Manual funcionará con autonomía prescindiendo del presente informe.

Distribución horaria de la pasantía

Según las tareas que se realizaron, hemos hecho la distribución de la carga horaria que requirió cada una.

TAREAS	Carga horaria
Selección de los cuadernillos	10
Reunión con el equipo del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes para conocer las prescripciones que demanda el laboratorio para la elaboración de los cuadernillos	5
Revisión de los cuadernillos e identificación de los errores lexicosemánticos, morfológicos, sintácticos y gráficos más frecuentes en los cuadernillos de Sensibilización y de Consolidación Artística	96
Estudio de los criterios de selección de elementos gráficos y textuales que ofrecen distintas opciones de uso	42
Determinación de las opciones gráficas y textuales que se recomendarán para la composición, edición y diagramación de los cuadernillos	90
Diseño del Manual de Estilo	12
Creación del Manual de Estilo	60
Realización de informe	20
Total carga horaria	335 horas

LOGROS

La consecución de cada uno de los objetivos planteados permitió lograr más de lo esperado. En este sentido, la pasantía realizada satisfizo las expectativas y generó el producto deseado.

Los logros alcanzados fueron los siguientes:

1.- Identificación: en la medida en que se fueron revisando y corrigiendo los cuadernillos, se reconocieron aquellas construcciones textuales que no encajaban con las premisas generales del IAEM para la elaboración de los cuadernillos. Muestra de esto lo constituían los enunciados que expresaban autoridad por parte del/la facilitador/a del taller para la toma de decisiones, exceso de dinámicas de memorización y de lectura individual, transferencia de conocimientos para capacitar a los/as participantes, distancia entre los interlocutores con el uso de tercera persona en la elocución, lenguaje referido al masculino, y todos aquellos cuyas correcciones se muestran en el manual.

2.- Diagnóstico: al hacer la compilación y clasificación de todas las evidencias lingüísticas encontradas en los cuadernillos se pudo analizar cuáles eran los tópicos que más orientación requerían, como por ejemplo el uso excesivo de inicial mayúscula, uso de los signos de puntuación (especialmente la coma), variación en la elección verbal, construcciones ambiguas o sin sentido, falta de dirección en las indicaciones y actividades, etc.

3.- Incorporación: comparando las premisas dadas por el LFCS para la elaboración de los cuadernillos con los textos presentados, se incorporaron al Manual orientaciones no previstas por creerlas incluidas en las orientaciones generales o por considerarlas tácitas. Estas orientaciones, en conjunción con las predeterminadas por el LFCS, fueron organizadas por temas:

- Expresión de valores que promueve el IAEM y las estrategias que propone, como la invitación a participar, el uso del nosotros inclusivo y la segunda persona del singular, la valoración del otro y el respeto a la diversidad, la protección de la imagen del/la lector/a.
- Las referidas a la superestructura de los cuadernillos, la organización textual por secciones preestablecidas y las concernientes a las actividades del taller, determinando la disposición, función y límites de cada sección.
- Las referidas a mejorar la redacción en aras de la función discursiva, como la economía del lenguaje, la pertinencia, la concreción, la claridad o la elección léxica.
- Luego, las orientaciones referidas a la ortografía, la sintaxis y la ortotipografía, donde se ubicó el uso de los signos de puntuación, la concordancia de número, de género, de persona, de verbo, uso de mayúsculas, siglas, abreviaciones, marcas especiales, y las citas y referencias bibliográficas, entre otras.
- Generalidades para el diseño y la diagramación: la tipografía, el marginado, el sangrado, el interlineado, las imágenes, los colores, etc.

- Por último, las referidas a la entrega de originales por parte de los/as autores/as de los cuadernillos y las correcciones consignadas por los correctores y las correctoras, así como otras consideraciones fuera de los temas anteriores.

4.- Determinación: con toda la información recabada se logró establecer el criterio que esperaba el LFCS para la construcción textual de los cuadernillos en tanto género discursivo. En este sentido, las expectativas se cubrieron más allá de lo esperado ya que la sistematización de elementos morfosintácticos, ortotipográficos y de diseño, incorporados al Manual como orientaciones y recomendaciones, se realizaron como una ampliación de lo estrictamente requerido por la institución en la cual se hizo la pasantía.

5.- Creación: finalmente, se diseñó y construyó el Manual de Estilo para la composición, edición y diagramación de los cuadernillos de Sensibilización y Consolidación Artística del IAEM. De esta manera, el Manual quedó conformado por siete secciones, las cuales despliegan los parámetros y sugerencias que resguardan el género discursivo de los cuadernillos y su presentación gráfica con miras a que cumplan su propósito comunicativo y de formación respecto a sus futuros usuarios y usuarias.

ALGUNAS REFLEXIONES

La elección del tema de pasantía se fundamentó en la posibilidad de que el o los productos generados fueran de utilidad dentro del ámbito de la comunicación escrita. En este sentido fueron encaminados los esfuerzos, ajustando cada tarea al fin último para el cual se realizaba el requisito, previendo que los detalles de la composición de los cuadernillos sirvieran para cristalizar la visión del IAEM en relación con sus objetivos formativos como una manera de contribuir con el proyecto país que emana del Ejecutivo Nacional.

Por tanto, haber enfatizado los aspectos importantes para los fines comunicativos de la institución, y de los cuadernillos como medio, permitió apreciar la importancia del lenguaje como práctica de constitución y transformación de la realidad, de sus individuos, sus visiones y sus relaciones.

Resulta importante señalar que la pasantía representó de hecho la combinación de los conocimientos cosechados durante la preparación académica y los generados en la experiencia laboral; de este modo, la pasantía constituyó un proceso de afianzamiento, reformulación y construcción de saberes que conducen ineludiblemente a la realización integral de la licenciatura y a la ampliación de las competencias para la identificación, análisis y disposición de los elementos que determinan el discurso.

RECOMENDACIONES

En tanto que las premisas originales establecidas por el Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes del IAEM fueron expuestas de manera general (algunas escritas, otras explicadas oralmente), de este hecho surgen dos recomendaciones específicas:

Por un lado, quien aplique el Manual de Estilo, deberá centrarse bien en los objetivos que pretende alcanzar la institución al hacer los talleres, ya que durante la composición del Manual se reflejaron usos y construcciones que no estaban específicamente contemplados en las premisas originales y que desnaturalizaban el sentido discursivo esperado de los cuadernillos. Para lograrlo, habrá que mantener la debida atención de manera de incorporar los aspectos no previstos y cumplir con las premisas.

Por otro lado, se sugiere que cuando la institución establezca la relación con los y las autoras de los cuadernillos explique de manera oral y escrita las indicaciones preliminares o premisas que guiarán la elaboración de los talleres, de acuerdo con lo ya instituido en su Manual de Estilo.

Asimismo, para el momento de revisión de los cuadernillos se recomienda haber establecido de antemano la codificación y el formato de ejemplificación de las evidencias, de manera para evitar el retraso y la confusión de las fuentes al momento de sistematizarlas (en caso de que requieran una posterior ubicación dentro de los cuadernillos estudiados). De esta manera se optimizará el trabajo.

En general, la experiencia resultó enriquecedora para nuestro desarrollo profesional. Creemos, al mismo tiempo, que también constituyó un significativo aporte para el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales. En este sentido, sería aconsejable que el Manual de Estilo presentado no sea el término de un proyecto específico, sino que pueda ser actualizado y redimensionado en la medida en que contribuya a la consecución de los fines institucionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Calsamiglia H. y Tusón A. (2000). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

Eggins, S. y Martin, J. R. (2000). Géneros y registros del discurso. En T. Van Dijk (Comp.). *El discurso como estructura y proceso* (pp. 335-371). Barcelona: Gedisa.

Eggins, S. y Martin, J. R. (2003). El contexto como género: una perspectiva lingüística funcional. *Revista Signos* 38 (54), 185-205.

Larousse (2002). *Gramática Lengua Española. Reglas y ejercicios*. México: Larousse.

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes (2007). *Formación en acción: intercambio comunitario desde el diálogo de saberes*. Trabajo inédito. Instituto de las Artes Escénicas y Musicales. Caracas.

Banco Central de Venezuela (2008). *Manual de estilo del Banco Central de Venezuela*. Caracas: BCV. Disponible en: <http://www.bcv.org.ve> [Consulta: 2009, abril, 01]

Perfect, C. (1994). *Guía completa de la tipografía: manual práctico para el diseño tipográfico*. Barcelona: Blume.

Real Academia Española. (2003). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Disponible: <http://www.rae.es>.

Sol, R. (1992). *Manual práctico de estilo*. Barcelona: Urano.

Suau Jiménez, F. (2000). *El género y el registro en la traducción del discurso profesional: un enfoque funcional aplicable a cualquier lengua de especialidad*. Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, España. Disponible: <http://www.ub.es/filhis/culturele/tinasuau.html> [Consulta: 2008, mayo, 21]

ANEXO 1
CD Cuadernillos revisados

ANEXO 2
Muestra de cuadernillo impreso
Elementos básicos de la danza

ANEXO 3

Manual de estilo para la composición, edición y diagramación de los Cuadernillos de sensibilización y consolidación artística

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes
IAEM

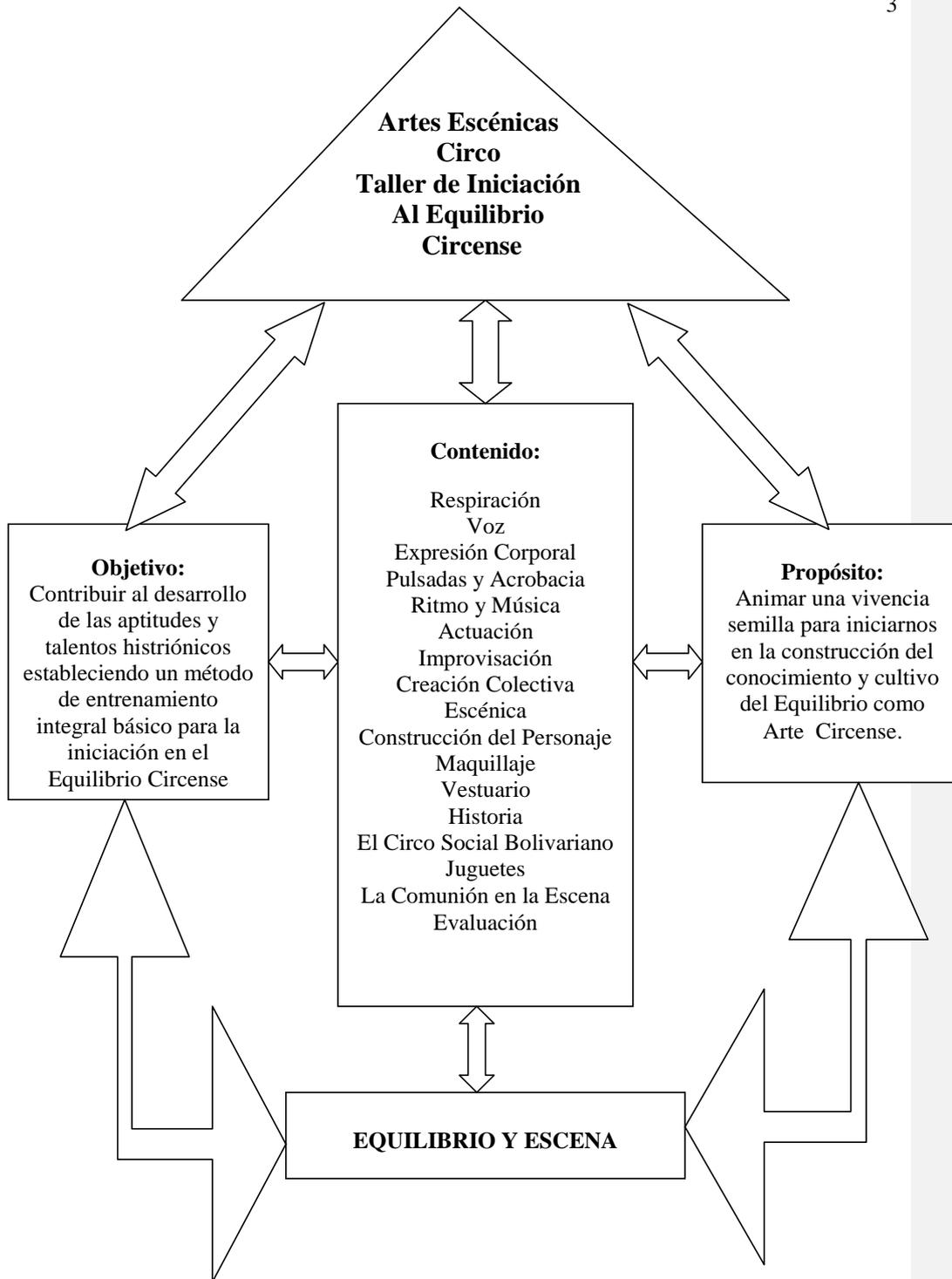
EQUILIBRIO Y ESCENA

Taller de Iniciación en Artes Circenses del Equilibrio
21 Horas en 3 sesiones de 7 horas C/U

Guía para el/a participante

¿Si pierdes el equilibrio...
dónde lo encontrarás?

Cantares del Capitán Caribe
(Teatro del Sol)



BIENVENIDOS A NUESTRO ENCUENTRO

La Cultura es el terreno donde se plasman los cambios fundamentales. Cuando la cultura es el pueblo se reivindica el arte como pedagogía del espíritu, y con él los valores populares, la fuerza creadora del colectivo, la escena y todos los medios expresivos de la creatividad se redescubren, es entonces cuando emergen las alternativas artísticas propias de cada gran movimiento social.

En nuestro país, para la construcción del Socialismo Bolivariano, el arte busca su realización en el pueblo. **Es tiempo de protagonismo colectivo y en el amplio abanico de las Artes escénicas, las disciplinas y Artes Circenses emergen en los espacios públicos como alternativa de autoformación para jóvenes y adolescentes, que en el juego escénico se descubren como actores e inician una vía de búsqueda y realización contestataria, ajena a las instituciones culturales excluyentes y a los centros artísticos elitescos más allá de las grandes empresas del espectáculo y sus ciudadelas itinerantes, o de los pequeños circos de cerrada tradición familiar.**

La variedad de la escena del circo, posee el más amplio espectro de posibilidades para la inclusión y la participación, para la búsqueda y expresión de los nuevos actores, de un pueblo que asume realizar su historia. El circo como manifestación social ofrece a hombres y mujeres de todas las edades oportunidades para desarrollar aptitudes, saberes y talentos, que más allá del ceremonial artístico-recreativo, contribuyen al desarrollo de la personalidad y las potencias del espíritu humano.

Como todo el arte, el circo esta en permanente reinención. Desde México hasta Brasil, pasando por toda la sinfonía de las hermanas patrias andinas, hasta Tierra de Fuego, toma fuerza el movimiento del “Circo Social”. Artistas del teatro, la música, la danza, la plástica, acróbatas del cuerpo y la palabra, titiriteros, juglares, malabaristas y encantadores de serpientes de todos los confines, se vienen uniendo para abrir nuevos espacios a la creatividad, a la organización y a la comunión artística como escuela transformadora de pueblos.

Desarrollar nuestras potencias físicas y espirituales mediante el ejercicio de la creatividad es el sentido de la cultura. Como un aporte a este momento histórico, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, hemos preparado un conjunto de materiales y talleres sobre el teatro, la música, la danza y el circo.

El circo como expresión cultural tiene al equilibrio como fundamento de su espectacularidad. Quien siente la necesidad de elevarse sobre las barreras del equilibrio alienta la calidad aérea del ser humano y la admiración y el respeto por el prodigioso cuerpo que tenemos.

El taller que te presentamos sobre Iniciación al Equilibrio Circense se sustenta en un principio que está presente en todo el circo, **dado que el Equilibrio** es una facultad

Comentario [Y1]: Como te darás cuenta, hice algunos cambios a partir de la redacción de tus propios párrafos

que se expresa de múltiples maneras, y está latente tanto en el arte del actor y la puesta en escena, como en la misma esencia de nuestro ser y expresar humano. Sin equilibrio no aprenderíamos a caminar. Ni se hubiera desarrollado ningún arte. A este poderoso sentido y su expresión artística y fuerza creadora dedicamos esta experiencia pedagógica de iniciación en las Artes Circenses.

¿QUE QUEREMOS?

Hemos diseñado una experiencia pedagógica que nos permita iniciarnos en la exploración y conocimiento del Equilibrio y su rol fundamental en las Artes Circenses; explorando nuestras condiciones físicas, aptitudes y talentos naturales y su aplicación creativa a la escena, mediante la ejercitación del cuerpo, la respiración y la voz, así como el manejo estético y filosófico del personaje y la escena, como recursos para nuestro espíritu artístico, que en las manifestaciones del vital equilibrio encuentra el magnetismo y la inspiración que nos induce a la aventura creadora del Circo, como parte de las Artes Escénicas.

¿POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO?

☀ Porque tu interés, conocimiento y propuestas ayudarán a generar acciones a favor de la divulgación tanto del dominio del Equilibrio, como de las múltiples artes que dan forma al espectáculo circense, así como al concepto y la filosofía del mismo, fortaleciendo el ejercicio de nuestra creatividad, el amor por el trabajo colectivo y el desarrollo de nuestra cultura.

☀ **Te invitamos a interactuar expresándote con amplitud y apreciando los aportes de tus compañeros y compañeras, para desarrollar colectivamente una experiencia de creación colectiva escénica nutrida con la suma de saberes, inquietudes y experiencias de todos y todas.**

Comentario [Y2]: Sugiero colocar este párrafo aquí

☀ Porque la nueva patria que construimos necesita nuevos y excelentes actores y actrices, hoy se propone que toda la Patria sea una Escuela; puesto que el arte es un maestro que nos invita al vuelo de la imaginación, encontramos en el Circo un escenario especial para los vuelos creativos, para la disciplina, la fortaleza y plasticidad física. Y de manera especial: una tradición de autogestión y superación constante.

QUE ACTIVIDADES REALIZAREMOS

Desde su mágico origen, el arte se ha enseñado a sí mismo, fluye y se multiplica en la autenticidad de quienes le cultivan. La tradición formativa del circo se fundamenta en el aprender haciendo, en la dedicación de la vida al arte. Detrás de un sencillo

número artístico de equilibrio suelen dedicarse muchas horas, días y años de entrenamiento, aprendizaje y búsqueda. Este Taller se concibe como una semilla (espacio tiempo) para recrear la construcción del conocimiento circense sobre sus mismas bases, enriqueciendo las rutinas físicas con aportes teóricos y filosóficos, facilitando una planta básica de ejercicios de respiración, expresión corporal y voz, que como trabajo diario y la atención que amerita toda valiosa semilla, garantiza nuestro orgánico desarrollo en el arte.

El taller dura 21 horas académicas y lo hemos organizado en tres sesiones de siete horas cada una, con sus respectivas estrategias, actividades y recursos. Cada sesión ha sido diseñada de manera que permita a las y los participantes empoderarse gradualmente de una planta de ejercicios fundamentales para el desarrollo físico, la vivencia y comprensión del Arte del Equilibrio mediante variadas manifestaciones y rutinas, así como la filosofía y práctica de la escena circense.

Estas sesiones de trabajo se proponen como una reflexión teórico-práctica del equilibrio, enmarcada en la creación colectiva de ejercicios escénicos que desarrollamos considerando la información compartida en cada estrategia, y nos proporcionan gradualmente una planta de trabajo básica para la preparación actoral integral de los y las aspirantes a construir sobre el equilibrio, su lenguaje escénico y su personalidad artística.

Sesión 1:

Estrategia 1.-Presentación y Saludos.

Para empezar todo juego, reunión, o trabajo en grupo con armonía y fuerza, es muy importante conocer un poco a quienes nos acompañarán y trenzar emotivamente las energías rompiendo el hielo y favoreciendo una atmósfera amable.

Iniciaremos el Taller con las presentaciones formales y reconocimientos institucionales, de inmediato el Facilitador o Facilitadora promoverá un juego sencillo a partir del círculo en que se congregan todos los y las participantes.

Cada integrante del grupo secuencialmente pasa al centro del círculo y hace su presentación diciendo su nombre y realizando alguna muestra de equilibrio, acompañado de algún sonido. Todo el grupo imita los sonidos y movimientos y el turno pasa al siguiente participante, hasta cumplir todo el ciclo. Luego sentados en el mismo círculo, cada participante presentará a quien le sigue en la rotación, y este comentará brevemente sus inquietudes artísticas, experiencias y qué expectativas tiene sobre el Taller.

Cumplido este nuevo ciclo, conformaremos cuatro equipos que tendrán la misión de leer la introducción de esta guía con el título de “Bienvenidos a Nuestro Encuentro”, preparar un comentario general de la lectura, para luego leerlo realizando cuatro lecturas dramatizadas del mismo, a saber: 1- Como noticiero. 2- Como Tragedia. 3- Como Burla y, 4- Como Misterio. Al finalizar las lecturas colectivas, cada grupo presenta su comentario de la misma

Comentario [Y3]: ¿En qué sentido realizarán los comentarios que se solicitan?. Sugiero la orientación más puntual de esta actividad desde el punto de vista de lo que se pretende con el taller con estos tipos de lectura dramatizadas

Para concientizar la manifestación del equilibrio como fenómeno intrínseco de nuestra naturaleza realizaremos una secuencia de ejercicios de sensibilización actoral, individuales y en grupo. Estudiaremos las manifestaciones del equilibrio en nuestro cuerpo y su actuar.

Empty rectangular box with horizontal lines for writing.

Comentario [Y5]: Falta incluir las orientaciones específicas para los/as participantes sobre este ejercicio ¿dónde están la secuencia de ejercicio para ejercitar la sensibilización actoral de manera individual y en grupo y las manifestaciones del equilibrio en el cuerpo? Redactados desde el punto de vista de los/as participantes con las orientaciones del/la facilitador. Estos deben incluirse en el texto mismo de la guía. Revisando la planta de ejercicios me parece que están señalados pero no muy claramente y además deben redactarse en incluirse en la propia guía y no como documento anexo. Esta sugerencia vale para las siguientes estrategias y las sugerencias de forma que te hago coinciden en gran manera con las que te hice respecto a la guía sobre Clows.

¿

Comentario [Y6]: Qué significa este cuadro, qué se va a hacer con él?. No hay orientación al respecto

Estrategia 4.- Tradición Circense. Algo de historia.

Vamos a darle protagonismo a la historia que el sentido del equilibrio y sus manifestaciones lúdicas y espectaculares han construido desde el origen del circo, fascinando la imaginación e inventiva de hombres y mujeres incrementando sus modalidades expresivas e innovando siempre la escena circense.

Empezaremos por contar cada uno y una su particular historia con el equilibrio y su atracción. Luego en 4 grupos, leeremos algunos textos y terminaremos haciendo cada equipo un resumen del aspecto histórico que le correspondió estudiar.

¿Qué aspecto histórico te pareció más interesante?

Empty rectangular box with horizontal lines for writing.

Comentario [Y7]: Me parece que la actividad relacionada con la historia particular de cada uno/a con el equilibrio debe complementarse con un conjunto de preguntas orientadoras para el/la participante, las cuales deben responder a los propósitos perseguidos por el taller para esta parte. Por otro lado, se hace referencia a unos textos que no están en esta guía ni en la del facilitador ni en la planta de ejercicios ¿Dónde están estas lecturas?.

Comentario [Y8]: Faltan las lecturas sobre la cual se basarán los participantes para responder a esta pregunta

Estrategia 5.- Equilibrio y Acrobacia sobre nuestros cuerpos.

La calidad expresiva depende de la flexibilidad y entrenamiento físico; nutriendo nuestra planta de ejercitación básica, practicaremos elementales juegos acrobáticos y pulsadas explorando el equilibrio sobre nuestros propios cuerpos, siempre indagando nuestras aptitudes y posibilidades, y trabajando la interacción, confianza, dependencia y fortaleza del colectivo escénico.

Toma nota de los nombres de tus compañeros y compañeros de Taller y algunos datos que te interese recordar:

	Nombre del/a Compañero/a	Características del personaje	Elementos usados	Telf. y Dirección
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16				
17				
18				
19				
20				
21				
22				
23				
24				
25				
26				
27				
28				
29				
30				

Comentario [Y9]: Al igual que el los casos anteriores, deben incluirse los ejercicios en la guía, presentando las indicaciones correspondientes. En la planta de ejercicios que anexas están especificados, pero tal como ya lo he señalado deben incluirse e la guía. De hecho hay un ejercicio colectivo que debe presentar cada grupo, lo que indica que deben conformarse en tales y esto también debe aparecer en la guía del/la participante.

Comentario [Y10]: ¿Para qué se incluye este cuadro? ¿qué tiene que ver con el contenido de esta parte del taller?

Estrategia 6: Ejercicios de Foca

Cada participante escogerá los elementos de su predilección para ejercitar el equilibrio sobre la frente, la nariz y la barbilla al tradicional estilo foca, una de las más antiguas y populares expresiones del equilibrista en el circo.

Los ejercicios van incrementando su grado de dificultad en la medida que los y las participantes dominen los preliminares.

No dejes pasar por alto alguna idea, sugerencia o inquietud que surja en esta actividad.

Comentario [Y11]: Creo que deben incluirse los ejercicios y orientaciones que están e la planta de ejercicios

Comentario [Y12]: Creo que antes de las inquietudes o sugerencias deberían incluirse preguntas orientadoras relacionadas con los objetivos perseguidos con este actividad y la anterior porque me parece que están relacionadas

Estrategia 7.- Actuación/Evaluación

Finalmente, de forma individual, por parejas o grupos, prepararemos una actuación que incorpore a nuestra experiencia los elementos y aspectos tratados a lo largo de la sesión, para plasmar en la práctica escénica el producto del trabajo de preparación., enfocándonos tanto en las rutinas de equilibrista como en la presencia de los personajes, en el manejo del espacio escénico y el relacionamiento con la audiencia.

Para que este fugaz momento perdure más allá de la memoria emotiva, te invitamos a realizar algunas anotaciones acerca de tu actuación y las intervenciones de los demás compañeros/a, así como del espectáculo total.

Cómo sentí mi participación?

Qué me gustó más?

Cuáles fueron los errores más notorios?

Cómo estuvo el ritmo general del trabajo?

De qué forma se manifestó lo venezolano en los ejercicios?

Cómo mejoraríamos la experiencia?

Comentario a manera de conclusión

Sesión 2.-

Estrategia 1.- Respiración y Voz.

Además de practicar la planta básica de calentamiento y ejercicios, centraremos la atención y la energía en la maravillosa relación que existe entre la respiración y la voz y su importancia como valiosísimo instrumento expresivo; compartiendo nuevos ejercicios que enriquezcan la rutina de trabajo formativo.

Quieres tomar nota de algún nuevo ejercicio propuesto por el colectivo?

Comentario [A13]: Esto es lo que aparece en el Plan de actividades para esta estrategia: El Facilitador o Facilitadora induce la primera serie de ejercicios concientizando el ciclo de la respiración ahora en cuatro tiempos básicos: Inspiración, apnéa-llena, respiración, apnéa-vacía; hará demostraciones de respiración rítmica e insistirá en las características e importancia de la respiración profunda.

Se retoman e incrementan los ejercicios de calentamiento, vocalización, modulación y proyección de la voz.

Tal como se ha señalado anteriormente, debe incluirse la instrucción en la guía del/la participante, redactándola adecuadamente e invitándolos a participar. Además, como segunda sesión debería incluirse previamente una actividad que recuerde lo tratado en la sesión anterior y su enlace con esta

Estrategia 5.- El Circo Social Bolivariano. Historia Emergente.

La explosión social del circo, la presencia de sus artes más o menos trabajadas en las calles, plazas y centros comerciales, que podemos apreciar actualmente, es un fenómeno muy reciente y coincide con la explosión del proceso revolucionario protagonizado por nuestro pueblo. El protagonismo popular toma las artes circenses como trinchera de expresión. Nada en el Arte escapa a su relación íntima con los procesos sociales. Por ello revisaremos algunos textos relacionados con el perfil de la actividad circense en nuestro país y los valores estéticos y filosóficos que la caracterizan.

Organizados en 4 equipos los y las participantes realizaremos la lectura y análisis de textos que luego expondremos a los otros grupos.

Comentario [A17]: Me parece que esta estrategia debería ir en otra parte de la guía. No hay relación entre lo que se ha venido tratando y esta estrategia. Creo que debería tratarse al inicio del taller, además en la guía no se incluyen los textos a los que se hace referencia.

Estrategia 6.- Caminando hacia el equilibrio. Bordes. Cuerda floja. Zancos. Monociclo

A continuación tendremos la posibilidad de explorar niveles más exigentes y de mayor riesgo en el dominio equilibrista, iniciando el manejo de zancos, monociclos y caminatas sobre bordes y cuerda floja (si contamos con estos recursos). Entre más alternativas podamos experimentar más amplio será nuestro marco referencial y nuestro posible repertorio.

Comentario [A18]: Al igual que en las estrategias anteriores, es necesario que se incluyan las actividades correspondientes a cada elemento con las indicaciones para lo/as participantes

Estrategia 7.- Actuación/Evaluación

Todo el proceso de búsqueda, preparación y montaje tiene su razón de ser en la escena. Terminaremos el camino creativo en esta antigua ceremonia ante el público, cerrando el ciclo de la creación colectiva de números, entradas o rutinas, al ofrecer a nuestros compañeros de experiencia, el producto de la aplicación del conocimiento que hemos venido construyendo, en una fiesta escénica que rinde homenaje al sentido del equilibrio y el imaginario circense que ha creado.

El artista debe revisarse constantemente, por ello cerramos la sesión con una conversa en la que intercambiamos nuestras impresiones e ideas. Además de llenar un instrumento que contribuirá a sistematizar nuestra experiencia.

Sesión 3:

Estrategia 1.- Respiración y Voz.

Vamos a retomar la ejercitación básica que nos induce a reconocer y cultivar la respiración profunda y la administración del aliento; centrando luego la atención en los ejercicios de calentamiento, vocalización, modulación y proyección de la voz.

Estrategia 2.- Expresión Corporal, Equilibrio y Acrobacia sobre nuestros cuerpos.

Insistimos en la planta de ejercicios de estiramiento y calentamiento físico que ha de ser el pan diario con que alimentaremos nuestra búsqueda personal, aplicando concientemente al movimiento el estudio y control de la respiración; para terminar con la práctica de las pulsadas y acrobacias que venimos adelantando, potenciando su espectacularidad y complementándoles como propuesta escénica.

Estrategia 3.- Equilibrio Foca .Sillas, escaleras, rolas, pelotas, etc.

Cada participante seguirá mejorando el dominio de los elementos de su predilección para el equilibrio sobre la frente, la nariz y la barbilla al tradicional estilo foca. También seguiremos ejercitándonos en el equilibrio sobre sillas, mesas, escaleras, pelotas, cilindros y otros elementos más que despierten nuestro interés como recursos y alternativas a la creación artística. La mezcla de elementos escénicos le da al equilibrista mayores oportunidades para el desarrollo de su espectacularidad.

Estrategia 4.- Caminando hacia el equilibrio. Monociclo Bordes. Cuerda floja y Zancos

Retomamos el trabajo iniciado en el manejo de zancos, monociclos, caminata sobre bordes y cuerda floja (si contamos con estos recursos).

Estrategia 5.- El personaje, Estética de la escena. Montaje de “números” o “entradas”

Preparando nuestras actuaciones para la escena a la luz de lo compartido en este encuentro, los y las participantes intentaremos llenar el escenario con nuestra energía creadora; compartiendo el proceso en parejas y grupos, estudiando la armonía y contraste de las energías y temperamentos que nos caracterizan y diferencian; y desarrollando nuestra capacidad para el trabajo y la creación colectiva.

Haremos hincapié en la conciencia de lo que comunicamos con el arte, para que la forma exterior que adoptemos sea proyección natural de nuestra espiritualidad, de nuestra fuente particular de energía y magnetismo.

Estrategia 6.- Presencia escénica. Maquillaje y Vestuario.

El trabajo exterior de nuestra expresividad se enmarca en el vestuario, maquillaje máscaras y tocados con que particularizamos nuestra actuación, a estos tópicos dedicaremos este momento protagónico, para reforzar plástica y estéticamente la construcción interior del personaje y avanzar en las propuestas escénicas que venimos realizando.

Comentario [A19]: Nuevamente deben incluirse las actividades junto con las indicaciones que deben realizar los/as participantes correspondientes a cada estrategia. Me parece que esta última sesión se orienta a profundizar y/o perfeccionar lo realizado en las anteriores, pero esto no queda claro como propósito, así como las orientaciones específicas al respecto

Estrategia 7.- Actuación, ¿Para qué?. Evaluación.

Una vez más nos encontramos con la escena, la maestra que pule a todo actor y actriz, ese espacio magnético en el que proyectamos nuestra energía dándole vida a una metáfora creativa. Cada quien mostrará su propuesta escénica individual y parejas y grupos. Es en la escena donde confrontamos realmente nuestro trabajo y donde lo vamos llevando al virtuosismo. Ese calor especial del escenario y el poder de la comunión con el público, son maestros unipersonales que a cada quien se dan con la misma fuerza de la autenticidad con que nos entregamos al juego.

Nuevamente cerramos la sesión con un conversatorio para intercambiar nuestras impresiones e ideas. Además de llenar un instrumento evaluativo del Taller en general.

Cómo sentí mi participación?

Qué me gustó más?

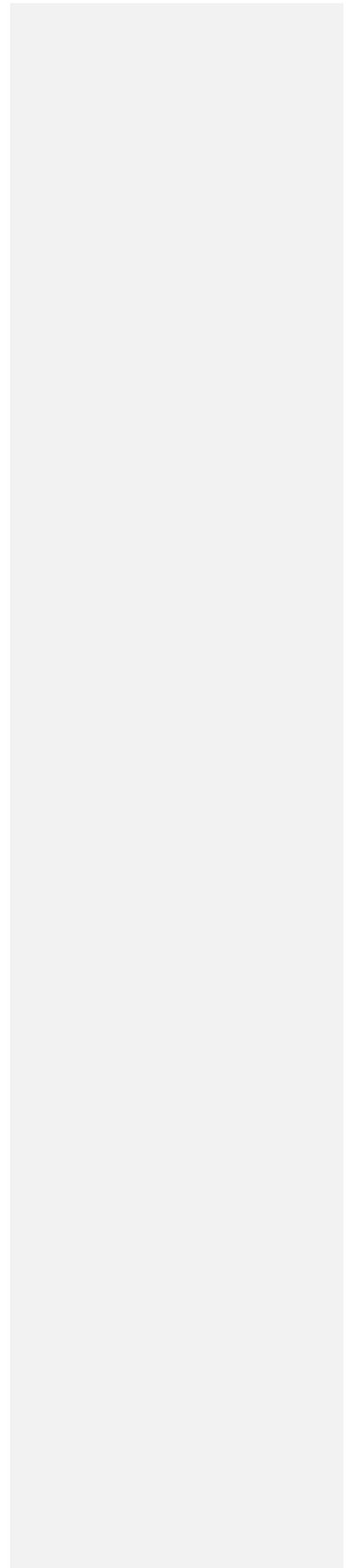
Cuáles fueron las fallas más notorias?

Cómo estuvo el ritmo general del trabajo?

De qué forma se manifestó lo venezolano en los ejercicios?

Cómo mejoraríamos la experiencia

Comentario a manera de conclusión



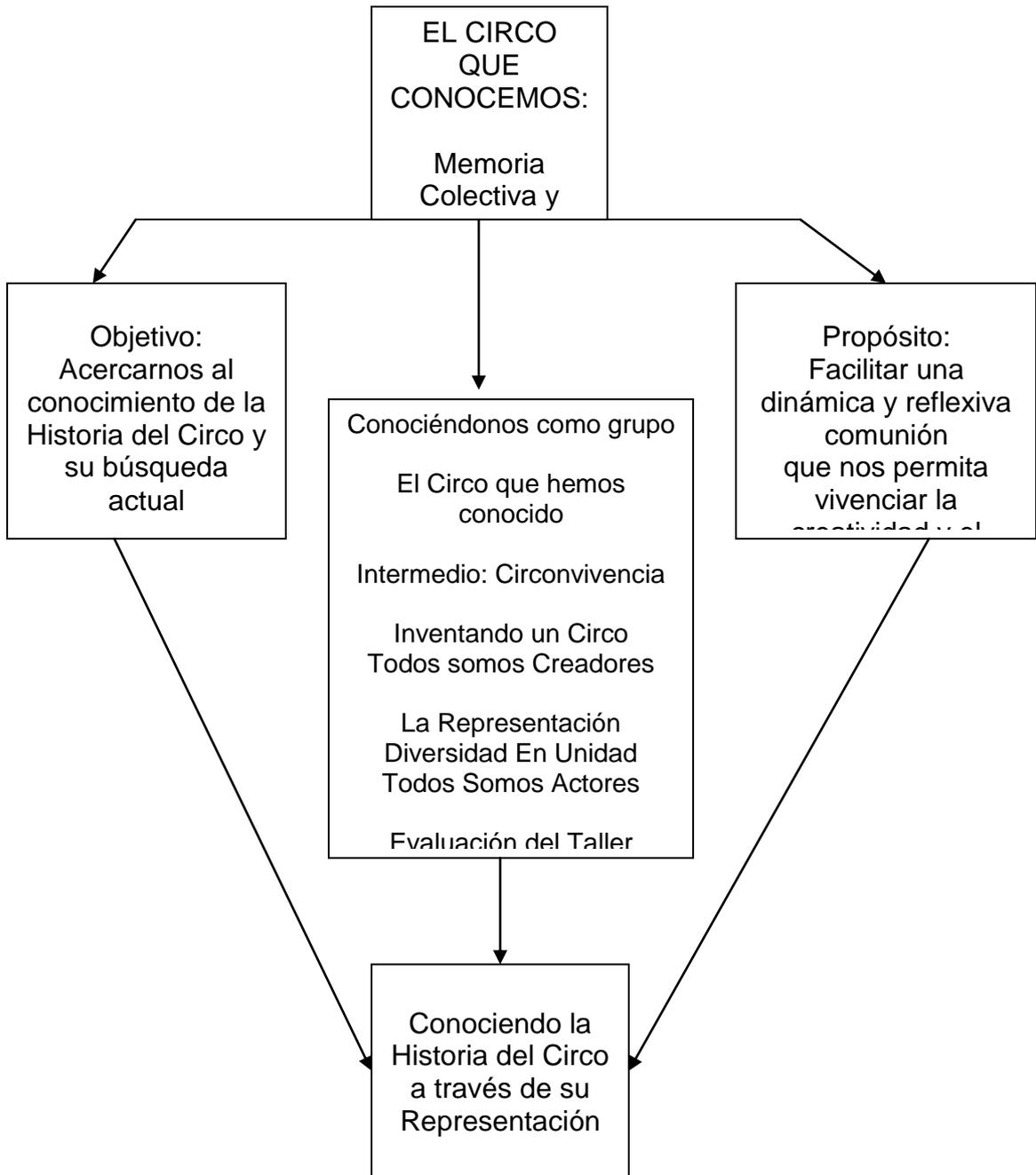
Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes
IAEM

**EL CIRCO QUE CONOCEMOS:
MEMORIA COLECTIVA Y SUMA DE SABERES**

**Taller de Sensibilización Artística
180 minutos**

Guía para el/a participante

“El Cielo es una Carpa”
Nombre de un espectáculo de “Mambrú Teatro”
Maracaibo Edo. Zulia



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

En tiempos de cambio y construcción como los que vive nuestra patria, el protagonismo popular está convocado como poder constituyente, para darle forma a los nuevos paradigmas socioculturales y artísticos, que expresen y potencien los poderes creadores del pueblo, abriendo camino a la nueva sociedad en desarrollo.

El Ministerio del Poder Popular para la Cultura y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, hemos preparado un conjunto de materiales y talleres sobre el teatro, la música, la danza y el circo como un aporte al momento histórico en el que, para la construcción del socialismo Bolivariano, el arte busca su realización entre el pueblo. Es tiempo de protagonismo colectivo, y las artes circenses más allá de las grandes empresas del espectáculo y sus ciudadelas itinerantes, o de los pequeños circos de cerrada tradición familiar, emergen en los espacios públicos, como alternativa de autoformación para jóvenes y adolescentes, que en el juego escénico se descubren como actores e inician una vía de búsqueda y realización contestataria, ajena a las instituciones culturales excluyentes y a los centros artísticos elitescos. La antigua tradición del arte como rebelión, se manifiesta una vez más, buscando en el parto de los tiempos, la legitimidad de sus formas expresivas.

Esta liberación de las artes circenses, manifiesta en las principales ciudades del país, no es un caso exclusivamente nacional. A lo largo del continente, en el herido corazón artístico de nuestros ancestros, palpita la esperanza renovadora, y en la otra acera de la cultura consumista-capitalista que se alza paradigmática, triunfal y excluyente, el pueblo mantiene la chispa que busca encender nuevas formas. Como todo el arte, el circo está en permanente reinención. Desde México hasta Brasil, pasando por toda la sinfonía de las hermanas patrias andinas, hasta Tierra de Fuego, toma fuerza el movimiento del "Circo Social". Artistas del teatro, la música, la danza, la plástica; acróbatas del cuerpo y la palabra, titiriteros, juglares, malabaristas y encantadores de serpientes de todos los confines, se vienen uniendo para abrir nuevos espacios a la creatividad, a la organización, a la comunión artística como escuela transformadora de pueblos.

Siendo el circo un espectáculo de amplísimas e inéditas posibilidades, proporciona a nuestro pueblo un espacio para la inclusión y la experimentación de fórmulas expresivas para su rica creatividad, facilitando a hombres y mujeres de cualquier edad una plataforma poderosa para el vuelo de la imaginación y el desarrollo de sus potenciales físicos y espirituales.

En este taller nos proponemos un acercamiento a la historia viva del circo desde su perspectiva renovadora, insurgente, facilitando como juego de creatividad escénica la representación del Circo como un encuentro colectivo con los poderes creadores del pueblo, que siempre serán fiesta y lucha, para alcanzar la máxima suma de felicidad para la familia humana.

QUE QUEREMOS

Nos proponemos motivarte como espectador y posible ejecutante de Artes Circenses, iniciándote en la construcción del conocimiento de la Historia del Circo como parte de las Artes Escénicas. Manejando con claridad el concepto de circo como espectáculo de variedades y colectivo en permanente evolución. Y que explores las posibilidades que el movimiento actual del circo social, ofrece a hombres y mujeres de todas las edades para desarrollar aptitudes, saberes y talentos, que más allá del ceremonial artístico-recreativo, contribuyen al desarrollo de la personalidad y las potencias del espíritu humano.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO

Sabemos que mediante esta experiencia, contribuirás a construir y popularizar el conocimiento colectivo en torno al circo, como fenómeno artístico que viene expandiéndose fuera de sus tradicionales carpas, en busca de renovarse devolviéndole al pueblo el amor y la fuerza que durante siglos este ha depositado en él.

Tu interés, conocimiento y propuestas ayudarán a generar acciones a favor de la divulgación tanto de las múltiples artes que dan forma al espectáculo circense, como al concepto mismo, fortaleciendo el ejercicio de nuestra creatividad el amor por el trabajo colectivo y el desarrollo de nuestra cultura.

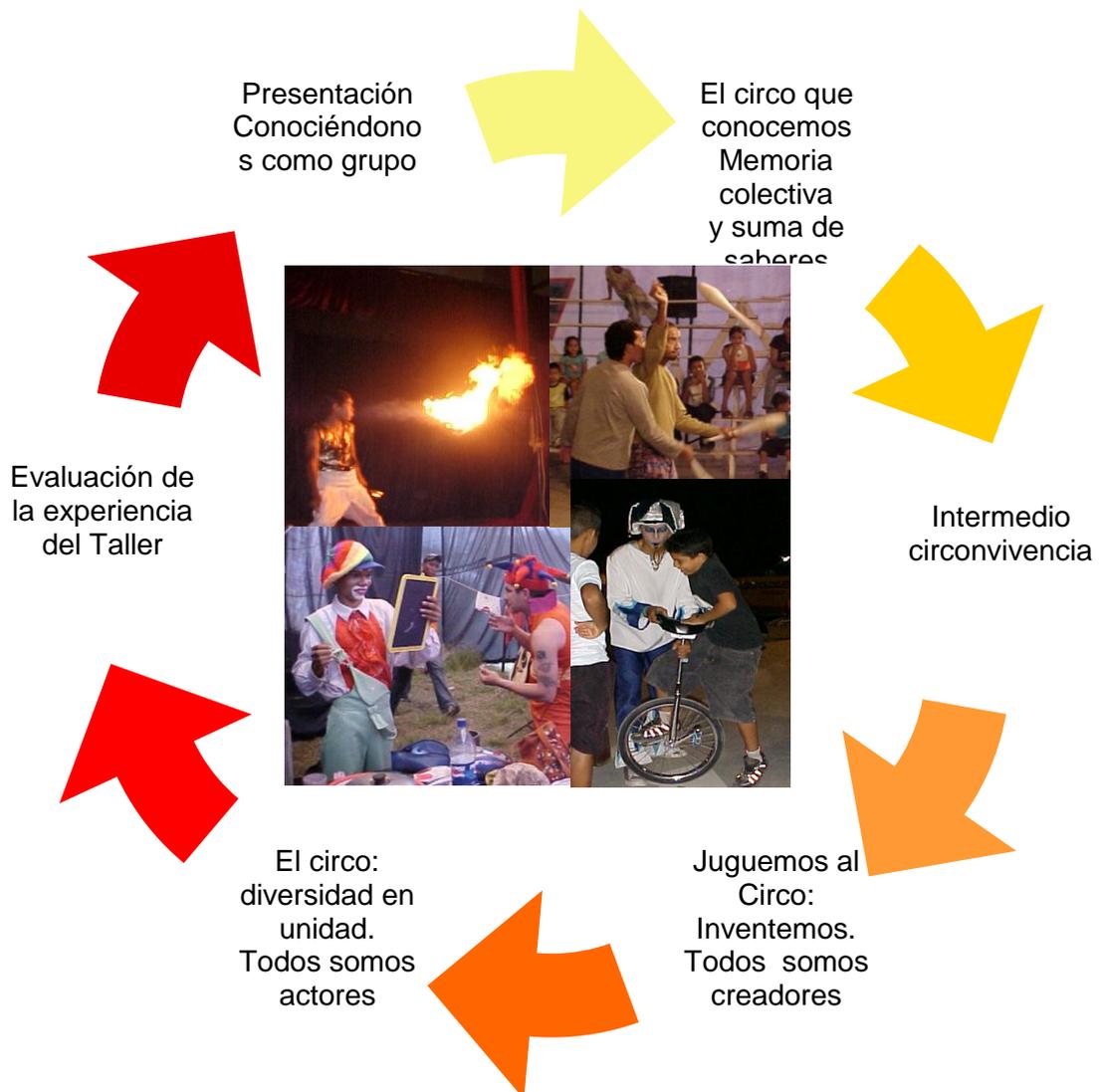
El arte del circo además de sus cultores natos necesita técnicos, inventores, diseñadores, promotores, pedagogos, animadores y espectadores preparados; en este taller podrás comprobarlo y compartir tus posibilidades y aptitudes generando opciones a favor de la construcción de un circo nuestro.

Así pues, te invitamos a conocer, explorar y enriquecer tus experiencias, a identificar los distintos aspectos que se articulan en el legendario circo a diferenciar las principales tendencias que le expresan y a imaginar y construir un circo que gratifique y enriquezca nuestra cultura popular.

QUE ACTIVIDADES REALIZAREMOS EN EL TALLER

El intercambio y suma de saberes, experiencias e inquietudes es la dinámica que hemos adoptado para guiar nuestra acción; en este taller te invitamos a interactuar expresándote con amplitud y apreciando los aportes de tus compañeros y compañeras, para desarrollar colectivamente una experiencia lúdica pedagógica, de creación colectiva escénica, que nos adentre protagonicamente en la apasionante historia y cambiante vida del circo.

Para ello hemos previsto la realización del taller en 6 estrategias y sus respectivas actividades, cuya secuenciase expresa en este gráfico:



La presentación Conociéndonos como grupo

Tradicionalmente el circo empieza su actuación con la Caravana, un desfile en el que los espectadores somos poseídos por la emoción de ver a todos los integrantes de la tropa que actuará; los payasos, las bailarinas, el domador de animales arreando caballos, elefantes o monos, en coreográfico orden con los acróbatas, pulsadores, el indio lanzador de cuchillos y hachas, el mago y su bella secretaria, algún fakir, los enanos toreros, el hombre más fuerte del mundo, el hombre que lee la mente u otro psíquico o adivino, los trapecistas suicidas, los malabaristas, la bailarina voladora, zanquistas, contorsionistas y hasta la mujer barbuda y el hombre más flaco del mundo, todos presentados por el maestro de pista o animador, al ritmo brillante y triunfal de la orquesta del circo. Una variante de los circos más pequeños, es que los/a artistas salen por turno, exhibiéndose con una o dos vueltas a la pista que nos quitan el aliento y

abren el apetito de espectadores dispuestos a comulgar con la sorpresa, el miedo, la burla y la gracia, la belleza, lo misterioso, lo profano, lo grotesco y lo divino. Así se nos prepara para degustar el banquete visual y sensorial que nos reúne en familia, bajo la itinerante carpa que nos llena de ancestral alegría.

Para empezar este encuentro creativo, la propuesta es que después de la presentación formal del taller y nuestro/a facilitador/a, juguemos a reproducir el desfile-caravana, asumiendo cada quien el o los personajes (solos, parejas, tríos, etc.) que estén más cerca de nuestros afectos, experiencia o búsqueda y al ritmo de la música que acordemos, protagonicemos una caravana para nosotros y nosotras mismas, en la cual nos demos a conocer al resto de los/a participantes del taller, entendiendo que bajo la gran carpa de circo que es el cielo, cada uno y cada una somos personajes únicos.

El acuerdo como en todo buen juego, es rápido, el/a facilitador/a o algún/a voluntario/a, hará las veces de maestro de ceremonias o jefe de pista, cada quien ha traído algunos elementos –vestuario, juguetes, tocados...- que aplicamos velozmente, porque el público está impaciente y no hay tiempo que perder, tres horas pasan volando como trapezistas o el hombre bala. Nos inscribimos en un orden de aparición y...¡vamos a la escena! (Como en nuestros sueños, seremos actores y espectadores al mismo tiempo).

Toma nota de los nombres de tus compañeros/a de taller y de los personajes que asumieron:

	Nombre del/a Compañero/a	Personajes que asumió	Elementos usados
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			
17			
18			
19			
20			
21			
22			

23			
24			
25			
26			
27			
28			
29			
30			

**El circo que conocemos.
Memoria colectiva y suma de saberes**

Ahora después de entrar en confianza y, haber activado nuestra memoria emotiva en relación al circo, los personajes y disciplinas que nos tocan más cercanamente; vamos a proceder a construir una visión colectiva de la tradición circense.

Para ello, contaremos con un gran telón de papel en blanco, sobre el cual cada participante va a colocar frases, fotos, imágenes u objetos, que aporten sus vivencias, memorias y saberes, para que nuestro/a facilitador/a oriente la suma de aportes, hacia una visión panorámica de la historia y el devenir del circo, desde las más remotas nociones de su origen hasta el actual movimiento del circo social, que caracteriza nuestros días.

Durante este ejercicio, intentaremos respondernos:

- ¿Cómo fue el nacimiento del circo?
- ¿A partir de cuándo se incorpora la carpa como estructura?
- ¿Cuáles son las diferencias y afinidades entre el circo como institución del Imperio Romano, el circo de los espectáculos itinerantes, el circo tradicional de países como Rusia, China, España, Estados Unidos; las grandes empresas circenses internacionales, el circo innovador de la actualidad, el pequeño circo popular latinoamericano y el circo social como movimiento emergente?

Así mismo haremos un inventario de las artes circenses tradicionales más conocidas y de las que se han venido sumando en la actualidad; para concluir con el circo inmediato que está a nuestro alcance y el circo deseable como expresión de nuestra cultura e idiosincrasia como venezolanos. Recordemos al maestro Simón Rodríguez y su lúcida sentencia: “Inventamos o erramos”

Toma nota del resumen que realizará el facilitador/a y los aportes de las y los participantes:

Intermedio.
CIRCONVIVENCIA

Un rasgo fundamental de la vida del circo es la convivencia integral de su personal. Los grandes circos son casi ciudades producto de la instalación de varias carpas y carromatos en grandes espacios y las personas que trabajan en ellos hacen vida común durante la temporada, tienen todos los servicios en áreas comunes y algunas exclusividades para los artistas principales. Los pequeños circos, por sus limitaciones económicas como empresa comparten más intimidad. En unos y otros a la gente que forman parte del circo cuando no están en función se les ve ensayando, preparando equipos, haciendo reparaciones, etc.

La vida itinerante les lleva a compartir sus rutinas diarias, entre ellas la alimentación. Este intermedio del taller nos servirá para recrear esos momentos en que la tropa comparte su cotidianidad fuera de escena.

También recordemos que por lo regular el espectáculo hace un intermedio (a veces dos), espacio de tiempo que aprovechan para vender chucherías, refrescos y algunos souvenir o recuerditos; esto suele representar importantes ingresos para la compañía, y parte del encanto para los/a espectadores/a, en especial los niños y niñas.

Como nuestro tiempo no permite realizar mayores analogías, compartiremos la preparación de algún refrigerio sencillo y las evocadoras cotufas que suelen impregnar el ambiente con su estimulante aroma. Como en los orígenes tribales, el espectáculo- ceremonia alimenta el cuerpo y el espíritu.

Como se ha alimenta tu ser con el Circo y con esta circonvivencia?

Juguemos al Circo. Juguemos a Inventar.
Todos somos creadores

Ya tenemos una visión amplia y más precisa de circo y sus características espectaculares, en esta parte del taller nos dedicaremos a prepararnos para jugar a representar una función completa. Los personajes y momentos que sugerimos en la presentación u otros que ahora deseemos experimentar, van

tener este espacio para tomar forma con algo de dedicación. Tú podrás ser músico, comediante, acróbata, malabarista, mago, fakir, domador/a de fieras, equilibrista, pulsador/a, adivino/a, bailarín/a en fin el personaje que has deseado, o ahora deseas probar.

Como en todo circo la preparación de los números o actuaciones, son el producto de una disciplina particular, del empeño y talento que cada artista afina con su dedicación. El facilitador/a fungirá de asesor/a y cada participante representará un artista, pareja o grupo de artistas, y se encargará de preparar su intervención en el espectáculo que realizaremos en la parte final del taller.

Si no tienes ideas propias para desarrollar, el facilitador/a y el grupo te ofrecerán varias alternativas, como guiones o entradas para comediantes, algún baile, una rutina de acrobacia, números de magia, etc. A tu gusto desarrolla durante estos minutos la actuación con que enriquecerás el espectáculo de este circo que sale de la imaginación creadora de los/a participantes y tomará fuerza como creación colectiva. Como juego de representación tienes toda la libertad para elegir tu “número” o intervención. Si cultivas alguna especialidad escénica o arte circense, es el momento de esmerarte y contando con la sinergia del conjunto lanzarte a escena con toda la fuerza y alegría que la realización artística nos proporciona.

Si lo tuyo no es la escena, detrás de ella encontrarás un sin fin de oportunidades para contribuir con la representación. Asistente técnico, maquillador/a, utilero/a etc. Y además frente a la escena siempre necesitaremos buenos espectadores.

Todos somos creadores, así que entre todos nos ayudaremos a desarrollar las actuaciones y darle forma y ritmo al espectáculo. Para ello hemos traído diferentes elementos de vestuario, utilería y los juguetes de nuestra predilección. Ahora debemos acordar el uso de la música, la administración del espacio, la secuencia de las intervenciones y el perfil general de nuestro circo. Para optimizar el uso del tiempo estas preparaciones se harán simultáneamente, esforzándonos en colaborar con aquellos/a compañeros/a de menor experiencia, tomando en cuenta que la calidad del espectáculo dependerá de la calidad de todos sus participantes y que la debilidad de uno/a es debilidad del conjunto.

Te proponemos hacer anotaciones de este proceso y escribir la pauta general de la propuesta que se llevará a escena.

**El Circo: Diversidad en unidad.
Todos somos actores**

Es el momento de la comunión escénica. La hora de la verdad, como se dice en algunos medios. Toda la diversidad de personajes y artes que pueden confluír en el circo, se hacen una sola ceremonia, una sola pasión que mantiene viva la antigua tradición de mostrarnos y vernos bajo la mágica luz de la escena. Cada uno/a dará de sí lo mejor y el espectáculo fluirá para nosotros/a mismos/a y para quienes tengan la posibilidad como público eventual de compartir este momento del taller.

El silencio y el respeto de todos y todas fortalecerá la energía y la concentración de quien esté en escena, por un momento, todos seremos una sola fuerza, una vibración plena de amor a la vida y al juego de realizar nuestra imaginación trascendiendo la rutina de nuestras vidas y creando una realidad aparte.

Siguiendo la pauta elaborada colectivamente en la estrategia anterior, haremos la representación de una función de circo, alternando las intervenciones de todos los y las participantes. Podremos contar con un/a presentador/a o más de uno/a, que irá hilando las actuaciones y los números que hemos ensayado, viviendo así teatralmente la historia desde adentro.

Para que este fugaz momento perdure más allá de la memoria emotiva, te invitamos a realizar algunas anotaciones acerca de tu actuación y las intervenciones de los demás compañeros/a, así como del espectáculo total.

Cómo sentí mi participación

Qué me gustó más

Cuáles fueron las fallas más notorias

Cómo estuvo el ritmo general del trabajo

De qué forma se manifestó lo venezolano en el espectáculo

Cómo mejoraríamos la experiencia

Comentario a manera de conclusión

Evaluando la experiencia del Taller

En el arte es imprescindible revisarnos constantemente. La crítica y la autocrítica son elementos muy constructivos cuando se aplican positivamente. Por esto no debemos concluir el taller sin dedicar un espacio de tiempo y mucha atención a este importante aspecto de nuestra experiencia.

Proponemos un conversatorio, en el cual la suma de nuestras visiones y apreciaciones se plasme en otro telón de papel para que las palabras no se evaporen tan rápidamente y podamos valorar mejor las opiniones de todos/a los/a que compartimos la vivencia.

Para esta parte del trabajo será muy útil revisar las anotaciones que a lo largo del taller has venido haciendo en esta guía.

También hemos previsto un sencillo formato que te invitamos a llenar, para sistematizar la experiencia y mejorar nuestros esfuerzos de cara a los próximos pasos que hemos de dar.

GLOSARIO DE TÉRMINOS CIRCENSES

Actuar: Ejercer actos o funciones. Representar personajes.

Analogías: Semejanza, similitud. Aproximaciones. Interpretaciones comparativas.

Ancestral: Que deviene de los ancestros. Antiguo.

Acróbata: Gimnasta. Persona con habilidades y destrezas físicas espectaculares.

Circo: Lugar destinado a los juegos públicos entre los romanos. Recinto circular y cubierto donde se realizan ejercicios ecuestres y acrobáticos. Espectáculo de variedades.

Escena: Lugar donde se representa. División de los actos teatrales. Fracción de un espectáculo. Acción que representa algo interesante.

Ceremonia: Forma exterior y regular de un culto. Pompa, protocolos para la acción.

Circense: Derivado o perteneciente al circo. Espectáculo o parte del circo.

Cuentacuentos: Narrador popular

Contorsionista: Persona con habilidad física para realizar contorciones y ejercicios extravagantes

Entradas: Acciones o escenas del espectáculo circense.

Espectáculo: Función o diversión pública de cualquier género. Todo lo que atrae la atención. Fiesta, Función, Representación.

Equilibrista: Persona diestra en hacer equilibrios.

Fakir: (Faquir) Asceta Mahometano de la India. Artista de circo se especializa en actos físicos que superan los límites normales del dolor y la comunicación.

Grotesco: Extravagante, de mal gusto. Fuera de los cánones de la belleza y estética **Inclusión:** Que tiene la calidad de incluir, hacer participe, considerar una cosa en otra. Abrir espacio pluralizándolo.

Inédito: No publicado. Desconocido.

Juguetes: Implementos para ejercitar y demostrar destrezas en la escena del circo: Malabares, Aros, Yoyos, etc.

Lúdico: Relativo al juego. De carácter recreativo, alegre y festivo.

Maromeros: Persona diestra realizando maromas, acrobacias y piruetas solo o en grupo **Malabarista:** Quien juega malabares. Habilidadoso con las manos.

Payaso: (Clown) Comediante. Personaje característico de los circos.

Pulsadores: Personas que realizan acrobacias a partir de pulsarse unos a otros (Tomarse el pulso, peso y equilibrio sobre las manos y el cuerpo todo)

Titiritero: Persona que manipula o anima títeres

Trapeceistas: Quien realiza equilibrio y piruetas en los trapecios. Volantineros.

Presentador: Animador. Maestro de ceremonias. Jefe de pista. Anunciador de las distintas escenas, entradas o actos del espectáculo circense. También se le llama picador cuando interactúa con los payasos.

Profano: Contrario al respeto debido a las cosas sagradas. Persona no iniciada en misterios. Ajeno a lo religioso.

Sensorial: De los sentidos. Que se conoce mediante los sentidos más que por la razón.

Utilería: Elementos de mano para interactuar en escena.

Rutinas: Ejercicios, actuaciones, entradas. Actos de los artistas circenses

Tocados: Implementos que facilitan la caracterización de personajes. Complementos del vestuario. Adornos para el cabello.

Tribales: Pertenecientes o derivados de la tribu. Rituales, maquillajes, música, gestos, movimientos.

Vestuario: Indumentaria. Trajes, atuendos que caracterizan los personajes del espectáculo.

Zanquista: que domina el equilibrio sobre zancos.

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Sugerimos que este material sea distribuido para que los/as participantes lo estudien antes del taller, ya que la dinámica planteada para el mismo ocupa el tiempo previsto.

Cirquito de Pueblo.
German Ramos

Nuestro circo y lo social

Ponencia del Circológico Ambiental ante el Primer Congreso Internacional de Circo en Caracas. German Ramos

Los Orígenes Del Circo: Los Orígenes Del Hombre
(Tomado de Historia del Circo, Beatriz Seibel, Argentina1993)

El Circo en el cambio de siglo.

Genís Matabosch

Tomado de "Hrday"nuevocircodekarakare@yahoo.com

Referencias en Internet

Circo_venezuela@gruposyahoo.com

[Es.wikipedia.org/wiki/Artes_circenses](https://es.wikipedia.org/wiki/Artes_circenses)

www.ociototal.com/recopila2/r_aficiones/html

www.thecrazybug.com/artesescenicas/elcirco.ht



**Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes
IAEM**

**MONTAJE DE DANZA TRADICIONAL:
LA NEGRERA FIESTA QUE UNE LAS FRONTERAS**

Guía para el/a promotor/a (participante)

Material realizado por: Alejandra Peña

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

Francisco Sesto Novás

Ministro

Emma Elinor Cesín

Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Héctor Soto

Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo

Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES

Silvia Díaz Alvarado

Presidenta

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Estrella Camejo

Directora

Laura Cárdenas

Coordinadora General

Bárbara Tineo

Mirtha Sara Morales

Sistematización de Procesos

Beatriz Uzcátegui

Enlace con los Estados

Adriana Arismendi

Venere Barone

Jeesid Jiménez

Hugo Palmar

Dubraska Pérez

Yurmary Isabel Pérez

Ana María Rodrigues

Gustavo Salas

Aurismar Villamizar

Productoras/es de campo

María Alcira Padilla

Secretaria

Yuraima García

María Jubés

Asesoras

Alejandra Peña

Elaboración de contenidos

Gustavo Salas
Mirtha Sara Morales
Estrategias Metodológicas

Jorge Ramírez
Mensajero

Diagramación

Oficina de Asuntos Públicos e Información

Marioli Fuenmayor
Directora

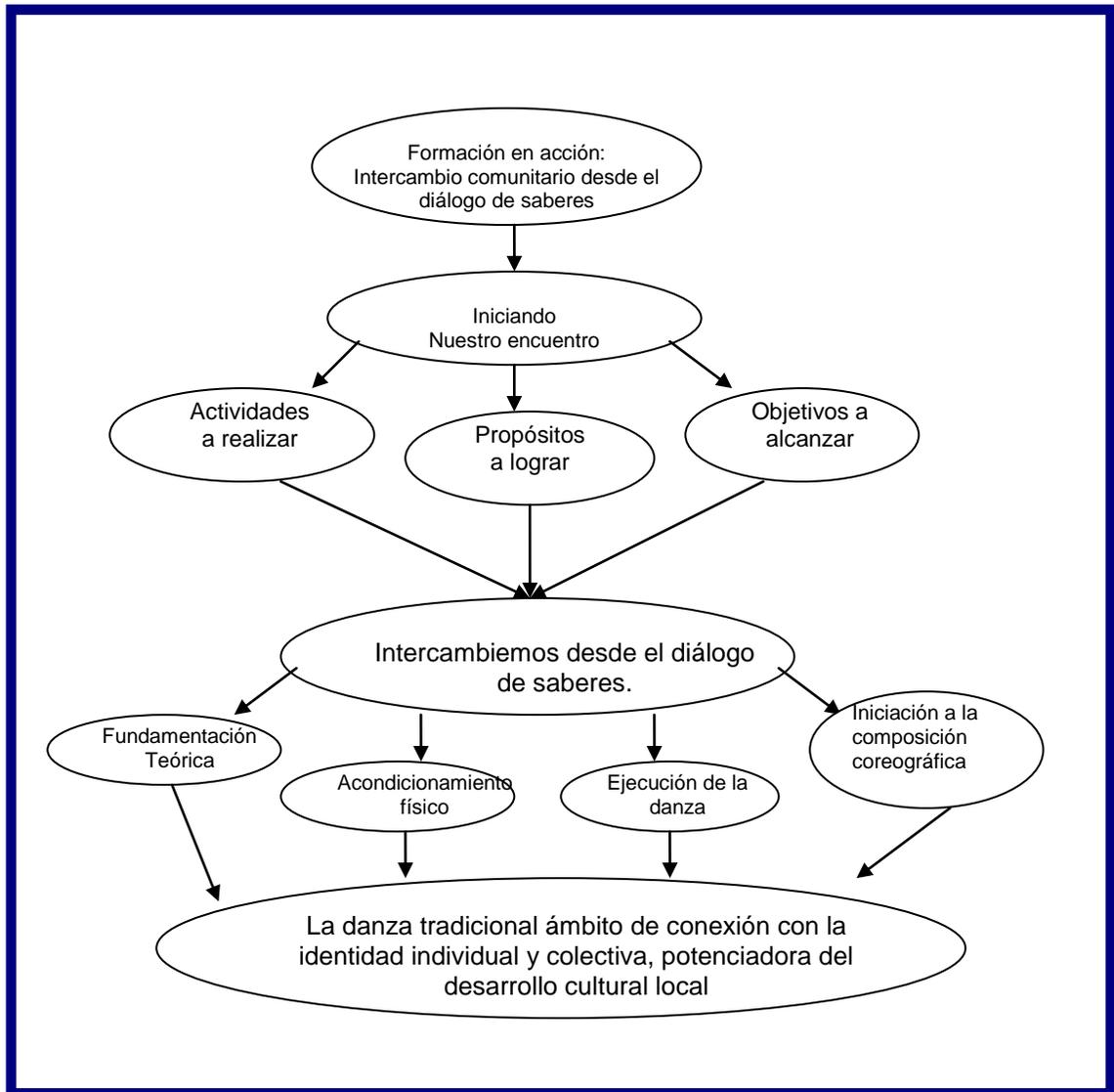
Wilmar Ostos
Coordinadora de Publicidad

Juan Carlos Ramírez
Mariana Alemán
Diseño Gráfico



[En la fiesta]... Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio se verifica, cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y convierte en un sitio de fiesta (...); los personajes que intervienen abandonan su rango humano social (...) las fronteras entre espectadores y actores entre oficiantes y asistentes se borran.

Octavio Paz



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

La creación cultural, la divulgación de la obra creativa, los valores de la cultura, el uso y disfrute de los bienes culturales, son parte fundamental de los derechos ciudadanos establecidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Esto conlleva al Estado venezolano a ofrecer a las comunidades las condiciones que le brinden la posibilidad de disfrutar tales derechos.

Es por eso que el gobierno nacional insiste en diseñar y ejecutar acciones que buscan favorecer el ejercicio de esos derechos, a través de la sensibilización, la reflexión y la participación ciudadana. El Ministerio del Poder Popular para la Cultura, mediante el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), se esfuerza por garantizarnos a todos y a todas el disfrute y la creación de bienes y servicios culturales en las áreas de Danza, Música, Teatro y Circo. El IAEM, a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, ha diseñado una serie de talleres con el propósito de intercambiar conocimientos y experiencias sobre la vinculación de los ámbitos nacional, regional, municipal y local en la Formación y Construcción de Saberes, partiendo de la vinculación de la educación para las artes con dos de los motores constituyentes: Moral y Luces y la Explosión del poder comunal.

El abordaje de una manifestación popular tradicional a través de su expresión dancística, permite a los participantes de un taller como éste, vivenciar desde el trabajo corporal las múltiples conexiones con la identidad de un sector del país, asimismo reflexionar acerca de las relaciones de poder, los vínculos con la naturaleza, el devenir histórico y político que se expresa en un acto festivo como en otros sucesos de la cotidianidad de una comunidad. En este cuadernillo la festividad de La Negrera será tomada como un ejemplo entre variadas posibilidades de encuentro con otras expresiones de la cultura popular venezolana.

Considerando que en Apure, donde se realiza esta celebración, es un estado prioritario para el desarrollo de políticas y proyectos culturales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, es fundamental que cada uno/a de los/as trabajadores/as, creadores/as y hacedores/as culturales nos interese por lo que sucede en cada una de estas zonas, con el fin de proponer formas de intercambio, intervención o simplemente reconocimiento por el quehacer cultural de estos ciudadanos.

QUÉ QUEREMOS

Brindarte la posibilidad de intercambiar y vivenciar el conocimiento artístico y cultural desde los principios básicos del movimiento, los mecanismos de observación y análisis de las festividades populares tradicionales y las formas de aproximación a los procesos creativos, aspectos que deben manejar los y las intérpretes de la

danza tradicional, además de adquirir herramientas para la ejecución técnica de la danza La Negrera, localizada en la frontera colombo-venezolana, como ejemplo de una manifestación tradicional, con la cual podrás enriquecerte y motivarte para que valorices más profundamente este tipo de festividades, como un elemento de la cultura que contribuye con la integración socio-cultural de nuestros pueblos.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO

Este taller te permitirá incorporarte, como integrante protagónico de tu agrupación en un proceso de acercamiento, participación y reflexión requerido para la formación y construcción de saberes culturales en tu región, municipio y/o localidad.

Tu participación contribuirá a reflexionar acerca los espacios de formación socioculturales y artísticos que existen en los sistemas de educación formales o alternativos, y la conexión de éstos con el patrimonio cultural local.

Se continuará con la sensibilización sobre la importancia del trabajo corporal como parte del bienestar social.

Porque se requiere de personas multiplicadoras e interesadas por ver y entender la danza como un lenguaje; que contextualice la obra danzaria dentro de ámbitos más allá de los culturales; que impulsen estudios sobre expresiones populares tradicionales y sobre la historia de la danza tradicional en Venezuela, es decir, personas capaces de dejarse seducir por la creación e investigación, pero sobretodo por concebir el hecho dancístico con ética y profesionalismo.



JUNTOS LOGRAREMOS OBJETIVOS DESEABLES:



- ✓ Participar en una discusión teórica referente a los mecanismos de observación y análisis de las festividades populares tradicionales.
- ✓ Reconocer y vivenciar mediante el acondicionamiento físico que requiere un intérprete en danza tradicional, los principios básicos del movimiento
- ✓ Adquirir herramientas para la ejecución técnica de la danza de La Negra.
- ✓ Vincular la plástica con la danza, mediante la elaboración de accesorios y utilería propios de la manifestación.
- ✓ Fortalecer la creatividad, la imaginación y la estructura coreográfica necesaria para el trabajo de proyección de las tradiciones venezolanas.

Los contenidos propuestos a discutir y vivenciar en el taller serán:

ACONDICIONAMIENTO FÍSICO

Postura Corporal

Respiración

Relación Espacio – Tiempo

Sentido Rítmico

Centros Motores

INICIACIÓN A LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA DE UNA MANIFESTACIÓN POPULAR - TRADICIONAL

Introducción al espacio escénico

Uso de frases de movimiento y diseños espaciales.

Espacio clásico, circular y no convencional.

Elementos de la puesta en escena.

Abordaje del Trabajo Creativo

Las necesidades del creador o de la agrupación cultural.

Seducción del intérprete: ¿cómo lograr que se involucre con la propuesta?.

Elementos generales de la composición coreográfica.

Estilos de proyección: tradicional, nacionalista, emergente, fusiones de lenguajes artísticos.

Intercambio entre el creador y el intérprete – participación creativa del intérprete.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Origen Histórico

Personajes

Cronología de la fiesta y Estructura de la Danza

Contexto Geográfico

Vestuario y accesorios

Elementos simbólicos de la fiesta

EJECUCIÓN DE LA DANZA DE LA NEGRERA

Personajes:

Matachí, Vaca Loca, El Diablo, Locaínas, Reinas, Duquesas y Princesas, Músicos.

Momentos de la danza

Vals, carángano y joropo llanero.

Recorrido o comparsa de calle, El araguato, persecución de La Vaca Loca, El Joropo Llanero (Pajarillo, Quirpa, Seis por derecho).

Construcción de accesorios para la danza:

Construcción de máscaras, coronas, banderas, trajes.

QUÉ ACTIVIDADES REALIZAREMOS:

SESIÓN NO.1

ESTRATEGIA	ACTIVIDADES
Presentación del grupo y el facilitador.	Dinámica de grupo "Si yo fuera".
Acondicionamiento físico de los participantes.	Rutina de preparación física para un nivel básico de formación en danza tradicional.
Iniciación a la Composición Coreográfica de una manifestación popular – tradicional	Ejercicios de improvisación con las banderas a nivel individual. Creación de diseños espaciales con las banderas por subgrupos utilizando el ritmo del vals para los desplazamientos.
Ejecución de la danza La Negrera	

Fundamentación teórica de la manifestación.	<p>Diagonales para el desglose de pasos básicos. Dinámica de grupo “El balón africano”.</p> <p>Lectura No. 1. sobre las fiestas tradicionales, comentada y discutida en subgrupos.</p>
Elaboración de accesorios para la danza	Construcción del traje del personaje: Matachí

Sesión No. 2

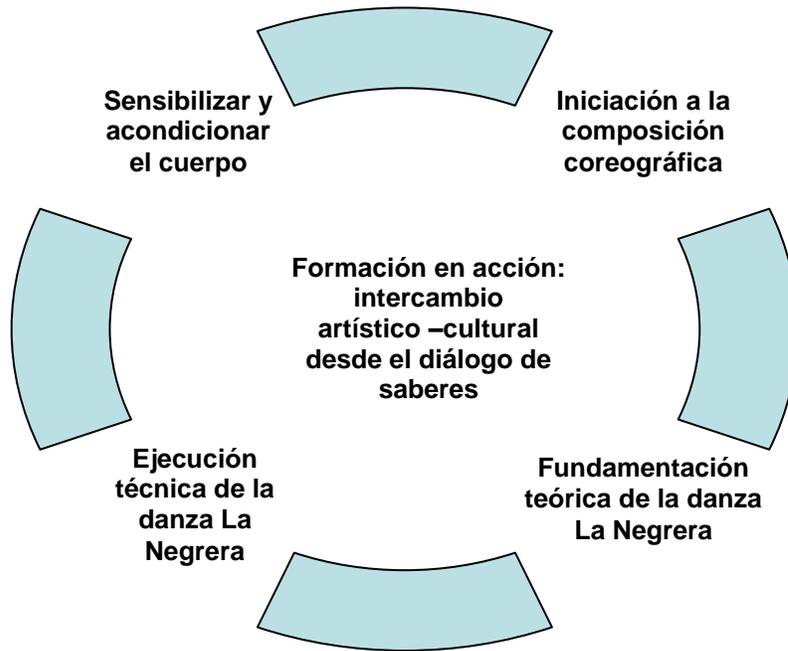
ESTRATEGIA	ACTIVIDADES
Iniciación a la Composición Coreográfica de una manifestación popular – tradicional	Lectura No. 3 sobre la puesta en escena, comentada y discutida en subgrupos.
Iniciación a la Composición Coreográfica de una manifestación popular – tradicional	<p>Presentación a cargo del docente sobre aspectos teóricos relacionados con el espacio escénico y trabajo creativo, previstos en los contenidos.</p> <p>Discusión grupal entre los participantes y facilitador.</p>

Acondicionamiento físico de los participantes.	Rutina de preparación física para un nivel básico de formación en danza tradicional.
Iniciación a la Composición Coreográfica de una manifestación popular – tradicional	Ejercicio teatral (Persecución de la Vaca Loca) Trabajo en pareja con la música del carángano (Imagen del araguato).
Ejecución de la danza La Negrera	Dinámica de grupo “El barco”. Diagonales para el desglose de pasos básicos. Repaso de diseños espaciales con las banderas. Dinámica de grupo “A que manada pertenezco”.
Elaboración de accesorios para la danza	Construcción del traje del personaje: Vaca Loca y las Coronas de las Reinas.

Sesión No. 3

ESTRATEGIA	ACTIVIDADES
Fundamentación teórica de la manifestación.	Revisión del video sobre Encuentro de Negreras, realizar unas anotaciones y discusión grupal.
Acondicionamiento físico de los participantes.	Rutina de preparación física para un nivel básico de formación en danza tradicional.
Ejecución de la danza La Negrera	Diagonales para el desglose de pasos básicos. Repaso de diseños espaciales con las banderas. Repaso de persecución de la vaca loca. Figuras y pasos básicos del joropo llanero en trabajo por parejas.

Iniciación a la Composición Coreográfica de una manifestación popular – tradicional	Construcción de personajes y creación de diseños espaciales y frases de movimiento con las locaínas.
Fundamentación teórica de la manifestación.	Lectura No. 2 sobre la fiesta de La Negrera en La Victoria y Arauquita, comentada y discutida en subgrupos.
Construcción de accesorios para la danza.	Elaboración del traje de la vaca loca y máscaras de locaínas.
Evaluación y Cierre del Taller	A través de collage el grupo evaluará el desempeño docente usando imágenes, palabras y texturas. Con el lanzamiento de una pelota y una palabra expresará cada participante lo que le llegó del grupo. Y en función de los indicadores sugeridos el docente dará una pequeña apreciación de cada participante.
Muestra final.	Muestra del ejercicio creativo que surgió del taller



AVANCEMOS HACIA LA VALORACIÓN DE LOS ACUERDOS PARA LA FORMACIÓN EN ACCIÓN

INICIACIÓN A LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA ACONDICIONAMIENTO FÍSICO



Esquema Corporal:

El conocimiento que tenemos de nuestro cuerpo en reposo y en movimiento. Como lo percibimos y como nos relacionamos con el espacio inmediato y cualquier otro lugar que nos rodee. Se va construyendo a través del trabajo y la experiencia diaria para que luego, seamos capaces de corregirnos y avanzar.

Diariamente el facilitador te propondrá realizar rutinas de preparación física para sensibilizar y acondicionar al cuerpo al trabajo dancístico y al abordaje de una manifestación tradicional, se trabajarán con los ejercicios principios básicos del movimiento tales como: postura corporal, respiración, relación espacio – tiempo, sentido rítmico y centros motores. Revisa:

¿Cómo te sentiste y qué aprendiste?

¿Chequea cómo estaba tu cuerpo antes y después del acondicionamiento físico, la respiración, los niveles de concentración y la tensión o relajación existente en tu musculatura, tu postura, la fuerza y flexibilidad?

¿Reconoces los principios de movimiento trabajados en cada ejercicio?

Identifica los pasos de las manifestaciones populares venezolanas seleccionadas para la optimización del trabajo corporal.

Postura Corporal

La alineación de los segmentos corporales: mandíbula, hombros, pelvis, rodillas, pies, al iniciar un movimiento y que además está dada por la percepción de las diferentes fuerzas que actúan sobre el cuerpo. En movimiento una postura adecuada ayuda a ahorrar energía, mejora la calidad de la ejecución y evita lesiones.

- . Contraposición de fuerzas
- . Control tónico
- . Conocimiento de partes del cuerpo
- . Segmentos corporales

Planos corporales:

- Posición anatómica: los tres planos del espacio. plano sagital medio (1), perpendicular al piso, divide al cuerpo en dos mitades, derecha e izquierda, más o menos simétricas. En relación con este plano surgen dos términos: "medial", que denota proximidad al plano medio, y "lateral", que significa lo opuesto. Por ejemplo, la clavícula presenta un extremo medial, que se articula con el esternón, y un extremo lateral, articulada con el omóplato.
- El plano frontal o longitudinal (2), divide al cuerpo en una mitad ventral y otra dorsal, permitiendo orientarnos en sentido ántero-posterior. En el hombre el término "ventral" es sinónimo de anterior y el término "dorsal" es sinónimo de posterior.
- El plano horizontal (3), paralelo al piso, divide al cuerpo en una mitad "cefálica" o "superior" y en una mitad "caudal" o "inferior", permitiendo orientarnos en sentido vertical.
- Con estos términos (medial-lateral, ventral-dorsal, cefálico-caudal) podemos orientarnos tridimensionalmente en el cuerpo.



La improvisación puede ser vista como un espectáculo y también como un recurso para generar movimiento o construir un planteamiento coreográfico. Este elemento propio del bailarín, puede permitir que el espectador asuma el riesgo de que lo que ve sucede en el instante y no está probado que sea algo exitoso o afortunado. A partir de la emocionalidad se puede generar un enriquecimiento de elementos técnicos y físicos que puedan ser de utilidad para el trabajo de un bailarín.

Con la improvisación se desarrolla un lenguaje y vocabulario propio, resaltando el instinto corporal y la habilidad de permitir que el movimiento surja del cuerpo y ocurra por sí mismo: generando frescura y la posibilidad de salirse de lo previsto.

VICENTE SILVA SANJINÉS (2001)

Ejercicios de improvisación

Con el uso del elemento de la bandera registra por escrito las sensaciones que llegaron a tu cuerpo a partir la exploración del movimiento con el objeto, con la deformación de pasos básicos de La Negrera, desde la imagen de la reina como personaje que usa el elemento, tratando de memorizar a partir de la indagación en el material corporal, las relaciones con otros compañeros, con el espacio y sus diseños:



- Los aspectos históricos que dan origen a una manifestación popular tradicional pueden reconstruirse y analizarse como textos dramáticos.
- En los textos generados se debe atender al aspecto verbal y al aspecto semántico.
- En los textos se pueden identificar acciones de determinados personajes en relación a lo que dicen y a lo que significa "lo dicho" y cómo repercute para la expresividad corporal.
- El discurso relatado es insumo fundamental para la puesta en escena.

Construcción de personajes

En la danza de La Negrera existen muchos personajes, identifica con cuál de ellos tendrías mayor afinidad, recréalo usando tu imaginación, valiéndote de una situación clara, piensa en sus características físicas, con quién se relaciona, cómo es su expresión corporal y cómo danza la manifestación propuesta. Escribe una oración que tenga relación con el rol del personaje dentro de la fiesta, crea una frase de 8 movimientos, insértalos en el tiempo musical de uno de los momentos de la manifestación, anota tus conclusiones de ese proceso de experimentación:

¿Generalmente realizas ejercicios similares para tus montajes? ¿Cuáles empleas?

Realización de ejercicios creativos

El arte del movimiento en la escena abarca todo el amplio margen de expresión corporal que incluye la elocución, la interpretación, el mimo, la danza, y hasta el acompañamiento musical.

Es al interior de estas nuevas formas de presentar y exponer la danza, que nos interesa ir conformando un espacio de discusión de ideas y conceptos, que constituya a partir del público los nuevos formatos, coreógrafos y teóricos, un espacio de convergencias y reflexiones para la danza.

Rudolf von Laban. *El Dominio del Movimiento*

Una de las formas más antiguas de mantener a la mano a la memoria del movimiento es la grabación de la memoria a través de la escritura, como notación del movimiento. En este contexto el concepto coreografía remite a dos cosas: la fijación de trayectorias espaciales y movimientos corpóreos a través de un guión en movimiento y la actividad de la coreografía, la cual es, la composición de esos movimientos como trayectorias espaciales. El movimiento en sí mismo es claramente transitorio, mientras la danza es siempre un recordar. Así el movimiento se caracteriza por ser una constante pérdida. La escritura y la notación, entendidas como (coreo)-gráficas, recogen los trazos de esa pérdida.

1. Trata de identificar los recursos, pautas y ejercicios que el facilitador les ha propuesto a los participantes para crear un ejercicio coreográfico a partir de una manifestación popular tradicional.

2. Reflexiona con tus compañeros acerca de los conceptos: performance, ejercicio creativo, montaje y composición coreográfica, puesta en escena de la obra coreográfica, remontaje.

Para Christoph Balme una puesta en escena (*Aufführung*) refiere:

al evento único e irreplicable que adquiere reconocimiento no solamente desde una perspectiva estética, sino también desde una perspectiva sociológica e incluso psicológica. Esto, ya que, en toda puesta en escena teatral o de danza se trata de una muestra de interacciones.

Relación que se da entre actores, intérpretes y espectadores que experimentan cambios de rol como co-jugadores en un espacio. De este modo la puesta en escena refiere a lo transitorio del teatro o la danza. En cambio, con el concepto de escenificación (*Inszenierung*) nos queremos referir más bien a “la obra de arte teatral o, hablando desde una perspectiva semiótica, de una estructura estética con signos organizados”. De este modo, cuando hablamos de una escenificación nos referimos a un producto estético que contiene una organización intencional, que se comprende de un sistema de signos predeterminados. A esto último la semiótica del teatro lo llamo “texto” (Fischer-Lichte, 1984) o “sistema de decisiones” (Pavis, 1989). Esta distinción entre puesta en escena y escenificación enpalma con los planteamientos de una estética de lo performativo. En la medida que este tipo de nueva estética (nuevos mundos) parte de la idea del evento irreplicable y, por lo tanto, se “enmarca” dentro del carácter transitorio (intangibles / efímeros) de la puesta en escena.

3. Investiga cuáles son las manifestaciones populares tradicionales propias de tu localidad, escoge una de ellas; especialmente un momento de su estructura cronológica para comenzar a delimitar: imágenes que te llamen la atención, historias, personajes, situaciones anecdóticas que sirvan de referencia para la creación.

4. Reflexiona acerca de cuáles mecanismos se vale un creador para recordar la estructura coreográfica y los materiales que se van generando en el proceso previo a su muestra y montaje. (Videos, notas, dibujos, elaboración de un texto, selección musical).

EJECUCIÓN DE LA DANZA

Dinámica de Grupos



Dinámicas de Grupo son un cuerpo de normas practicadas, útiles para facilitar y perfeccionar la acción de los grupos. Estas experiencias son las que permiten afirmar que una técnica adecuada tiene el poder de activar los impulsos y las motivaciones individuales y de estimular tanto la dinámica interna como la externa, de manera que las fuerzas puedan estar mejor integradas y dirigidas hacia las metas del grupo. Estas pueden ser utilizadas en forma complementaria, integrándose recíprocamente en el desarrollo de una reunión o actividad formativa.

Laura Rivas. Margareth Iglesias

Las dinámicas de grupo que se realizarán tendrán por objetivos reforzar la presentación e integración entre participantes y facilitador, además de potenciar la organización y trabajo en equipo, así como aspectos relacionados con la coordinación, lateralidad y creatividad, es decir elementos aptitudinales y psicomotores fundamentales para formar a bailarines holísticos.

Anota las sensaciones, experiencias que te llamaron más la atención, así como las reflexiones a partir de estas dinámicas:



El hombre pronuncia las palabras.
Las palabras no bastan, las prolonga.
Las palabras prolongadas no bastan, las modula.
Las palabras moduladas no bastan.
Y, sin darse cuenta, sus pies se agitan, sus manos gesticulan.

Anónimo chino

Diagonales para el desglose de pasos básicos de la manifestación:

Algunas estrategias que permiten aprehender la manera cómo pueden ejecutarse los pasos básicos de una manifestación popular tradicional consideran la forma, la intencionalidad, la musicalidad, el desglose y desplazamiento de los mismos. De igual manera, es fundamental para la interpretación de cada uno de sus momentos. Anota tus impresiones en el trabajo de las diagonales propuestos por el facilitador durante cada sesión de clase:



Momentos y cronología de la danza

El facilitador distribuye entre los participantes roles y asigna personajes, comienza a fijar posiciones de estos sujetos en el espacio, a armar diseños espaciales, usando los elementos o accesorios de la danza. Comienza, de esa manera, a ejecutar los pasos del vals, del carángano y del joropo llanero y así a ordenar los momentos de la danza propios de La Negrera. Para ello, dos aspectos debe contemplar el

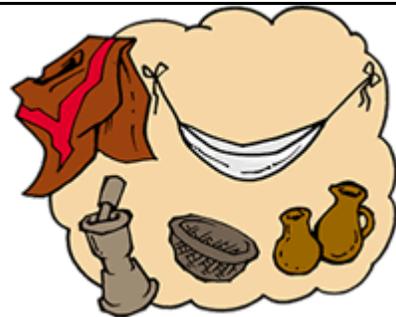
participante la memorización de la estructura de la danza, y la intencionalidad con la que se ejecuta la misma.

Escribe aquí tus observaciones de los ejercicios que se fijan para armar la muestra final del taller:

Construcción de accesorios para la danza:

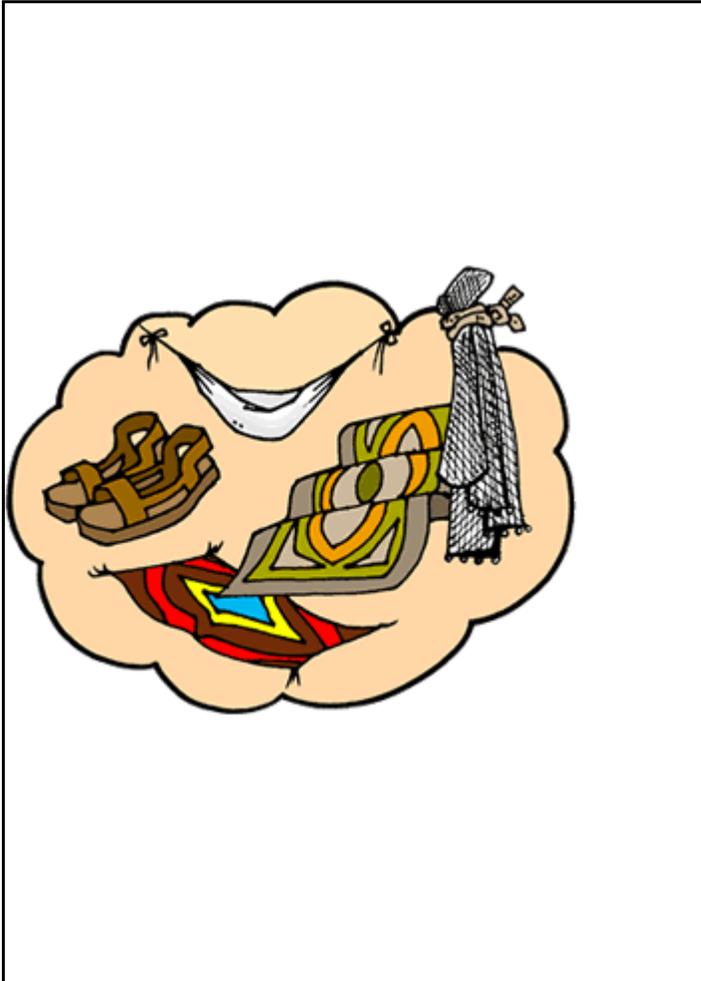
Fuente: www.rena.edu.ve

Los objetos: Estos son también expresiones del arte popular venezolano, son obras de artesanos, por ello reciben el nombre de artesanía popular tradicional, cuyos productos son muchísimos y muy variados, constituyen el sello y la identificación del pueblo venezolano. Cada estado en Venezuela tiene su artesanía típica según sus raíces culturales.



La cestería: es una de las técnicas artesanales que mejor se ha conservado en varios lugares de Venezuela, ha mantenido su carácter utilitario y una función decorativa. Las fibras vegetales que se dan en las respectivas localidades tales como: bejuco común, palma, caña amarga (también llamada caña brava) se utilizan como materia prima para su elaboración. Las técnicas varían de un lugar a otro y de acuerdo al objeto, pero siempre son realizados manualmente. Sus productos son muy variados. Entre ellos están:

- Las canastas y diversas clases de cestas.
- Las maras son un tipo de cesta al estilo de una bandeja, propia del estado Nueva Esparta y las costas orientales.
- Los mapires son bolsos para transportar provisiones.
- Sombreros y esteras.



Los textiles: La tejeduría, nombre con el cual se conoce la fabricación de textiles, utiliza como materia prima las fibras obtenidas de la lana de oveja, del algodón, el sisal y el moriche, entre otras. El proceso de transformación consiste en lavar las fibras, ponerlas a blanquear, peinarlas y arreglarlas en madejas para ser hiladas.

Cada región del país tiene su peculiaridad en cuanto al estilo, materia prima y producto obtenido del tejido de la fibra. Los objetos confeccionados son hermosos y solicitados en toda Venezuela para ornamentación, indumentaria o para fines prácticos. Son muy famosos: los chinchorros confeccionados en el oriente del país, las hamacas de Santa Ana, en Margarita, las ruanas y cobijas de los Andes, las alpargatas de Falcón y los estados llaneros, así como las atarrayas en la Isla de Margarita. Por supuesto, al hablar de tejidos no se puede dejar de mencionar los tapices guajiros, que se caracterizan por sus composiciones plásticas en las que la armonía de líneas, ritmos, colores vivos y contrastantes, constituyen verdaderas obras de arte.

Cerámica o alfarería: Es una actividad artística muy antigua; consiste en modelar vasijas u otros objetos con materiales tales como: arcilla, barro, barbotina, caolín, los cuales son manipulados para dar la forma deseada y luego sometidos a la acción del fuego para conferirles solidez.

Son muchos y variados los objetos realizados con esta artesanía, entre ellos: vasijas, tinajas, pimpinas, cántaros, ollas, platos, budares, materos y otros. En casi todos los estados de Venezuela se encuentran muestras de ella, pero son famosos los trabajos en cerámica hechos en Quibor, Estado Lara, Capacho, Estado Táchira y Los Guáimaras en el Estado Mérida.

La psicomotricidad fina y la fusión entre lenguajes artísticos (plástica y danza), son dos aspectos claves que se desarrollan elaborando accesorios y utilería para la danza. El uso de materiales como: ropa, plantas, objetos de desecho y otros utensilios pueden servir para elaborar dichos accesorios, se trata de seleccionar uno de ellos, de acuerdo con el personaje que se va a trabajar en el taller, se pueden conformar equipos de 3 personas, en los cuales mutuamente se apoyen para la realización de estos elementos, siguiendo las instrucciones del facilitador. Escoge entre estos objetos cuál será tu meta:

1. Banderas y Coronas para reinas, duquesas y princesas.
2. Máscara y Traje de Matachí.
3. Traje de la Vaca Loca.
4. Máscara para las Locaínas.
5. Traje y tridente del Diablo.

Recuerda....

En la actualidad se entiende por puesta en escena todos los elementos visuales que conforman una escenificación. Sean estos corpóreos (decorado, accesorios), la iluminación, sonido, la caracterización de los personajes (vestuario, maquillaje, peluquería); y la interpretación destinada a representación en vivo (teatro, danza), cinematográfica, audiovisual, expositiva o destinada a otros acontecimientos.

ENCICLOPEDIA VIRTUAL WIKIPEDIA



Lecturas Complementarias

Realizaremos tres lecturas para ser discutidas en subgrupos y luego realizar una plenaria de los aspectos más relevantes.

Con respecto a la Lectura No. 1 que trata sobre las festividades, te sugerimos identificar y asociar las concepciones de popular y tradicional, los significados de un acto festivo o manifestación popular - tradicional para una comunidad y los elementos que por lo general están presentes en este tipo de celebración.

Con relación a la Lectura No. 2 referente a la Manifestación de La Negrera te proponemos: registrar datos con relación al lugar donde se realiza la fiesta, cronología de la celebración, fechas en las que está enmarcada, personajes, momentos y estructura de la danza, elementos de la celebración, motivos por los que crees que surge la misma.

Con vinculación a la Lectura No. 3 que trata sobre generalidades de la puesta en escena, te proponemos reflexionar acerca de los elementos que allí se mencionan y los que tu agrupación usualmente utiliza, a fin de ubicar ejemplos reales en la utilización de los mismos.



Revisión de un video

El Encuentro de Negreras entre comparsas colombianas y venezolanas. Revisa el mapa anexo en la Lectura complementaria No. 2 y visualiza el Municipio Páez donde se ubica La Victoria pueblo venezolano del Estado Apure donde se realiza la fiesta.

Registra aquí tus impresiones de esta manifestación:

¿Identificas en el video los personajes de la fiesta?

¿Consideras que la danza, los misterios, el banquete, los juegos, la representación teatral y la música están presentes en la fiesta, qué deja esa conjunción de elementos para las comunidades que vivencian la misma?

¿La unión de estos pueblos es lo que habías imaginado de una relación entre habitantes fronterizos, si, no, por qué?

¿Qué que acciones propondrías si tuvieras que apoyar la realización de manifestaciones populares en la frontera, si pudieses sugerir proyectos o políticas culturales para esos y otros aspectos que fortalezcan la danza como expresión binacional que dirías?

LECTURA COMPLEMENTARIA I

Características, elementos y reflexiones en torno a las festividades populares

PEÑA N. Alejandra y REQUENA V. Rosa G. LA NEGRERA FIESTA DE LOS PUEBLOS LA VICTORIA Y ARAUQUITA. UN ACERCAMIENTO A LA SUBJETIVIDAD DEL HABITANTE DE LA FRONTERA COLOMBO-VENEZOLANA. FACES-UCV. Caracas, 2000.

Lo primordial antes de comenzar a reflexionar sobre el tema de las fiestas populares es definir qué se entiende por popular y tradicional, qué implica un acto festivo con estas características y qué lo diferencia de los demás; para así comprender la importancia de acercarse a un evento como éste dentro de un contexto muy especial, como es el fronterizo, con la finalidad de conocer mejor a los habitantes del mismo.

Popular es un término que está asociado con la palabra pueblo, específicamente incluye a todas las personas que no son dueñas de los medios de producción, o aquellas quienes subsisten con los salarios que obtienen gracias a sus trabajos. Siendo éstos los principales actores de lo popular y tomando en cuenta su diversidad pueden existir formas para que ellos expresen su cultura tanto en las zonas rurales como en las urbanas, resaltando el sentido común. La cultura popular al emanar del pueblo constituye un elemento dinamizador que crea una alternativa impugnadora (Leis, 1990), pues a través de ella se levanta una rebelión de formas y códigos potenciales e insurgentes frente a lo establecido, los antagonismos, la injusticia, se enriquece en la recuperación de sus luchas e historia.

La fiesta popular como expresión cultural incluye procesos comunicacionales de producción simbólica y de experiencias de vida las cuales, se adecuan al contexto geográfico y social donde estén insertas. Las manifestaciones de la cultura popular como lo afirma García Canclini (1989) no son monopolio de los sectores populares ya que son procesos híbridos y complejos donde pueden insertarse personas de diferentes grupos; el nivel de participación va a depender del origen, connotación que tiene el acto festivo para la localidad y de la heterogeneidad de sus actores.

Las celebraciones populares venezolanas como otras involucran diversos participantes y es usual la apropiación de los espacios públicos, en ellas no se privatizan o delimitan lugares, se realizan en calles, plazas, plantaciones, ríos, barrios. Los motivos que las originan pueden estar ligados a creencias religiosas, la adoración de la naturaleza, necesidades lúdicas que tiene la

población, conforman actos ceremoniales impregnados por el mundo de los mitos, los cuales marcan un matiz distinto con otros actos festivos.

“La fiesta no se constituye por oposición a la cotidianidad popular; es más bien la que renueva su sentido, como si la cotidianidad la desgastara y periódicamente la fiesta viniera a recargar renovado sentido de pertenencia a la comunidad” (Albó, 1990), citado por (Molina y Duchén; 1997: 271). Desde luego las celebraciones populares tradicionales recogen y expresan la historia que se ha construido por un grupo de personas en una localidad, sus luchas, necesidades y ansiedades, momentáneamente las integran y unifican, esos aspectos comunes de un pueblo separados por la heterogeneidad de clases e ideologías que constituyen una cotidianidad se confunden en un mismo espacio a través de los excesos y los más espontáneos e improvisados deseos de sus participantes.

Aunque en el instante de la celebración se desarrollan acciones libres siempre esa libertad se media entre normas o un contenido de participación organizada que no es más que la forma de expresar creencias que en ningún momento deja de ser espontánea. El intercambio con el otro, la reciprocidad en muchas relaciones sociales y la ayuda mutua prevalecen para mantener tradiciones que conforman la memoria colectiva de un pueblo, pues con su carácter dinámico permite la comunicación y procesos de construcción en una comunidad.

Lo tradicional hace referencia a todo el legado simbólico que se ha transmitido durante generaciones y que además ha prevalecido por largo tiempo, a través de las fuentes orales y escritas o con la imitación de acciones del quehacer diario; en pro de mantener la cultura se intercambian doctrinas, mitos, leyendas, costumbres a las cuales se le van introduciendo elementos nuevos que las modifican, pero si a pesar de eso no se extinguen son consideradas tradiciones, como es el caso de algunas fiestas que se celebran en la frontera.

La fiesta para el llanero es una utopía así lo expone Rodríguez (1990):

La fiesta es la máxima expresión de esa disponibilidad del llanero para reproducir indefinidamente su modelo societario. Con ella y el inalterable buen humor intenta significar el buen deseo de que se reproduzcan las situaciones que dieron origen o mantienen la etnia. (...) El llanero convierte lo que parece riesgo y trabajo en placer y juego (90).

La fiesta popular tradicional que fue objeto de estudio en la presente investigación es La Negrera la cual se lleva a cabo desde el 8 de Diciembre hasta el 2 de Febrero, pertenece al ciclo navideño y se ha visto influenciada por las referencias de los ciclos festivos que dejaron los españoles en el período de colonización, relacionadas con los cambios estacionales y la presencia de los solsticios, sobre los cuales se habían hecho coincidir la celebración de las divinidades más importantes de la iglesia católica tales como las que se celebran en esta fiesta, la Santa Inmaculada Concepción y la Virgen de La Candelaria. En general los franciscanos divulgaban las representaciones de los diferentes momentos de la vida de Cristo, y así nos dejaron como legado en la época navideña los aguinaldos y villancicos y las celebraciones del día de los Santos Inocentes, El Nacimiento de Jesucristo, la Venida de los Reyes Magos entre otras. La Negrera aunque finaliza al principio del carnaval tiene mayores elementos de este ciclo, pues en ella se pone de manifiesto la burla, la alegría y la comida, el disfraz, inversión de valores, jerarquías y catarsis, agresión o dimensión subversiva.

Los elementos que integran la celebración de La Negrera al igual que la mayoría de las fiestas tradicionales son los siguientes:

1. **La danza** la cual constituye una experiencia colectiva que deviene de procesos sociales reflejando la historia del pueblo, por ello se cataloga como producto social, que dentro de un momento histórico en particular, puede cumplir una función y ser un acto creativo; expresión de ideas, anhelos, sentimientos y críticas. Es una forma de lenguaje corporal que a través de movimientos rítmicos y dinámicos, origina una relación entre participantes, con sus procesos orgánicos y con el entorno o medio ambiente (Sevilla, 1998).

2. **Los misterios** estos elementos tienen estrecha vinculación con la mitología de los participantes por medio de la cual hay una revelación de los misterios a través del uso de la inteligencia y la imaginación se revela la historia de cuanto ha ocurrido (Eliade, 1991). Siendo el rito el espacio de eternidad, propio del mundo sagrado donde se da explicación al mito, donde la improvisación y el éxtasis sugieren un tiempo primordial.

3. **Los juegos** en ellos predominan el carácter lúdico actividad que es reglamentada en la vida ordinaria. Se expresan a través de las bromas, mimetismo, juegos de azar o de origen religioso.

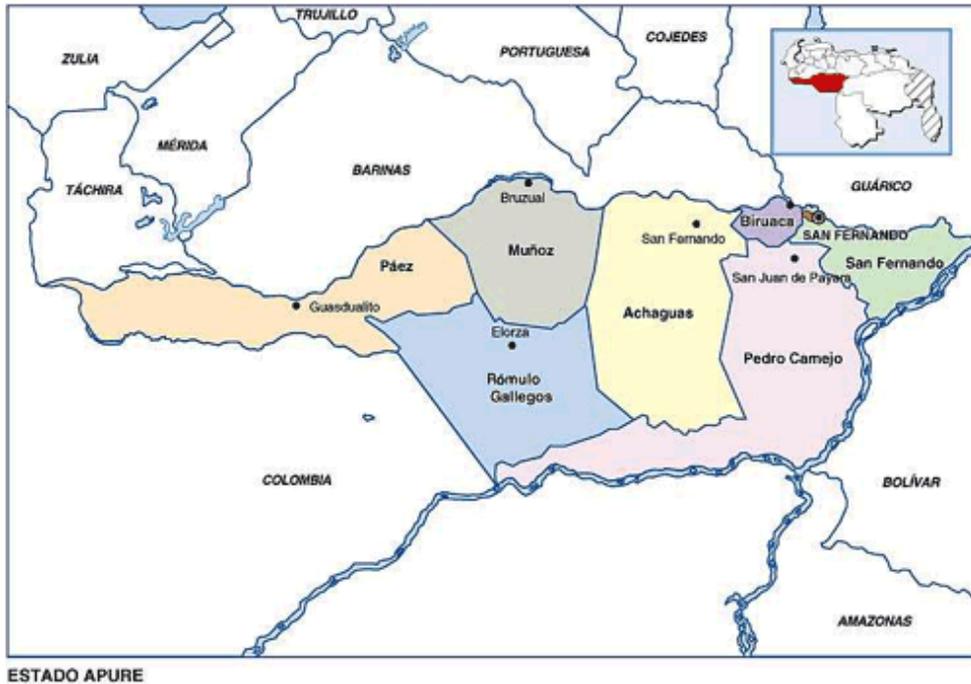
4. **El banquete** es la comida comunal de la fiesta, puede tener varias connotaciones: entrega de ofrendas, liberaciones y purificación, en la actualidad este elemento no se hace presente en La Negrera, por transformaciones que ha sufrido la dinámica social y por consiguiente dicha celebración.

5. **Elementos teatrales** están relacionados con las ceremonias efectuadas en la fiesta en las cuales pueden referirse a evocaciones de dioses, muertos y santos mediante ritos en los que abundan parodias, juegos de palabras, adivinanzas y obtención de oráculos.

6. **Conexión religiosa** (Eliade, 1994).

a través de ella se experimenta la santidad de la existencia humana en tanto creación (...). El hombre desea re-encontrar la presencia activa de los dioses, desea asimismo vivir en un mundo tan fresco, puro y fuerte como salió de las manos del creador. En términos cristianos podía decirse que se trata de una nostalgia del paraíso (82).

Los elementos que conforman una fiesta popular tradicional facilitan el conocimiento de la representación social que agrupa la frontera, con ellos se puede comprender su identidad, el ritmo específico de la alteridad, el desplazamiento de fuerzas y energías que se observan con el desarrollo de las capacidades físicas, intelectuales, emocionales y comunicacionales de sus integrantes su subjetividad.



LECTURA COMPLEMENTARIA II

FIESTA DE LA NEGRERA EN LA VICTORIA Y ARAUQUITA

PEÑA N. Alejandra y REQUENA V. Rosa G. **LA NEGRERA FIESTA DE LOS PUEBLOS LA VICTORIA Y ARAUQUITA. UN ACERCAMIENTO A LA SUBJETIVIDAD DEL HABITANTE DE LA FRONTERA COLOMBO-VENEZOLANA.** FACES-UCV. Caracas, 2000.

La fiesta de La Negrera obedece a una mezcla de tradiciones africanas, españolas e indígenas, y según datos obtenidos de pobladores venezolanos del pueblo fronterizo de La Victoria tuvo origen en el caserío Santa Rosa y se extendió hacia otros pueblos y caseríos colombianos como Carretero, San Lorenzo y Arauquita.

La Negrera podría ser catalogada como una fiesta popular tradicional pues de acuerdo con (García, N.; 1982: 124) una celebración de este tipo tiene las siguientes características: “carácter colectivo del fenómeno festivo, sin exclusiones de ninguna clase, con elementos heterogéneos como juegos, danzas, ritos y música y consecuente necesidad de desplegarse en lugares abiertos”. Esta celebración se lleva a cabo con una comparsa donde participa

un conjunto musical y grupos de bailadores que se desplazan por las calles permitiendo que se involucren personas de los caseríos donde se celebra, de esta manera se observa cómo esta festividad se incorpora a los espacios públicos, lugares abiertos, caracterizados por el contacto con la naturaleza, pues se trata de pueblos fronterizos marcados por las condiciones típicas del Llano, dentro de éstos muchas casas y rancherías habitadas por familias, es decir espacios privados donde entra La Negrera, sin excluir a los participantes por sus posiciones económicas o por su nacionalidad.

La Negrera se ha caracterizado por tener un corte carnavalesco que permite disfrutar a sus participantes de la inversión de valores, la gula, la trasgresión de jerarquías sociales, mediante una comparsa que baila y recorre las calles e invade las casas, a través de varios personajes como las reinas, la imitación de personas que ocupan cargos públicos de alto poder económico y político, músicos, la vaca loca y otros; llevando a la gente del pueblo entre banderas, aguardiente, versos, fuego, sustos y baile a drenar el cansancio generado por la típica faena del llanero.

La fiesta se dejó de realizar del lado venezolano desde los años 80, sólo se conservó la tradición musical en un pueblo llamado El Clavo, pues todos los cultores o fundadores de la fiesta desaparecieron y sus hijos emigraron a otras zonas del país; en el lado colombiano también dejó de realizarse hasta que comenzaron a percibir apoyo económico de las instituciones culturales y de algunos venezolanos quienes deseaban mantener la tradición. Sin embargo, en Diciembre del año 1999 salió una comparsa de Negrera después de haberse mantenido ausente por algunos años, en los caseríos venezolanos El Ripial y La Capilla donde se hizo un recorrido por La Victoria, y paralelo a ello en Arauquita, Colombia, también salió una comparsa, en esta oportunidad la fiesta tuvo dos momentos, pues se celebró en los dos países permitiendo la participación de habitantes tanto de Colombia como de Venezuela. Luego se pretendió hacer un encuentro entre ambas comparsas en el pueblo colombiano de Arauquita, pautado como cierre de la fiesta, para el 6 de Febrero de 2000, el cual no se efectuó debido a incidentes violentos ocurridos del lado colombiano, no obstante se llevó a cabo una celebración más íntima del lado venezolano, específicamente en el caserío de La Capilla, espacio que de igual manera fomentó la integración entre los negreros de la frontera colombo-venezolana.

Descripción cronológica de la fiesta de La Negrera

La información reflejada en este aparte está basada en el trabajo de campo realizado por las investigadoras, quienes estuvieron presentes en la celebración de la fiesta de La Negrera y los datos recolectados a través de entrevistas realizadas a informantes que habitan en los pueblos de La

Victoria y Arauquita quienes han participado activamente en la organización y desarrollo de la misma.

En el pueblo arauquiteño previo al inicio de la fiesta se hace necesario organizar una junta directiva compuesta por un fiscal, un tesorero, vocales, jueces, reinas y princesas quienes se encargan de la logística y organización de la festividad, para lo cual tienen reuniones y ensayos con anterioridad.

Según el Sr. Hugo Caro y el Sr. Gilberto Casanova La Negrera en Venezuela sale conformada no por una junta directiva formalizada sino por un grupo organizado de músicos que ameniza la misma durante toda su celebración, acompañada por un abanderado quien guía el recorrido que se va a efectuar por las calles del pueblo, con el fin de encontrar la casa de la Reina número 1, elegida previamente entre las jóvenes más bonitas del pueblo. La Reina, usualmente, disfruta de la fiesta desde su casa y si ella lo considera necesario o apropiado sale a acompañar a La Negrera, pues no se acostumbra a que ésta salga porque pierde vistosidad, o pierde su condición de exclusividad, por lo que existen otras reinas, princesas y duquesas que acompañan a la comparsa.

Es una fiesta que se desarrolla siguiendo unos parámetros para su recorrido, en el caso de Venezuela la fiesta comienza a celebrarse a partir de las 06:00 de la tarde para finalizar entre las 12:00 de la noche y la 01:00 de la madrugada, aproximadamente, mientras que en Colombia comienza, generalmente, a las 02:00 de la tarde para finalizar a las 10:00 de la noche. En cada una de sus salidas se sigue un orden similar. En un primer momento, se hace el nombramiento de los miembros de La Negrera, por medio de un juramento que incluye cantos y un rito de carácter religioso, donde se encomiendan a las personas en el nombre de Dios, La Virgen y todos los santos. Luego la comparsa se encarga de ubicar la casa de la reina número 1 para cantarle y tocarle galerón, y a medida que se va tocando música de Negrera se abre un hueco al tambor mayor utilizado en la celebración y se va pidiendo colaboración entre los participantes de toda la fiesta. Luego el conjunto de negreros se acerca a la casa de algunas personas del pueblo o de las otras reinas o princesas para cantarle y por medio de versos y contrapunteo pedirle un aguinaldo, en caso de que no les regalen nada ellos improvisan algún verso para manifestarle que son considerados pichirres o egoístas. A propósito el Sr. Gilberto Casanova habla de estas personas y de los versos que les cantaban así como también de las comidas que le brindaban al conjunto para compartir con los dueños de la casa.

“Esta casa es grande en el fondo de alambre, los que están adentro son unos muertos de hambre” (14). (...) y todo era una compartida y unión, en la actualidad ya poco se comparte la comida antes le regalaban a uno un cochino, le mataban una novilla, porque antes La Negrera era lo máximo, como se dice el grupo que amenizaba la fiesta (11).

Durante el recorrido de la comparsa por las calles y casas del pueblo se van entonando diferentes sonos musicales como el Araguato, el Perro donde los bailadores tratan de imitar los movimientos y gestos de estos animales, también se toca el galerón para la quema de la vaca loca, en el momento que baila el personaje del matachín, y al día siguiente para amenizar la salida de la locaína. Siendo el matachín el único personaje que se disfraza y sale a acompañar a la comparsa de negros.

Al finalizar el recorrido de la comparsa se da la quema de la vaca loca, la cual es construida con unos cachos de ganado, con una armadura de madera y se cubre con cartón, también se adorna con flores de colores y se le coloca un rabo con ramas de mararaí para que puye a quienes las quieran agarrar. Esta quema consiste en prenderle los cachos a la vaca, los cuales son preparados con trapos y con sebo de res ya que estos materiales suelen reaccionar fuertemente ante un estímulo inflamable; para que luego se pida al dueño de la casa donde se quema la vaca loca el cobro de la sangre de la misma, quien debe brindar a los presentes bebidas como chicha, aguardiente y ron, entre otras.

La celebración de la fiesta se extiende hasta el día siguiente, cuando desde la mañana salen por las calles del pueblo los disfrazados, quienes valiéndose de sus máscaras y trajes realizan travesuras y maldades sin que puedan ser reconocidos. Están presentes entre los disfrazados aquellos que asustan y bailan con la gente del pueblo. También está quien se disfraza de diablo, considerado como el personaje más dañino y que hace mal, carga en la mano un mandador con el que golpea, maltrata y ocasiona daño a los participantes que intentan sabotear la fiesta.

El cierre de la fiesta de La Negrera se realiza generalmente los primeros días del mes de febrero, con un encuentro entre dos o más grupos de Negrera, donde las coplas sirven como “idioma transportador del saludo” como dice Caile (1996) un saludo que puede comprender dos países, o caseríos vecinos, también se efectúa un saludo representado por el lenguaje gestual realizado por las reinas de cada grupo, con el fuerte movimiento de sus

banderas, y un cruce de espadas que refleja el respeto y la solidaridad presente entre los participantes.

Celebración de La Negrera 6 de Febrero de 2000

El domingo 6 de Febrero del año 2000 se realizó en el caserío La Capilla en La Victoria, del Estado Apure una fiesta de Negrera. La celebración se llevó a cabo entre venezolanos y algunos colombianos, pues lo pautado para el cierre de esta celebración era un encuentro entre la comparsa venezolana y la colombiana a efectuarse en el pueblo de Arauquita el 2 de Febrero, pero motivado a hechos violentos ocurridos en ese lugar tal encuentro se suspendió.

Los habitantes de La Capilla decidieron no dejar pasar por alto el cierre de la festividad, la cual tuvo su inicio en ambos países, el 16 de Diciembre de 1999, se desarrolló con varias salidas de comparsas en los diferentes caseríos de esta zona fronteriza y su final fue el 6 de Febrero del 2000.

El cierre de la fiesta se dio en la casa de uno de los músicos, el señor Fredy y su esposa “la negra”, donde comenzaron a agruparse todos los participantes desde las 5:00 de la tarde, quienes se fueron animando entre saludos y brindis de aguardiente, ron y cervezas. Luego un grupo de músicos coordinados por el capitán de la fiesta en Venezuela, Sr. Victor Bravo, empezaron a armar la vaca loca; con palos, clavos, pedazos de cajas de cartón, chapas, unos cachos de toro envueltos en telas viejas llenas de sebo y una cola hecha con una ramita de espinas llamada mararaí, así quedó elaborado uno de los personajes de la fiesta. Mientras se construía la vaca loca las tres reinas planchaban sus vestidos, acomodaban las banderas y coronas, tomaban un poquito de aguardiente y finalmente se maquillaban antes de vestirse.

Los niños y demás personas presentes se encontraban ansiosos porque un domingo por la noche se haría una fiesta en la frontera y se rompería con ese clima de tranquilidad presente en la cotidianidad. A pesar de no realizarse el encuentro, pautado para el 2 de Febrero, como indicamos en líneas anteriores, de igual manera se dio un reencuentro entre antiguos participantes venezolanos como por ejemplo el señor Hugo Caro, antiguo capitán, su madre Doña María Caro, antigua reina mayor, el Sr. Gilberto Casanova capitán de La Negrera en Colombia y los integrantes de la actual comparsa de La Capilla, se integraron y compartieron de nuevo en la fiesta después de algunos años.

Al llegar la noche los músicos se uniformaron, afinaron sus instrumentos y ensayaron unos minutos, al llegar las reinas se armó la comparsa y se inició el recorrido por La Capilla, abordando sorpresivamente cada casa mientras los músicos se acercaron en silencio, la rodearon y luego le dedicaron a los dueños de la misma una serenata. Muchas familias abrieron sus puertas, quienes decidieron escuchar la serenata propiciaron un ambiente para compartir, donde las reinas y princesas bailaron junto a los niños.

Luego de visitar varias casas el conjunto de negreros volvió a la casa donde se inició el recorrido, formando un círculo para agasajar con bailes y cantos a quienes fuimos invitadas especiales de la fiesta.

Posteriormente, se encendieron los cachos de la vaca loca y comenzó el juego con este supuesto animal, con el fin de evitar ser quemados los participantes procedieron a correr por todo el lugar. Aparecieron después algunos disfrazados, representando a una mujer embarazada, una partera y un chivo, todos bailaron mientras la vaca buscaba embestir a los participantes incluyendo al prefecto del pueblo, quien también se encontraba participando. Finalmente, los disfrazados simularon un parto y un bautizo donde los padrinos del niño fueron doña María Caro junto a un señor del pueblo y el padre de la criatura fue el prefecto. La fiesta concluyó con toque y baile de joropo llanero, en un ambiente de cordialidad y espontaneidad hasta el amanecer.

Origen e historia

La fiesta de La Negrera comenzó a celebrarse en el pueblo fronterizo de La Victoria entre los años 1880 y 1920, aproximadamente, y se mantuvo hasta el año 1980, según la información suministrada por uno de sus organizadores y participantes venezolanos el Sr. Hugo Caro La Negrera salía principalmente de Venezuela, y estuvo liderizada por la familia Reyes González, quienes eran acompañados por habitantes del caserío colombiano Carretero y realizaban un recorrido que comprendía el pueblo de La Victoria y los caseríos de La Soledad y Santa Rosa en Venezuela.

Por lo menos cuando yo estaba pequeñito mi familia vivía donde llaman Remolino, la finca de mi abuelo se llamaba Los Cayos Castañedas, pero ellos eran antigomeros sabe que aquí hubo una dictadura del general Gómez y cuando no se estaba con el gobierno le tocaba despatriarse, entonces a ellos les tocó exiliarse para allá, para Colombia, toda mi familia se fue, fundaron un pueblito que llamaban

aquí Campo Alegre, bueno en esa emigración se dio que toda esa región de las riberas del río eran fundadas por venezolanos, no sabemos de donde trajeron ese conjunto de Negreras, cuando yo era pequeñito ya había Negreras en Santa Rosa, Carretero, El Troncal, La Quigua. Ese es un conjunto mixto porque la gente toca toda clase de instrumentos, menos arpa, porque violín sí, eso es una referencia de cuando se fundó Las Negreras, ya cuando yo me crié ya estaba fundada, no sabemos ni quién la fundó en esta región, yo si sé que mi abuelo mi papá fueron del conjunto de Negrera, bueno eso se fue quedando y pasando de generación en generación. Yo en ese tiempo vivía en Arauquita entonces pues ahí adquirimos la costumbre nosotros (13).

...en cambio allá estaba fundado Carretero que era un caserío y El San Lorenzo y todos esos caseríos tenían sus Negreras aquí nada más existía en Santa Rosa lo que sí fue es que La Negrera si fue traída desde Venezuela porque la gente de esos caseríos eran emigrantes venezolanos de esas regiones (15).

De acuerdo con lo expuesto por el venezolano Gilberto Casanova se puede deducir que el origen de La Negrera no remite a una fecha precisa, lo que se pone en evidencia es que se remonta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tomando en cuenta que el informante actualmente tiene 70 años de edad y su niñez hace referencia a los años 1940, considerando también la época de sus antepasados, padres y abuelos, quienes estuvieron involucrados en la tradición, arrojan datos que coinciden con la fecha aproximada de los comienzos de la celebración. A su vez se destaca como la cercanía geográfica de los países de Colombia y Venezuela ha facilitado migraciones de sus habitantes y con ellas se ha suscitado un traslado e intercambio de costumbres y tradiciones como en el caso de esta fiesta.

En este sentido el Sr. Miguel Uribe, colombiano, hace referencia al origen e historia de La Negrera y dice lo siguiente:

Este espacio cultural es tradición, viene de un origen de nuestros ancestros, de nuestras familias, de nuestro pueblo, de nuestros antepasados porque hoy diría que no tiene fecha de comienzo, sino una

tradición que viene de dos pueblos hermanos de La Victoria y Arauquita, nuestros antepasados fueron los forjadores fueron los que hicieron esta Negrera (22).

Según las opiniones del Sr. Uribe se refuerza la presencia del sentido binacional con relación al origen de La Negrera, pues como él señala no existe ni un lugar ni una fecha precisa, lo que sí queda en evidencia es que es una tradición histórica mantenida durante muchos años por los habitantes de la frontera, la cual los ha unido en su celebración.

Los señalamientos del escritor venezolano Miguel Caile (1996) traen a colación aspectos importantes con relación a la descendencia de La Negrera, sus orígenes raciales o bien los grupos de personas que mezclaron sus creencias para crear un rito festivo como el de La Negrera.

El origen del folclor colombiano particularmente lo que atañe a los Llanos encontramos que en la comprensión territorial del departamento de Arauca: “los indios Guahibos participaron activamente en algunos aspectos del folclor llanero”.

Y en esta etnia que fuera descubierta en el Alto Arauca, como naturales de Arauquita y Santa Rosa del Sarare es la razón predominante y válida para argumentar, que el origen de la negrera es netamente de Arauquita, que las tamboras y las maracas son de procedencia indígena, que han pasado a integrar el conjunto de instrumentos de la negrera (101).

El autor resalta la presencia de grupos indígenas en la fiesta, además tiene una opinión diferente al Sr. Gilberto Casanova con relación al lugar de origen de la misma, pues Caile expresa que La Negrera surge en Arauquita, Colombia; y muestra una contradicción al señalar que los Guahibos siendo nativos de ambos países hayan desarrollado sus costumbres sólo del lado colombiano. En cuanto a la existencia de grupos indígenas particulares que hayan habitado ambos países hay algunos autores como Vila (1955) quien señala: “Decían los capuchinos que los otomacos y los guaraúnos habitaban las tierras entre el Apure y el Arauca, al oeste del meridiano que pasa por San Fernando y hasta las orillas del Orinoco”.

De igual manera este autor hace referencia a datos recolectados por el Padre Gumilla entre (1789–1792) donde señala a otras agrupaciones que ocuparon ambos lados de la frontera como los Hachaguas, los Paos, los

Saruros o Yaruros y los Guajivos; es decir hay información de este autor que reseña la presencia de indígenas en el estado Apure desde el siglo XVI que permanecen en la actualidad como los Arawacos, los Cuivas y muchos de los nombrados anteriormente. Por lo cual es probable suponer que estos grupos contribuyeron a la creación de fiestas como La Negrera, pues fueron ellos unos de los personajes involucrados en el período de colonización, pero a su vez es difícil dilucidar si dichas costumbres fueron arraigadas en un espacio específico de la zona entre Apure y Arauca.

Miguel Caile, también se refiere a otros aspectos vinculados al origen de La Negrera y las posibles influencias que ha ejercido la mezcla racial en los Llanos donde es celebrada:

la negrera no tiene descendencia africana, la evidencia que en los Llanos orientales, predominó la mezcla “de la sangre española e indígena, y muy escasamente de la negra”. Es creíble que los Llanos, es la región donde perduran los elementos de origen hispánico, hablando del canto, refiriéndonos a la danza, la música y la poesía popular. Así lo apreciamos con las expresiones folclóricas en cada uno de los pueblos llaneros (102).

El autor niega la vinculación de la influencia africana en esta celebración popular, sin embargo se puede interpretar que tal argumentación fue descrita a partir de conocimientos provenientes de la transmisión oral, pues no existe en su texto una justificación apoyada en documentos o bibliografía para referirse a este punto, a pesar de ello es una postura relevante de destacar.

Por otra parte, las zonas fronterizas donde se realiza esta fiesta son productoras de cacao especialmente del lado venezolano, y la siembra de éste era ejecutada por africanos principalmente, por lo que se deduce que la influencia de éstos contribuyó a la existencia de un proceso de mestizaje en la fiesta, además por ser un área de clima cálido, el profesor Hugo Caro, habitante de La Victoria, expresa lo siguiente:

Bueno si los primeros trabajos que realizaron aquí en la zona los hacían precisamente con la siembra del cacao, porque todas estas tierras son muy buenas para la agricultura y el cacao se da muy bien en estas tierras y como yo le decía donde hay cacao hay tambor, y el tambor es negroide y por ahí viene empatado todo esto ¿no? (8).

hay un verso en el que es bien claro los orígenes de La Negrera: “Estos son los patas negros de la Colonia, con las manos blancas y las manos pintá” (3).

Según esta opinión se observa la influencia de elementos que también tienen vinculación con el origen de la fiesta, específicamente la relación entre las condiciones geográficas donde se celebra La Negrera y el tipo de instrumentos utilizados, siendo éstos los argumentos empleados por Hugo Caro para resaltar la participación de personas de raza negra, de hecho, en mucho de los versos que se cantan en la fiesta se señala la presencia de la esclavitud africana que estuvo a su vez ligada con el proceso de colonización tanto de Colombia como de Venezuela.

Asimismo el proceso de colonización española se ve reflejado en la celebración de la fiesta de La Negrera, sobretodo con la presencia de cortes de reyes o jerarquías conformadas por reinas, duquesas y princesas quienes son personajes que danzan y tienen mucho poder e importancia en la misma, son aquellos quienes utilizan atuendos de mayor vistosidad, gozan de más privilegios y del respeto de todos los participantes e incluso en medio del juego pueden someter o llevar a prisión, si es necesario, a quienes no cumplan las normas establecidas en la celebración o intente sabotear, por ello son considerados como los principales de la fiesta. (Caile; 1996: 85) cita a Miguel Angel Martín (1991) quien expresa que: “...Tiempo de negreras se denominan unas reuniones cuya característica primordial es tiznarse las partes visibles del cuerpo y vestir ropaje a usanza de la corte española”.

Hugo Caro alude a la conexión de la religión católica que fue heredada de los españoles al comentar este verso: “Jesús en el cielo se pasea derecho y una estrella de oro le brilla en el pecho”. La Negrera tiene rasgos de la religión católica y es manifestada a través del canto y representaciones teatrales que involucran la danza, pues la mayoría de sus integrantes pertenecen a ella y forman parte de sus rituales, un ejemplo de ello es la incorporación espontánea de la comparsa en la Semana Santa y en Navidad, en misas, procesiones, Paraduras de Niño, ya que acompaña estos eventos con su música y su fe por la Virgen, Jesucristo, el Espíritu Santo y el Niño Jesús que sirven de guía para un negrero y en su nombre se “juramenta” y se “rebaja” a cada miembro de la fiesta. Así la religión católica está presente junto a otras creencias que desde la colonización están arraigadas en los habitantes de la zona fronteriza, los grupos indígenas han contribuido a que la fiesta se haya nutrido, pues se ha ido estableciendo una relación holística entre el cosmos y los dioses vinculados con la naturaleza, y la lucha por la libertad con una serie de misterios propios de la cultura indígena, los cuales son manifestados

a través del uso de máscaras, en los bailes grupales haciendo énfasis en la burla a la opresión, el respeto por la naturaleza, entre otras cosas y queda evidenciado por la presencia de un personaje que asume el papel de matachín.

El proceso de mestizaje y la diversidad cultural que ha estado presente en el proceso histórico de colombianos y venezolanos participantes principales en esta celebración, ha hecho que además de la cercanía geográfica que tienen los países a los cuales pertenecen, especialmente en la frontera, junto al interés común e identificación que ambos demuestran por La Negra, ha permitido que desde siempre haya existido un momento para festejar, con el fin de dar rienda suelta a la recreación y al encuentro.

Participantes, personajes e indumentaria utilizada

- **Corte Española**

Como su nombre lo indica, los personajes de esta corte representan la jerarquía social que existió en los tiempos de la colonización. Las reinas, es un grupo conformado por cuatro mujeres, generalmente las más bonitas del pueblo, quienes hacían cumplir los reglamentos internos de la fiesta. La reina número 1 es la principal, en La Victoria las más populares fueron la señora Hercilia que tiene 90 años de edad, la señora María de Jesús y en la actualidad es Emilce Castañeda quien ocupa este cargo, en el caserío de La Capilla, en Venezuela. Este personaje usa una bandera que lleva en la mano, un vestido largo y una corona de cartón brillante por la escarcha, con 4 puntas y en cada una de ellas un espejo. La reina número 2 es de un rango menor y su corona tiene 3 espejos, la número 3 tiene 2 espejos y la número 4 tiene 1 espejo, todas menos la reina mayor encabezan y acompañan a la comparsa.



Representación de la Corte Española, La Negrera, febrero 2000

El conjunto de músicos de La Negrera está conformado entre 15 y 20 personas, que incluye a cantantes y tocadores. Cada uno cumple un rol específico de acuerdo a sus habilidades para el dominio del instrumento que se le asigne, como cuatro, violín, bandola, maracas, tambor, furruco y guitarra. Igualmente, para desempeñarse como solista es necesario poseer cierta destreza para improvisar versos. Se uniforman con pantalón, camisa y la mayoría de las veces utilizan un sombrero de pelo e' guama.

El capitán, es el jefe de La Negrera usualmente una persona mayor del pueblo, alguien considerado sabio o preparado intelectualmente, músico y con alguna experiencia dentro de la fiesta para así poder ser juramentado. Para su juramentación se procede al cruce de banderas dentro del cual es elegido y es nombrado con un canto. Cuando éste desea renunciar a su cargo pide su rebaja y cuando éste fallece los negreros lo rebajan en el cementerio. A este personaje se le atribuye la autoridad de organizar y controlar el desarrollo de la fiesta, o bien de mantener el orden y el respeto en cada salida de Negrera.

- Corte Criolla

Compuesta por personas del pueblo quienes decidían asumir otra personalidad o adoptar las características de alguien que representa un cargo oficial dentro de la sociedad, por medio del disfraz de policía, juez, alguacil y médico; en muchos casos los personajes reales donan sus lugares e instrumentos de trabajo, sobretodo en el caso del alguacil o prefecto para que otro lo sustituya y mantenga el orden durante la celebración.

- Corte de Indios

Es aquella que está integrada por disfraces típicos de la región que representan a la gente más humilde del pueblo, en la cual puede haber incidencia de los indígenas que habitan o habitaron la región, tales como:

El matachín, un personaje de procedencia indígena que se viste con hojas de plátano secas, se pinta la cara de negro y se coloca una máscara, representando a la naturaleza. Baila al ritmo de la música de La Negrera, lo hace completamente solo con movimientos del cuerpo de izquierda a derecha y viceversa durante toda una noche. Es la figura que brinda al público y a los visitantes el ritual de su baile acompañado con la música del galerón.

Los disfrazados o locaínas, son personas que intentan no ser reconocidas a través de sus atuendos, quienes usan máscaras de cartón o totuma, y usualmente una indumentaria inversa a su personalidad, abundaban las mujeres embarazadas, indios, morochos, peluqueros y médicos entre otros. Cada disfrazado en las visitas que realiza a las casas cumple su función y cobra por ello, además sacan a bailar a los dueños de la casa y él que se niegue es apresado y sentenciado a pagar una multa. También revisan las cocinas y roban alimentos, lo cual es aceptado con la mayor naturalidad y bajo un ambiente de armonía y alegría compartida.

El diablo es la persona más mala del pueblo, la más dañina y tremenda, lleva en la mano un mandador para hacer respetar la comparsa y azotar o fastidiar a cualquier persona del pueblo que estuviera observando con intenciones de sabotear. El Sr. Miguel Matos Caile fue el mayor representante de este personaje durante mucho tiempo en La Negrera.

La vaca loca es un personaje que utiliza una armadura construida a semejanza de la vaca o el toro candela, desarrollando un baile que marca un momento particular dentro de la celebración, pues con su salida finaliza la fiesta. Intenta quemar o suele atacar con mayor fuerza a la clase desposeída

del pueblo a pesar de que pertenezca a su misma condición social. A través de este personaje se aprecia la relación del hombre de la frontera con la naturaleza, por medio de la animalidad expresada en el baile que éste ejecuta.

Elementos de la fiesta

- Instrumentos y tipo de música utilizada

En toda manifestación popular son utilizados ciertos instrumentos musicales típicos de la región, en el caso de La Victoria por ser una zona llanera son usados el arpa, el cuatro y las maracas, sin embargo en la fiesta de La Negrera se da una combinación entre estos instrumentos y el violín, la charrasca, el furruco, la sinfonía y el tambor mayor, este último fabricado con cajón de balsa y cuero de culebra o de venado, al cual se le hace un hueco donde se va colocando el dinero recolectado durante toda la celebración y el 2 de Febrero se utiliza ese dinero para realizar el encuentro y dar cierre a La Negrera, momento en el cual son alusivos los siguientes versos citados por (Caile; 1996: 63).

Le pido permiso	Retorno el saludo
Señor Presidente	Con voz complaciente
Para saludarlo	Nos les presentamos
Con toda mi gente.	Pa' alegrar el ambiente.

Los ritmos musicales utilizados en cada manifestación popular están estrechamente relacionados con su ubicación geográfica, como se mencionó con anterioridad, en la zona de La Victoria se compone y baila el joropo llanero como medio de identificación del hombre recio de esa región. No obstante en la fiesta de La Negrera se dan ritmos musicales como los versos relancinos, los cuales no son aprendidos por quienes los cantan sino que son improvisados. También son alusivos a los dueños de las casas ya que con ellos se pretende alabarlos para así obtener bebidas y comidas a cambio (Caile; 1996: 67).

Si el toro está gordo
Reclamo la sangre
Pa' hacer un pichón
Pa' cená en la tarde.

Es usual también, el contrapunteo dirigido a las vírgenes y a los santos, de igual forma se canta y se toca galerón a las reinas de La Negrera, también cuando sale la vaca loca y los disfrazados, otros versos con ritmos decembrinos se usan para hacer juramentos al nombrar al capitán y para pedir aguinaldos en las casas del pueblo. Existen tonadas como la del mono o el araguato, y el perro que se tocan cuando se realiza el recorrido por las calles. Un ejemplo de versos con expresión religiosa y de juramentación según (Caile; 1996: 51-60) son:

Adoremos al niño	Señor presidente
Que nació en Belén	Te damos la mano
Muy devotamente	Y en toda Negrera
Lo hace Miguel.	Somos tus vasallos.

La música establece una forma de comunicación, a través de las letras que componen cada verso, se realizan protestas, se habla de hechos cotidianos en la frontera, se enamora, se insulta y se van marcando pautas dentro de la fiesta, e incluso aun cuando no hay canciones y la música es instrumental las melodías sugieren sensaciones, estados de ánimo y emociones que hacen a los participantes relacionarse de forma particular en la fiesta.

- La danza, los juegos y los elementos teatrales

La danza de La Negrera permite que puedan participar tanto los personajes de la comparsa como quienes están acompañándola a diferencia de la música donde sólo tocan los integrantes del grupo. El baile se asemeja al valseo del joropo llanero, es posible ejecutarlo solo o por pareja. Las reinas inician el baile siendo las primeras en la comparsa, bailan separadas agitando sus banderas, cuando éstas llegan a una casa se integran con los habitantes de la misma quienes pueden bailar con las reinas u otras personas de la comparsa.

El momento cuando aparece la vaca loca se presta para danzar y jugar al mismo tiempo, pues un hombre se coloca la armadura de la vaca con los cachos encendidos y comienza a representar al animal bailando y valiéndose de los movimientos del mismo, para interactuar con la gente, investirla y asustarla al son del galerón generando una atmósfera de atención y risas entre los asistentes.

Cuando las locaínas o disfrazados aparecen comienza a visualizarse la mímica, las representaciones teatrales a través de personajes y la espontaneidad con el enmascaramiento. La creación de personajes no es azarosa, refleja la realidad que les atañe, por ejemplo al escoger a una mujer

embarazada que representa a una madre soltera, se está proyectando la situación de muchas mujeres en la sociedad.

La danza es un elemento que propicia el contacto corporal y visual entre los integrantes de la fiesta, entre venezolanos y colombianos, así de acuerdo a lo que dicen los cantantes se produce el juego, por medio de la gestualidad, las ansias de diversión y de compartir. El consumo de bebidas alcohólicas y el baile de joropo llanero como espacio final del recorrido de la comparsa de negreros, induce en muchos casos, a la ampliación de la percepción de los sentidos y a la espontaneidad, de tal manera se van dando relaciones que contribuyen a que cada participante encuentre la totalidad como ser humano, el alma y el cuerpo se integran ocasionando posiblemente lo que el psicoanalista Jung llama “proceso de individuación” o “el hallazgo de lo fundamental y la autorealización”, la compenetración del lado inconsciente y consciente; se va creando el desbloqueo de la energía individual y se adapta al ritmo de una masa o colectivo que lo lleva a identificar puntos de conexión en común, reina para ello la libertad dando salida a lo que Freud llama las “pulsiones” que integran tanto el amor como el odio “El Eros y Tánatos”, lo auténtico trasciende mediante la catarsis, el desborde de la alegría, el cansancio y se pone de manifiesto la incorporación de elementos nuevos a la subjetividad de cada persona.

La fiesta como tantos espacios de la vida renueva el ciclo interno pues el ritmo de la fiesta genera momentos donde las sensaciones llegan al tope, el intercambio de relaciones sociales facilita la armonía y el conflicto, experiencias de alteridad que sin restricciones nutre o reestructura el lado subjetivo, bajo el pretexto de una celebración.

Cada vez que el lado subjetivo de un individuo entra en contacto con elementos que él no posee, se produce la alteridad es decir, esa instancia que trasciende la interacción, pues implica establecer comunicaciones, de donde se produce la otredad o bien la referencia que un sujeto hace del grupo o colectivo con el cual se relaciona, originando también la mismidad o proceso reflexivo que permite la resignificación de su subjetividad y lo conlleva o remite a cambios que traen mayores conflictos dentro de la personalidad e identidad individual que pueden ser catalogados como la desestructuración de la subjetividad.

En el caso de la fiesta de La Negrera hay algunos ejemplos que reflejan duelo, pérdidas y relaciones de discordia entre sus miembros, tal es el caso de Hugo Caro quien después de haber sido músico y capitán de la fiesta, rol que motivó su lucha por fomentar la celebración y lo comprometió desde el plano afectivo con la organización de la misma, pero al desaparecer la fiesta

por más de 10 años, se crea un gran vacío, un duelo, pues se rompió con la existencia de un espacio relevante para transformar el hacer cultural, encontrarse con amigos, expresarse por medio de la música, la danza, la broma y sobretodo por la desaparición de un momento clave en la transformación de sí mismo y de lo que él generaba al colectivo. Otro ejemplo lo constituye las relaciones de diferencia y discordia que se crearon entre algunos venezolanos y colombianos por la disputa entorno al origen de la fiesta, este aspecto interfirió con la responsabilidad que implica ser negrero, mantenerse atento y dispuesto a participar en cualquier país o lugar donde salga una Negrera, pues mucha gente de Venezuela dejó de asistir por un tiempo a Colombia por considerar que en ese lugar se tenían falsas concepciones en cuanto al nacimiento de la tradición; esa ruptura creó distanciamiento y pérdida del sentido binacional que forma parte de su cotidianidad.

En la actualidad esta separación no ocurre, participantes de la Negrera de ambos países se preocupan por mantener la fiesta, que durante su desarrollo se den momentos que nutran su lado subjetivo, con la presencia de elementos claves como el sentido de pertenencia a un grupo, la solidaridad y el compañerismo, la capacidad de negociación y organización, el ejercicio de la libertad con plena espontaneidad, todo en medio del intercambio propio de la fiesta. Al respecto Rafael Parada (1998) trae a colación el término de “comunidad cultural democrática” para hacer referencia a las actividades en conjunto que puede generar una expresión cultural y como éstas contribuyen a introducir elementos nuevos a la subjetividad de cada participante:

Las comunidades culturales cuyo fundamento político es el ejercicio democrático son grupos de creación, de producción (elaboración creativa), distribución y disfrute lúdico de la creación cultural, entendida como patrimonio colectivo. Su base de organización es la idea misma de comunidad creativa y democrática donde se comparte consensualmente las elaboraciones y creaciones culturales, donde se decide, se discute, se ponen a circular ideas, proyectos, y la comunidad misma funciona como un poder democrático creativo (11).

- Los Misterios.

Hugo Caro antiguo capitán de La Negrera que salía desde Santa Rosa ha encontrado entre sus vivencias dentro de la fiesta algunos hechos que él

cataloga como misterios presentes en los rituales que ésta incluye, al respecto comenta lo siguiente:

otro misterio que está también implícito es la parte representativa de lo que era la época de la colonia donde se habla como de cortes dentro de La Negrera se habla de corte de Reyes, (...) la investidura del toro tal vez muy pocas personas notan eso hay que escudriñar bien (10).

¿qué nos representa el toro? Como a un gobierno a un Estado opresor como en el caso de la colonia nos representa como la vida misma del poder y así ese toro embiste al más débil y al fuerte lo trata con más delicadeza porque tiene el poder, eso es un misterio y eso lo manejaban nuestros antepasados (11).

La dominación presente en el período de la colonia vivido por Venezuela y Colombia condujo a un proceso de disciplina y dependencia de estos dos países con las potencias extranjeras del mercado mundial, principalmente con España que manteniendo el poder económico a costa de la producción generada por la esclavitud de indígenas y africanos, lograba imponer categorías sociales donde quienes no eran blancos descendientes de españoles, o sea zambos, mulatos, indios y negros eran catalogados ciudadanos de segunda categoría; este tipo de relaciones sociales aun roto el vínculo con el yugo español dejó secuelas como la lucha por la territorialidad, la obtención del poder político, relaciones sociales fragmentadas, o sea no existió la presencia de una ciudadanía que se involucrara activamente frente a los procesos sociales que afectaban su condición, como integrante de una sociedad que atravesaba un momento de independencia. Estos momentos históricos dejaron recuerdos fundamentales y originaron acciones concretas dentro del ritmo de vida en la frontera colombo-venezolana detrás del cual existen muchos sucesos considerados como misterios, la mezcla de cultos y religiones que se dio entre las personas que habitan en esa época, los cuentos de espantos y aparecidos originados posiblemente por del contacto con la llanura y la lucha por la dominación de unos grupos sobre otros dejaron un legado en el proceso de juramentación y rebaja de los miembros de la fiesta, rituales que involucran el compromiso del ser negrero, condición de por vida que introduce la conexión con la religión católica, la dinámica de la vaca loca que refleja el uso del poder económico y social de España sobre Venezuela y Colombia, representado en la celebración mediante el uso de la fuerza empleada por un animal sobre un hombre, e incluso la elección de los motivos usados en los disfraces de las locaínas, son aspectos que han sido arraigados por los habitantes de esa zona y manifestados a través de la fiesta.

En tal sentido Mato y otros (1993) expresan que:

el mito como proceso histórico que ha estado presente desde los orígenes del mundo, es uno de los elementos culturales que constituye un grandioso universo de potencialidad creativa desde sus más nítidas y sentidas representaciones simbólicas para la construcción de las diversas identidades (73).

Considerando lo anterior se puede agregar que lo mítico se percibe en el momento de juramentación y de rebaja de un miembro de La Negrera pues constituyen rituales de suma importancia, ya que ser negrero involucra una responsabilidad ligada a un sentido de pertenencia, con costumbres propias de la región y por ende tienen conexión con lo afectivo y lo sobrenatural.

Al respecto Hugo Caro alude:

cuando la persona se muere hay que rebajarlo y eso tiene bastante su misterio porque se dice que de que cuando no se rebajaba a un negrero su alma quedaba en pena, entonces tenía que ir a rebajarlo toda La Negrera (...) y se le rebaja pidiéndole a Dios que para sacarlo de pena (11).

Lo afectivo está estrechamente vinculado a lo intangible y se ve reflejado a través de los sentimientos expresados por los informantes en sus palabras, pues las mismas dicen lo mucho que significa ser miembro de La Negrera y cómo cada uno de éstos le atribuye importancia de pertenecer a esta manifestación. Lo sobrenatural está más ligado a lo que trasciende la vida misma ya que al momento del fallecimiento de un negrero sino “fue rebajado en vida” por medio de la ceremonia correspondiente, es necesario celebrar la misma en el cementerio, pues así ha quedado establecido desde siempre y son leyes o reglamentos que deben ser cumplidos para que el alma del negrero pueda descansar en paz.

- Conexión religiosa

Otro elemento que compone esta fiesta tradicional es la conexión religiosa que conlleva a sus participantes a combinar diferentes aspectos de sus vidas como lo son lo profano o mundano y lo sagrado o espiritual, en ese sentido el Sr. Hugo Caro dice lo siguiente:

La Negrera tiene implícita en su esencia varios factores que son importantes de conocer, la parte religiosa está incluida en ellos porque incluye la apertura y la finalización de la fiesta de Negrera, enmarcado dentro del día de la celebración de dos vírgenes que es la Candelaria y la Inmaculada y además el canto en la temporada de diciembre, generalmente son a los hijos, a las vírgenes como también se le canta a la mujer, o se le canta a la familia donde era la serenata pero siempre está de por medio ¿no? (10).

Según estas palabras la celebración de La Negrera establece una conexión religiosa determinada por las fechas dentro de las cuales está enmarcada. Esta festividad pertenece al ciclo decembrino que incluye las conmemoraciones de fiestas en honor a las Vírgenes, el nacimiento de Jesús, el día de los Santos Inocentes, la venida de Los Reyes Magos y el Robo y la Paradura del niño, sucesos que componen la Navidad y por los cuales La Negrera está estrechamente marcada.

Los habitantes de esta frontera, en su mayoría son creyentes de la religión católica y vinculan esas creencias, especialmente, con la Virgen María de hecho a diario se encomiendan a ella para iniciar cualquier tipo de trabajo y así sentirse protegidos. Cada participante de La Negrera cuando se integra a la fiesta expresa su devoción a través del rol que le corresponda desempeñar, con el canto y con el baile se logra comunicar experiencias que de alguna manera los han conectado a la religión a la que pertenecen y con la cual se identifican. Gilberto Casanova capitán de La Negrera en Arauquita trae una anécdota relacionada con su fe por la Virgen:

yo soy muy devoto de la Virgen del Carmen y cuando yo estaba por ahí soltero que me la pasaba por ahí trabajando en Llano y broma, tu sabes cuando yo andaba viajando a caballo, y atrás nosotros llamábamos la capotera donde se mete la hamaca y el mosquitero y toda esa cosa, y yo cargaba una estampita así de pequeñita, esa la cargaba pa' onde quiera y yo la cargaba ahí envuelta en la capotera con la hamaca y el chinchorro, y una vez me tocó tirarme en un río que llaman por allá río Guapa, estaba hondo el río y yo me tocó tirarme con too y

broma y me tiré y por ley tenía que mojarse la capotera y toa esa cosa y a de creer y usted viera, cuando salí allí fui a acomodá la maleta y la cosa estaba sequita toda, bueno ya sabe usted la fe sería ¿no? y así (20).

A lo largo de la festividad de La Negrera se suscitan diversas representaciones teatrales dentro de las cuales se puede señalar como una de las más vistosas el bautizo de un niño. Ritual que involucra la participación de diferentes personajes, la madrina, el padrino, el cura y la madre quienes inician en el nombre de Dios la ceremonia, durante la cual se da nombre al niño y los padrinos se comprometen a cuidarlo en caso de necesidad, también con rezos y cantos dirigidos a la Virgen y a los Santos culmina este momento de la celebración. Así se evidencia una vez más la asociación que establecen los participantes de La Negrera con la religión católica.

- La apropiación del espacio público y privado

La comparsa por la cual está formada La Negrera realiza un recorrido muy particular, pues incorpora a sus participantes en la invasión del espacio privado y a la transformación del espacio público.

La comparsa en compañía de los disfrazados entra en contacto con las diferentes casas de familias, así los integrantes de La Negrera generan una invasión al espacio privado, cuando proceden a asustar, a apropiarse de la comida y la bebida y también a asumir con todas sus características la personalidad del disfraz que están representando. Otra forma de acercarse al espacio privado es cuando el conjunto de negreros decide dedicarle una serenata a los habitantes de las casas que integran los caseríos, pues hay quienes son receptivos y abren sus puertas dispuestos a disfrutar el momento y otros, que por el contrario, se mantienen distantes y al margen de la fiesta.

Desde el momento en que La Negrera inicia su paseo por las calles de los caseríos, va transformando el ambiente cotidiano de esos lugares. Al respecto Emilce Castañeda, reina número 1 de La Negrera, de La Capilla emite la siguiente opinión:

En el momento de la fiesta es muy diferente ve, porque por ejemplo el espacio por donde yo paso a diario ¿qué se yo?, uno ve a las personas en otras cosas, en otro mundo, haciendo compras viniendo de

alguna parte ve y en el momento en que nosotros estamos haciendo presentaciones la gente se integra con nosotros a participar y a veces uno se queda tan sorprendido que hasta las personas que uno menos se imagina que puede integrarse, uno las ve cantando, bailando, haciéndolo valer a uno, en ese sentido uno siente algo muy bonito (35).

Esta fiesta logra agrupar a la mayoría de los habitantes de los pueblos de La Victoria y Arauquita, en función de un mismo interés, es decir cada uno en su debido momento puede dejar a un lado sus ocupaciones para participar y sumarse a la diversión, al festejo; de esta forma se da la transformación de esos espacios cotidianos como calles, avenidas y plazas, se rompe la rutina, abriendo la posibilidad de incluir una horizontalidad en las relaciones sociales y una libertad plena para transitar esos espacios públicos con mayor espontaneidad.

Relaciones sociales que se establecen entre los participantes de la fiesta

La interacción constante que está presente en la cotidianidad de los individuos, puede considerarse un referente importante para determinar las relaciones sociales que se establecen entre éstos. Los hombres en la búsqueda permanente de satisfacer sus necesidades han creado una serie de códigos que le han permitido acercarse o separarse de acuerdo con la identificación de esa interacción. Es por ello que la conformación de diferentes grupos dentro de la sociedad ha brindado la posibilidad de valorar algunos de estos códigos, a través de los cuales los integrantes de dichos grupos construyen formas de cubrir carencias.

Dentro de este conjunto de necesidades que debe satisfacer el individuo se encuentran aquellas que están vinculadas a la diversión o esparcimiento y en ese sentido la celebración de una festividad popular tradicional es un momento apropiado para que se manifieste todo ese componente mágico y lúdico que él posee.

En la celebración de una fiesta tradicional se presentan un conjunto de acciones entre sus participantes que se traducen en relaciones sociales. La fiesta se considera un momento que permite mezclar los elementos que la componen, con las sensaciones y emociones de sus participantes, lo que a su vez propicia el origen de nuevos encuentros, aun cuando no sea un momento festivo. Se crean así lazos de amistad y solidaridad que permanecen y se mantienen en el tiempo por medio de un intercambio sin

diferencias. La fiesta de La Negrera celebrada en la frontera colombo-venezolana es evidencia de esas relaciones sociales ya que colombianos y venezolanos comparten y disfrutan ese momento como si pertenecieran al mismo país, no hay distinción en “los de allá y los de acá” y luego de la celebración quedan recuerdos de lo vivido que dan origen a un intercambio cotidiano influenciado por la dinámica propia de una zona en común.

Según la opinión del Sr. Miguel Uribe:

La participación regularmente es mixta con venezolanos, con colombianos, con toda la gente de los Municipios, porque no podemos descartar que allá en La Victoria, Estado Apure, tienen buenos cantantes y músicos porque de estos dos Municipios de ancestros, es la tradición entonces el vínculo social y cultural ha sido una concepción muy amable, muy digna entre los dos países al participar en esta gran fiesta (25).

Se puede acotar entonces que a través de esta manifestación popular se han ido estableciendo y fortaleciendo vínculos sociales y culturales entre colombianos y venezolanos que trascienden espacios diferenciados por las fronteras, participar en La Negrera es la oportunidad de compartir momentos de satisfacción que llenan a sus integrantes de júbilo y orgullo. La Negrera es considerada algo digno de celebrar, por generaciones se ha dado gran importancia al sentido de compromiso y responsabilidad que tienen los negreros con esa tradición.

Según Elizabeth (Zamora; 1998: 23) “Los habitantes establecen relaciones determinadas por los caracteres de cada país. En la medida en que este proceso relacional se profundiza se hace un espacio bicultural”. No obstante, se ha observado que en la celebración de una fiesta tradicional también surge el conflicto y la divergencia. El origen de La Negrera es muestra de ciertas diferencias, pues de acuerdo con información suministrada por el Sr. Hugo Caro y el Sr. Gilberto Casanova, la misma es autóctona de Santa Rosa, caserío perteneciente al pueblo de La Victoria, en Venezuela, y en tiempos anteriores era compartida con los habitantes del pueblo de Arauquita, en Colombia.

Al respecto en Julio de 1996 se publica un libro titulado La Negrera, su autor Miguel Matus Caile denomina esta tradición folclore arauquiteño. Se presenta de esta forma el conflicto, pues venezolanos y colombianos tienen diferencias porque cada país reconoce la fiesta como propia, disputándose

así el origen de la misma, ante esta situación y aun cuando existe “un espacio bicultural” las opiniones no coinciden con relación a este punto.

En la actualidad la presidencia de La Negrera en el pueblo de Arauquita es ejercida por el venezolano Sr. Gilberto Casanova, pues según el Sr. Miguel Uribe integrante de la “junta organizadora del rescate de La Negrera” en Colombia, Casanova es quien conoce los cantos y los bailes que la conforman, asimismo los músicos y cantantes de la comparsa colombiana son, en su mayoría venezolanos, razones que apuntan a pensar que dicha fiesta es original de Venezuela.

Sin embargo las relaciones sociales que se han establecido para celebrar La Negrera, se han visto afectadas en tanto que algunos venezolanos y colombianos no se integran para sus preparativos. No obstante, cuando sale y comienza el recorrido tanto por La Victoria como por Arauquita la emoción del festejo los contagia, la sensación que despierta el repique de los tambores y las melodías de los galerones, envuelve e invade a los habitantes de la frontera y su incorporación se va dando de manera espontánea. No existen diferentes nacionalidades, simplemente son negreros, colectivamente consideran un momento digno de compartir, y las diferencias individuales se desdibujan entre cantos y versos, entre bebidas y comidas, entre cantadores y bailadores, entre reinas y disfrazados.

Al respecto el Sr. Hugo Caro nos alude lo siguiente:

Los unía totalmente, cuando salía La Negrera a nadie de qué parte era cada uno, sino que todos eran una sola familia (...). (...) no había esa barrera de la frontera ¿no?, que tu eres colombiano y venezolano, nada de eso (6).

La celebración de La Negrera era y es considerada, en la actualidad, como el momento donde las diferencias entre colombianos y venezolanos no se perciben, por el contrario compartir la fiesta significa apropiarse del entusiasmo que se manifiesta a través de sus cantos y sus bailes. Sus participantes disfrutaban a plenitud el intercambio de emociones y sensaciones propias de un momento festivo. La frontera no existe, y los habitantes de ambos países conforman un grupo de personas que se entremezclan en medio de la diversión, intentando develar ese componente lúdico que los invade y los identifica.

Coillois, Roger (1942) en: “El hombre y lo sagrado”, citado por Duvignaud (1979) en: “El Sacrificio Inútil” expone:

Una “teoría de la fiesta” se vincula a ese sagrado de transgresión que “rompe” el curso de la vida cotidiana, prepara la irrupción de lo “minucioso” en la vida profana, arroja a los grupos al “exceso”, recurso contra el desgaste del tiempo.

Apoyadas en este autor, el momento festivo de La Negrera genera en sus participantes la apropiación de conductas y comportamiento que les permiten su disfrute pleno, lo profano desborda lo sagrado y así la interacción colectiva va determinando e incrementando relaciones sociales, que trascienden las nacionalidades y superpone los límites geopolíticos.

Un aspecto importante de reseñar es cuando se hace presente la protesta social en La Negrera, pues dependiendo del disfraz que se utilice o bien el cargo desempeñado dentro de la organización, cada personaje ejerce su poder, es decir cualquier participante que asuma el papel de policía, se le otorga la potestad de arrestar a quien no respete a la reina mayor. Generalmente, la vaca loca, lanza sus llamas a aquellos que conforman la clase desposeída de la sociedad. La vaca loca viene a representar en La Negrera a un Estado opresor, el poder que va en contra de aquellos que tienen menores posibilidades económicas y reconocimiento social dentro de la sociedad. El mejor trato, por parte de la vaca loca está dirigido a la Corte Española y Criolla, pues éstas representan a quienes mantienen un nivel más alto dentro de los círculos sociales. El diablo considerado “el más malo del pueblo”, hace travesuras y maldades. Se intercambian entonces las personalidades originales de cada quien; se protesta contra el poder mal ejercido, no hay limitaciones en cuanto a sexo o edad, siendo la diversión y la alegría el común de aquellos que se suman a la celebración.

Se intenta reflejar una estructura social que ha sido heredada de la colonia, la cual ha dejado secuelas en la actualidad. En La Victoria como en Arauquita aun se mantienen diferencias sociales bien marcadas, bien sea por la ideología política y la popularidad que esta goce dentro de ciertos grupos, como por ejemplo el grupo de la guerrilla quien excluye y diferencia a quienes no son sus militantes utilizando acciones violentas que afectan la seguridad personal de los habitantes de frontera con el fin de cumplir sus objetivos. Por su parte los políticos especialmente las autoridades regionales como alcaldes y prefectos quienes son las personas más cercanas, y quienes conforman otro sector que usualmente goza de beneficios económicos, ciertos poderes jurídicos y vinculación partidista también crea otro estrato social que por lo general es más respetado y tiene mayores privilegios, junto a ellos los militares destinados a reguardar la soberanía

nacional y con tal propósito muchas veces transgreden los derechos humanos de los habitantes de la zona.

También abundan los agricultores y comerciantes, unos pocos profesionales dedicados a las áreas de educación y explotación petrolera, son todos ellos quienes subsisten gracias a un salario y por ello el más heterogéneo grupo de los pueblos. Esta divergencia de grupos dentro de las sociedades fronterizas se proyecta a través de sus expresiones culturales convivir entre “Dios y el Diablo” tal como muchas personas así lo han manifestado genera diferentes relaciones sociales y formas particulares de vida que son evidenciadas dentro de la vivencia de La Negrera.

Connotación de un momento festivo para un hombre de frontera

El hombre habitante de frontera diariamente realiza diversas actividades dentro de las que se destacan las vinculadas al orden laboral, ya que se desempeña tanto en el comercio como en la agricultura y la ganadería. Por lo general estos trabajos se caracterizan por ser rudos, requieren de un esfuerzo físico importante, lo que genera agotamiento y cansancio al final de cada jornada, por lo cual se hace necesario momentos para la compensación de energías a través de la recreación.

En la zona fronteriza de La Victoria los espacios para la recreación, considerada ésta como factor fundamental para el desarrollo integral del individuo, son escasos. En este pueblo existen algunos lugares donde se escucha música y se consume alcohol, además de otros sitios donde los hombres pueden jugar pool; lo que refleja que para el resto de la población los momentos de esparcimiento están muy limitados.

Tomando en cuenta que la recreación es necesaria para el ser humano, la celebración de una fiesta como La Negrera, se convierte en una opción de diversión para los habitantes de esta zona, ya que brinda la posibilidad de un espacio en el cual colombianos y venezolanos comparten de forma amena una tradición que se ha mantenido por generaciones.

En su libro “El sacrificio inútil” (Duvignaud; 1979: 221-226), trae a colación el corpus ideológico que gira en torno a la fiesta donde cita autores como: Durkheim; Caillois; Simon; cuyos aportes se pudieron interpretar y resumir en que la connotación de la fiesta radica en tanto es una práctica social que involucra la fuerza de un colectivo de carácter infinito, rompe el curso de la vida cotidiana, pues permite los intercambios humanos, siendo válidos los excesos, dando paso a la transgresión de prohibiciones, el desarreglo de los

sentidos, la parodia, el juego, los deseos, el éxtasis, crea un caos necesario para alternar la rutina del trabajo; se conjuga así lo mítico y lo histórico.

De acuerdo con las opiniones de estos autores la fiesta constituye un espacio de desborde de todos los sentidos pues, sus participantes se integran de forma espontánea donde lo más importante es la alegría que despierta la sensación del colectivo. Un momento de festividad es valorado de manera muy especial por sus integrantes, debido a que la práctica cotidiana de los habitantes de esta zona fronteriza está conformada por diversas actividades que no involucran con regularidad el esparcimiento, en ese sentido una fiesta como La Negrera adquiere connotación tanto en Venezuela como en Colombia; de hecho para un músico como el señor Gilberto Casanova, quien es presidente de la fiesta en Colombia y participante de la celebración venezolana la fiesta significa:

Ah para mí, pues para mi es un orgullo porque yo he vivido toda la vida en ese folklore y yo me siento muy orgulloso de llegar, por lo menos a una casa y echarle una copla y tocarle en ese conjunto y eso, es un orgullo (21-22).

Asimismo para el señor Miguel Uribe integrante de la festividad en Arauquita, Colombia la fiesta representa:

Bueno pues alegría, entusiasmo y vuelvo y repito como tradición nosotros tenemos dentro de nuestras venas, de nuestra sangre, de nuestra costumbre y es que se hace necesario, día tras día va transmitiendo la alegría, el entusiasmo y la querencia por el lugar (29).

En concordancia con las opiniones de estos dos informantes se puede decir que para un habitante de la zona fronteriza entre Colombia y Venezuela, el momento de celebración de La Negrera tiene una connotación muy especial, pues es asumida por sus participantes como parte de sí mismos, el compartir el entusiasmo de sus comparsas representa algo de gran valor. Tanto colombianos como venezolanos sienten un gran aprecio por esta tradición que los une y que conforma parte de su identidad. Es por medio de La Negrera que se establecen diversos vínculos, los cuales son manifestados por sus participantes como aquello que es digno de cultivar y mantener, ser negrero y formar parte de esa festividad representa dar valor a la parte cultural.

El negrero irradia regocijo y júbilo, manifiesta entusiasmo y unión al momento de comenzar los preparativos para la celebración, comparte desde la ropa hasta la bebida, no tiene diferencia de nacionalidad y eso lo expresa entre cantos y bailes. Pertenecer a la comparsa de La Negrera es asumir con responsabilidad y respeto alegrar las calles y casas por donde pasea, el negrero no distingue raza ni color, para el hombre de frontera es un orgullo formar parte de esta tradición, es parte de su vida.

El Sr. Hugo Caro expresa lo siguiente:

uno siente que es lo máximo, la máxima expresión cultural y da alegría ver el rostro de los demás, de los vecinos, y uno los ve felices y uno dice caramba esto si es bonito, y uno representar esa manifestación cultural, conocerla, manejarla y con tal de recuperarla uno se siente bien, porque se siente que está haciendo algo por lo que es la cultura. Para mi ser negrero es parte de mi vida porque no lo es todo, porque yo también soy educador, y ser venezolano un gran porcentaje de mi vida lo incluye el ser negrero (12).

Vale la pena destacar que mientras el Sr. Hugo Caro contaba sus experiencias vividas en la celebración de La Negrera y cuando se refirió a lo que representaba para él ser negrero, expresó el sentido de pertenencia que posee con la cultura de su zona, la frontera colombo-venezolana territorio binacional, donde personas de ambos países mantienen una relación de afecto y compromiso que los identifica como colectivo mediante la integración en una fiesta popular tradicional.

En La Negrera no ocurre otra cosa que el encuentro de subjetividades, al respecto los siguientes autores traen una serie de aspectos vinculados al cómo se producen dichas relaciones, las cuales son esenciales para entender cómo el espacio festivo refleja las características de la cultura fronteriza y la conformación de la identidad individual y colectiva. Edgar Morin trae consideraciones importantes en “La noción del sujeto”, al igual que José Jiménez en “Sin Patria. Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación”, textos compilados por Dora Fried (1998). El mundo intuitivo, reflexivo, lleno de sensibilidad donde puede estar involucrada el alma o el espíritu son señalamientos acerca de los cuales Descartes reflexionó, y que Morin retoma para destacar que forman parte de la construcción constante del lado subjetivo, en pro de atribuirle al sujeto la autonomía necesaria para emitir juicios, desarrollar su voluntad, moral propia y dar ejercicio a la libertad. En el caso del llanero que participa en la fiesta de

La Negrera, esta celebración le permite comunicar su subjetividad, que es producto de una cultura marcada por el contacto con la naturaleza, por la cercanía social y geográfica de dos países, por el manejo de hechos de paz y de violencia que afectan su tranquilidad y seguridad, con toda esta carga cultural el llanero adquiere una sensibilidad muy especial que usa en el momento de decidir, especialmente cuando opta por ser o no ser negrero, más que considerar las actitudes histriónicas se considera la necesidad que se tiene de esparcimiento, los aspectos comunes con un grupo con el cual se va a establecer compromiso y sobretodo con la tradición y aspiración por darle continuidad.

Se observa como la subjetividad depende e influencia el entorno más cercano que rodea al individuo o su ambiente sociocultural. Para ello, la identidad juega un papel importante como elemento de la subjetividad, puesto que tal como lo expone Jiménez (1984) citado por Fried (1998) es un proceso cultural y simbólico en el que se pueden distinguir varios niveles, la identidad facilita la creación de un marco de autoreferencia que el sujeto hace dentro del entorno del cual forma parte, que no es otra cosa que una autoevaluación permanente, la percepción de sí mismo, el descubrimiento de singularidades y su relación con el mundo externo, se trata de la identidad individual o bien el proceso de construcción del “yo” en un contexto cultural determinado, siguiendo los aportes de Jiménez; identidad tiene el principio de diferencia, que surge después del reconocimiento que la persona hace de sí, asumiéndose como parte de un grupo, o sea dando cabida a la identidad colectiva, para luego distinguirse con respecto a otros grupos.

La identidad pareciera ser una condición inamovible de la subjetividad, todo lo contrario como todos sus elementos se estructura y reestructura constantemente, Morin expone que el “yo” mantiene la unidad o el hilo conductor de la identidad a lo largo de las diferentes etapas de la vida. Existen dos planos dentro de la subjetividad uno personal y uno colectivo, con relación a este último se evidencian mayores complejidades, pues remiten a la inclusión o exclusión que se hace con miembros de los grupos que influyen a cada sujeto, las relaciones sociales y sus mediadores el lenguaje y la cultura y junto a ellos la afectividad y la inteligencia, pueden tener muchas variantes, pues dentro de un contexto interactúan muchos sujetos y cada uno de ellos asume valores con los que se identifica, que van a regir sus principios éticos fundamentales para decidir o ejercer su libertad, cada de uno estos diferentes en medio de la disyuntiva existencial de la negociación por la armonía, el conflicto y la búsqueda de los elementos de coincidencia.

La identidad individual del venezolano y del colombiano se construye por separado cada cual expresa las singularidades de su contexto, pero por el hecho de vivir en frontera y a su vez por ser integrante de La Negrera conforma elementos comunes que permiten crear grupos que se identifican en colectivo, esto conlleva a la organización y toma de decisiones, para acciones como por ejemplo la logística de la fiesta, las discusiones sobre el verdadero origen de la tradición, la asignación de roles de cada personaje en la comparsa, y en ello no interfieren los límites geográficos o las nacionalidades, tal como lo expone Jiménez (1984) citado por Fried (1998):

Aunque pueden contar con un concomitante territorial, los límites de los grupos étnicos son sociales, y su rasgo crítico está constituido por la adscripción de los individuos, por su identidad étnica (223).

La fiesta de La Negrera es evidencia de la vida en la frontera donde todo se altera y transforma de acuerdo a la dinámica social de sus habitantes, su importancia radica en la posibilidad para la interacción, entre la espontaneidad y el componente lúdico a través de múltiples formas de lenguaje, que traspasa el plano individual y remite a la totalidad del colectivo en beneficio de alcanzar el esparcimiento y el reencuentro de lo fundamental del individuo.

LECTURA COMPLEMENTARIA III

Puesta en escena

El concepto puesta en escena es un concepto utilizado por los teóricos del cine y la televisión para hacer referencia al hecho de que todo lo que aparece en imagen está supeditado a la voluntad del director o realizador, con lo que "puesta en escena" vendría a ser un sinónimo de composición pero aplicado al entorno audiovisual. La puesta en escena hace referencia a la conjugación de esos elementos que conforman la imagen, a saber:

- Escenografía.
- Iluminación.
- Vestuarios y Caracterización.
- Interpretación.
- Sonido.

La puesta en escena nació casi al mismo tiempo que el cine-ficción o el cine-arte, cuando el cine dejó de ser sólo una prolongación de la fotografía, entendida esta como un medio de captar imágenes en movimiento. Durante este período en que el cine andaba aún dando sus primeros pasos se crearon tres tipos de discurso cinematográfico:

- El discurso de los Lumière. Pretende plasmar la realidad, no obstante manipula lo que aparece en imagen (lo mediatiza), al buscar composiciones que recogieran los estilos pictóricos en boga en la época. Precisamente, este eco hizo que el cine llamase la atención del público ya acostumbrado a los inventos que captaban la imagen en movimiento como el Kinetoscopio u otros similares.
- El discurso de Méliès. Aplica a la puesta en escena la tradición carnavalesca y de las fiestas populares, dando a sus películas un cierto aire fantasmagórico.
- El discurso de Griffith. Combina la imagen cinematográfica con el discurso propio de la novela decimonónica, dando así nacimiento al relato cinematográfico.

Al discurso de los Lumiere y de Méliès se los engloba bajo la etiqueta de MRP (Modo de representación primitivo). No es algo exclusivo de estos primeros cineastas sino de todos los que realizaban cine en aquella época. En contraposición, se encuentra el discurso de Griffith y el de la mayoría de los que le siguieron. Se les engloba bajo la etiqueta de MRI (Modo de representación institucional).

Clasificación de necesidades de la puesta en escena:

Los escenarios tienen que ser adornados con los objetos que aparecen en la acción. También los actores que interpretan personajes humanos o no humanos, han de ser vestidos y caracterizados. Toda obra audiovisual necesita para ser creíble una ambientación. Para abarcar la extensa variedad de materiales y objetos que intervienen en la ambientación efectuaremos la siguiente clasificación:

Decorados: Se incluye todo el mobiliario que viste un escenario así como los cuadros, cortinas, lámparas, etc; los vehículos que aparecen en escena aunque su función sea meramente decorativa; los animales que aparecen en escena; la armería decorativa; la ambientación mediante grafismo no electrónico: pantallas, diagramas, mapas, paneles, etc.

Attrezzo: Lo constituyen todos aquellos objetos con que interactúan los actores en los escenarios, es decir, con los que juegan o manejan. Son

fundamentales en la narración y normalmente vienen perfectamente indicados en el guión de forma directa o indirecta (pueden ser plumas, armas, medicinas, ceniceros, cigarrillos, etc.). Con los elementos de attrezzo es necesario incrementar el control de la continuidad formal o raccord de presencia pues marcan la continuidad en la acción.

Comidas en escena: en numerosas ocasiones es preciso que aparezcan comidas para conformar una determinada escena. En este caso, es preciso disponer de los alimentos cocinados o no (muchas veces por duplicado), naturales o sintéticos para poder soportar el calor de la iluminación. También deberemos contar con la mantelería, cubertería, loza, vajilla, cristalería, etc., asociada a la resolución de las necesidades de la secuencia de producción concreta.

Jardinería: incluye todas las macetas, plantas y jardines que aparezcan en la narración, su instalación y mantenimiento.

Semovientes/animales y vehículos: los semovientes o animales vivos que intervienen en la acción así como los vehículos con motor o con tracción animal que tienen que funcionar en escena conforman este apartado clasificatorio. Debemos incluir, también, otros elementos relacionados e indispensables como las soluciones para el transporte y retorno, las cuadras o lugares de guarda de los animales, el pienso para su alimentación y los aparejos, riendas, monturas, arreos, atalajes, etc., precisos para el control de los animales durante el registro.

Vestuario: constituye la materia prima para la ambientación de la apariencia física de los actores o bailarines. Es habitual contratar a un profesional que se encarga del diseño y fabricación del vestuario aunque también se recurre con frecuencia al alquiler del mismo (normalmente en empresas de servicios especializadas, si se trata de trajes de época) o a su compra en los comercios del ramo. Muchas veces se negocia con los comercios de moda el uso de determinada vestimenta a cambio de determinada publicidad más o menos evidente. La zapatería, joyas, complementos y todos aquellos elementos destinados a dar apariencia física a los personajes se incluyen en este concepto.

Maquillaje, caracterización y peluquería: son elementos complementarios para la ambientación de la apariencia física de los actores o bailarines. El maquillaje es consustancial a los medios audiovisuales. Se emplea prácticamente siempre aunque sólo sea para que los actores o bailarines no aparezcan desmejorados. La iluminación amarilla de los estudios obliga a

introducir correcciones en la tez de los actores. Por supuesto se emplea también para mejorar o desmejorar su apariencia física. La caracterización va un paso más adelante que el maquillaje y pretende cambios importantes en la apariencia física de los actores o bailarines. Los especialistas emplean látex y un variado catálogo de materiales que sirven para remodelar el cuerpo. La peluquería se centra en el peinado de los actores o bailarines así como en el empleo de pelucas que permiten cambios significativos en su imagen para adaptarla a las necesidades del guión o propuesta coreográfica.

Iluminación: los conocimientos generales, teóricos y técnicos, encaminados a crear una conciencia de los valores estéticos y estilísticos concebidos por el coreógrafo son fundamentales para la puesta en escena, y cómo son representados en su obra, a través de un plano de iluminación (delimitación de colores, las intensidades, las entradas y salidas de luz, tipo de artefactos necesarios) y montaje del mismo.

Sonido: la escogencia de la música que sirve de atmósfera para una obra teatral o coreográfica, se efectúa de acuerdo a las necesidades conceptuales de la pieza que permiten seleccionar la sonoridad de cada escena o momento, por lo general se realiza una edición de ese material o se pueden utilizar músicos que interpreten la misma. Los requerimientos técnicos para cada caso son distintos por lo general se recomienda la presencia de personal especializado en el manejo de consolas, monitores, micrófonos y otros medios sonoros.

Realismo/Verosimilitud en la escena:

No es conveniente analizar la puesta en escena en función de su realismo, pues el realismo es una etiqueta -si se quiere, un concepto- relativista que depende de la cultura, la época e incluso la propia persona que analiza una determinada puesta en escena. Lo que significa que una misma puesta en escena puede ser realista para un determinado teórico/crítico/etc y no serlo para otro. Como el término realismo no es apropiado para la puesta en escena, a la hora de analizar ésta se utiliza el concepto de verosimilitud. En este caso, es verosímil cualquier elemento que esté justificado por la propia historia. En este sentido, Foucault estableció que el referente no era la realidad, sino el propio relato.

Acercándonos a la Danza

Guía para el/a participante



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**



MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

Francisco Sesto Novás
Ministro

Emma Elinor Cesín
Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Rosángela Yajure Santeliz
Viceministra de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo
Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES

Silvia Díaz Alvarado
Presidenta

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Estrella Camejo
Directora

Laura Cárdenas
Coordinadora General

Mirtha Sara Morales
Sistematización de Procesos

Beatriz Uzcátegui
Enlace con los Estados

Gustavo Salas
Hugo Palmar
Yurmary Isabel Pérez
Productores/as de campo

Adriana Arismendi
Productora de apoyo logístico

Wilfredo Silva
Administrador

María Alcira Padilla
Secretaria

María Jubés
Yuraima García
Asesoras

Reyna Peña de Sole
Redacción y Estrategias Metodológicas

Carlos Paolillo
Asesoría para contenidos de la Danza

*“Mi primera idea de la danza me vino del ritmo de las olas del
mar.*

*Los movimientos de las nubes arrastradas por el viento,
los árboles que se estremecen,
los pájaros que vuelan, las hojas que dan vueltas”*

Isadora Duncan (1878-1927)

*“La música y el baile son dos artes que
se complementan y forman la belleza y
la fuerza que son la base de la felicidad humana”.*

Sócrates (470 a.C.- 399 a.C.)

ESQUEMA DE PRESENTACIÓN



Iniciando nuestro encuentro.

La labor del Ministerio del Poder Popular para la Cultura está orientada a llevar adelante las políticas que garanticen el ejercicio de los derechos culturales consagrados en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. El ministerio trabaja para que el pueblo venezolano tenga, hoy como nunca antes, acceso a los bienes y servicios culturales en todas las manifestaciones del hecho cultural. El Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), como plataforma del ministerio y a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes (LFCS), desarrolla talleres como este con el objeto de dar respuesta a las necesidades culturales a nivel nacional, prestando especial atención a las comunidades de los municipios menos asistidos por el Estado.

El objeto de este Taller es la promoción de la danza como disciplina vinculada al hecho cultural y manifestación del colectivo.

Una de las expresiones que desde tiempos ancestrales hombres y mujeres han utilizado para comunicarse, desde diferentes ámbitos de su cotidianidad, es el movimiento, que no es otra cosa que la expresión corporal natural y espontánea del ser humano. Es una forma de manifestar sentimientos más allá de la palabra. Es un espacio que posibilita el encuentro con la emoción y la pasión, con lo espiritual y lo corpóreo y se convierte en escenario de tristezas, alegrías, desventuras, quietudes, sonidos.

Como arte escénico, la danza recoge los grandes gestos y posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica. Es una creación de belleza y es valdera por sí misma como medio de expresión y comunicación de las emociones e ideas, así como de los impulsos que han motivado al hombre en todos los pueblos y a través de todas las épocas.

Cada movimiento del ser humano posee un diseño en el espacio y en el tiempo, una relación con otros objetos, un caudal de energía llamado dinámica y un ritmo determinado.

Los movimientos obedecen a una gran variedad de motivaciones, tanto involuntarias como voluntarias, físicas, psíquicas, emocionales o instintivas. Mediante un sencillo análisis del movimiento encontramos la base de la danza, que es la expresión corporal elevada a una dimensión artística.

Así, los elementos del movimiento en la danza son tan fundamentales que sin una combinación equilibrada de cada uno, la danza tiende a debilitarse y si carece de alguno de ellos, puede disminuir fundamentalmente su valor. Estos elementos, juntos, hacen de la danza un arte único.”¹

¹ Paolillo, Carlos. “¿Qué es la Danza?” Caracas, marzo 2007.

Qué queremos

Ofrecerte un acercamiento al tema de la danza como manifestación artística y que conozcas lo que hace cada una de las personas que forman parte de una obra de danza, a fin de motivarte como espectador y partícipe de la misma.

Por qué es importante contar contigo

Porque a través de este Taller podrás:

- Ampliar tus experiencias y conocimientos orientados a valorar la danza como expresión artística.
- Motivarte a ser partícipe de la danza a través de los diferentes roles asociados a sus espectáculos.
- Explorar tu creatividad, participando en ejercicios orientados a propiciar la valoración de los elementos colectivos de nuestra identidad.
- Multiplicar en tu comunidad los aprendizajes de este taller.

Qué actividades realizaremos

Tu aporte es fundamental para la realización de este Taller, por lo tanto te invitamos a que a través de tu participación activa nos permitas conocer tus experiencias y expectativas con relación a la danza y puedas, de una manera ampliamente interactiva, expresar tus ideas e intereses.

Por ello te invitamos a que:

- Te sientas cómodo con tus compañeros e integrado a las actividades que realizaremos.
- Expreses tus ideas de manera espontánea y escuches los aportes de los integrantes del grupo con el objeto de llegar a acuerdos.
- Analices los conocimientos adquiridos en este taller y los vincules con tus experiencias personales, sociales y comunitarias.
- Propongas ideas que conlleven a acciones concretas para implementar en tu comunidad.

A continuación te presentamos de manera gráfica, un resumen de lo que trataremos durante el desarrollo de este Taller.



Estrategias dentro de las cuales estarán enmarcadas las actividades del Taller

Acercándonos: poner cerca o a menor distancia. En este caso, buscamos conocer lo que se entiende por danza y descubriremos su cercanía con nosotros/as, incorporándolo a nuestra cotidianidad.

Explorando: hace referencia a que a través de las diferentes actividades que realizaremos dentro del Taller iremos explorando las diferencias que existen entre danza y baile como espectadores/as e incluso como posibles ejecutantes.

Ejecutando: en este caso, a través de una representación escénica identificaremos lo que suele hacer cada persona para que se lleve a cabo una presentación de danza.

Proponiendo: aquí te invitamos a que compartas con nosotros tus aprendizajes en este taller, a que transfieras a tu comunidad los conocimientos y vivencias del Taller y a que te animes a indagar sobre el tema.

ESTRATEGIA 1: ACERCÁNDONOS A LA DANZA COMO ARTE ESCÉNICA

Las artes escénicas son “aquellas formas de expresión representadas en vivo y colocadas en un escenario para ser mostradas al público. Las más populares son el teatro, la danza, el circo, la ópera, la música”. La danza como arte escénica tiene representaciones populares de diversa índole a todo lo largo de nuestro país, es así como encontramos por ejemplo “...diferentes “Diablos

Danzantes” que se realizan en algunas localidades para celebrar el *corpus christi*;² En sentido amplio podríamos entender que arte escénico es todo aquello que ocurre en tiempo real y en presencia de espectadores/as.

Continuando con el Taller, te invitamos a participar en la primera actividad, para la cual el grupo se colocará de pie y formando un círculo. Uno por uno, los integrantes se presentarán, cada quien dirá su nombre y qué lo motivó a asistir a este taller. Con la idea de que experimentes en el concepto de movimiento, la actividad la realizarás caminando en círculo alrededor del grupo.

Luego de presentarnos, te invitamos a conversar e intercambiar con tus compañeros acerca de lo que es el movimiento a propósito de la actividad que acabas de realizar, para luego aproximarnos a una definición de danza. Para ello, te solicitamos que reflexiones sobre las siguientes preguntas:

- Para ti ¿qué es el movimiento?
- ¿Qué quisiste mostrar con el movimiento que acabas de hacer?
- ¿Qué es para ti la Danza?
- ¿Has asistido a alguna representación de Danza?
- ¿Qué movimientos viste en esa presentación?

ESTRATEGIA 2: EXPLORANDO LAS DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE LA DANZA Y EL BAILE.

¿Qué es el baile?

Es una expresión corporal que permite relacionarse con otros. No posee una estructura coreográfica rígida. Los ejecutantes se desplazan libremente realizando pasos y figuras espontáneamente.

Ejemplo: salsa, merengue.

¿Qué es la danza?

La Danza podría definirse como una serie de movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirve como forma de comunicación o expresión.

Ejemplo: El Tamunangue, El Cascanueces.

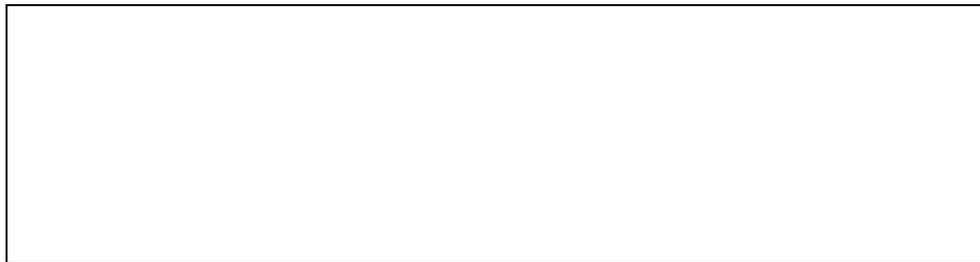
² Alvarado, Morella. “Vamos al Teatro”, IAEM. Cuaderno divulgativo. Documento en elaboración. 2007.

Te invitamos a participar en la actividad grupal que te propondrá el/a facilitador/a.

Estas preguntas pueden orientar el trabajo grupal y la generación de conceptos que requiere la actividad:

- ¿Cuándo te hablan de danza en qué piensas?
- ¿Cuándo te hablan de baile en qué piensas?
- ¿Tú crees que los ejecutantes de la danza se desplazan libremente o que responden a una secuencia ordenada?
- ¿Los pasos que realizan ejecutantes de la danza son estudiados?
- ¿Los pasos que tú realizas cuando bailas son espontáneos?

Ahora con el aporte dado por cada uno/a de ustedes, construiremos nuestro propio concepto de Danza anotándolo en una hoja de rotafolio.



La danza es un movimiento que requiere de cinco elementos fundamentales, sin los cuales no existiría. Estos elementos son:

- Ritmo
- Forma
- Espacio
- Tiempo
- Energía

Atendiendo a esto definiríamos la danza como un arte universal que coordina de manera estética el desplazamiento efectuado en el **espacio** por una o todas las partes del cuerpo del/a bailarín/a, diseñando una **forma**, impulsado por una **energía** propia, con un **ritmo** determinado, durante un **tiempo** definido.

La construcción de cualquier obra de danza requiere de la participación de una serie de personas, que en conjunto, la monta, ahora veremos quiénes son y qué roles les toca ejecutar a cada una de ellas.

ESTRATEGIA 3: EJECUTANDO LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA.

Antes de comenzar nuestra ejecución es importante conocer:

¿Quiénes son las personas necesarias que hacen posible el montaje de una pieza de danza?

- **Bailarín/a:** es la persona que ejecuta una danza.
- **Coreógrafo/a:** es la persona que realiza la composición de una danza.
- **Musicalizador/a:** es la persona que selecciona e incorpora la música a las obras de danza, pudiendo ser en vivo o en grabaciones.
- **Luminero:** es la persona encargada de diseñar la iluminación de una obra de danza para su representación, creando distintos ambientes dentro de la misma.
- **Escenógrafo/a:** es la persona que diseña el decorado en la representación de danza con el objeto de ambientar la escena.
- **Vestuarista:** es la o el encargado de diseñar los atuendos que utilizan los bailarines para darle carácter al personaje que representan.
- **Maquillista:** es la persona que diseña y ejecuta el maquillaje para imprimirle carácter a cada bailarín, según el papel que le toque representar.
- **Espectadores/as:** son las personas que asisten al disfrute de la obra de danza.

Ahora te invitamos a realizar la siguiente actividad:

El grupo se dividirá en dos. El primer grupo hará de espectador y el otro, se repartirá entre sus integrantes los restantes roles indicados anteriormente, con el objeto de realizar un juego que represente a cada una de las personas requeridas para el montaje de una pieza de danza, cuyo tema será propuesto por el grupo o sugerido por el/la facilitador.

Un ejemplo de esto podría ser la representación del juego infantil conocido como “ladrones y policías”, en el que cada integrante del grupo adoptará diferentes roles. Unos harán de bailarines que ejecutarán movimientos propios de los personajes de policías y ladrones, otros se encargarán del vestuario, otros del maquillaje, otros de la iluminación y, otro u otra de ustedes, pondrá la música para que los/as bailarines/as puedan ejecutar su presentación.

Como ayuda, podemos utilizar papeles, tirro, témpera, tijera y colores para improvisar los vestidos.

Recomendamos que el rol de coreógrafo sea ejecutado por el/la facilitador/a, porque es la persona que guía la actividad.

ESTRATEGIA 4: PROPONIENDO QUE VALOREMOS LO APRENDIDO EN ESTE TALLER

Como hemos venido apuntando a lo largo del taller, tu participación es fundamental para el éxito del mismo, ya que aprendiendo lo que se ha trabajado en él, lograrás incorporarlo a las actividades que desarrolles a partir de ahora en tu comunidad.

Te invitamos a participar en la actividad de cierre sugerida por el/a facilitador/a para compartir nuestros aprendizajes durante el taller.

Luego quisiéramos conocer tu apreciación sobre lo que se ha trabajado en este taller, para lo cual te pedimos que respondas a las preguntas que a continuación te enumeramos:

- Describe brevemente cómo te sentiste durante el desarrollo del Taller.
- ¿Qué fue lo que más te interesó?
- ¿Qué aprendiste en el Taller?
- ¿Qué elementos de este taller consideras que podrás utilizar dentro de tu comunidad?
- ¿Qué propones para mejorar este taller?

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Lectura I

El baile y la danza³

El baile es "una serie de mudanzas que hacen los que bailan, es movimiento rítmico; la expresión corporal que se hace al compás de la música... baile es danza". Con lo que está significando que un baile o bailes hacen parte del gran mundo de la danza; a la vez que ella hace parte de este. Con la danza como universo del baile se expresan sentimientos y emociones culturales. En tal sentido, la danza es una de las artes más humanas, pues en ella se unen el espíritu y el cuerpo al servicio de la belleza corporal, de la salud, de la inteligencia y del conocimiento.

En este sentido, cuando se habla de danza, no se está haciendo referencia de igual forma al baile; pues en el primer caso, tiene albergue el conjunto de emociones, sentimientos, ideas y pasiones expresados; y en el segundo caso, se refiere al medio a través del cual se ponen en escena tales aspectos.

Baile, es aquella parte que hace de la danza una realidad, en la cual una persona entra en su mundo. La danza al querer expresar un acto simbólico como el amor, la pasión, las costumbres o el modo de ser de un individuo o de una comunidad, lo hace por intermedio del baile o de los bailes.

Lectura II

¿Que se entiende por danza?⁴

La danza recoge los elementos plásticos de los movimientos utilitarios de los seres humanos y los combina en una composición coherente y dinámica animada por el espíritu. Esto la convierte en una obra artística.

Forzosamente por tanto, para estudiar el arte del movimiento, no nos podemos limitar a estudiar un estilo u otro de danza sino que debemos abarcar:

El conocimiento de sus medios de expresión: el cuerpo y las técnicas existentes que lo modelan hasta lo abstracto.

La danza es la más antigua de todas las artes; inicialmente fue una expresión espontánea de la vida colectiva. En las civilizaciones antiguas la danza es un medio esencial de participar en las manifestaciones del sentido emocional de la tribu. La expresión del cuerpo es utilizado como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común. En este tiempo la danza debe ser considerada como un lenguaje social y religioso, produciéndose una estrecha relación entre

³

Londoño, Alberto. Baila Colombia. Ed. Universidad de Antioquia. 1995.

⁴

Cristina Marazzo Columbia Academy

danzantes y espectadores/as. Si la danza tiene un efecto socializante y unificador, su origen es por lo tanto de orden utilitario. Se danza para obtener la curación de enfermedades, para pedir la victoria en los combates, para asegurar una caza fructífera, etc. En esta primera forma es cuando más parecido tiene con la expresión corporal, materia artística recreativa que actualmente ha ido ganando terreno en los esquemas de la educación. Más tarde la vida instintiva da lugar a una vida codificada pero imbuida por necesidades mágicas. Así; la danza con carácter de expresión espontánea es sustituida por una danza codificada y limitada en su aspecto expresivo. Las danzas naturales han evolucionado perdiendo la precisión de su origen y subsistiendo en forma de folklore en la herencia cultural de los países. El ballet surgió por la fusión del acróbata, el profesional, y el aristócrata, (según Dora Kriner y Roberto García). La danza moderna surgió como reacción opuesta y como necesidad de búsqueda de otras formas de expresión artística. A partir de la década de los 60/70 se inició el boom del baile encadenado en: Jazz, aerobio, flamenco,...con cierta importancia sociológica.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Danza como arte escénico: es una secuencia de movimientos organizados en un espacio y en un tiempo, que transmiten ideas o sentimientos y producen en el espectador un disfrute.

Coreografía: es el arte de componer bailes, arte de representar en el papel un baile por medio de signos como se representa un canto por medio de notas. Es el arte de la danza. Es el conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile.

Estructura coreográfica: es la geometría espacial de la danza, el arreglo o disposición de los movimientos del o de los cuerpos en el espacio específico en el que la danza se produce o incluso la construcción del espacio dancístico.

Escenografía: se refiere al conjunto de decorados en la presentación escénica.

Espacio: se trata de la extensión del universo donde están contenidos todos los objetos sensibles que coexisten. Lugar de esa extensión que ocupa cada objeto sensible. Distancia o separación entre dos cosas o personas. Distancia recorrida o tiempo transcurrido.

Energía: consiste en la facultad que tiene un cuerpo de producir trabajo. La que posee un cuerpo por razón de su movimiento.

Forma: es la figura exterior de los cuerpos, estilo de una obra.

Movimiento: es el estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o posición.

Ritmo: se trata del orden compasado en la sucesión y acaecimiento de las cosas.

Representación de danza: Función o diversión pública celebrada en un espacio determinado.

Rol: papel que desempeña una persona en cualquier actividad.

Técnica: Habilidad para ejecutar cualquier cosa. Pericia o habilidad.

Tiempo: Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos.

Vestuario: Es el atuendo que utilizan los bailarines para darle carácter al personaje que representan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado, Morella. "Vamos al Teatro", IAEM. Cuaderno divulgativo (documento en elaboración). 2007.

Duncan, I. El arte de la danza y otros escritos. Madrid: Akal. (2003).

Mendoza, Fabiola y Parada, María Luisa. "Iniciación a la Danza". Presentación de la Secretaría Nacional de Danza del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM). Texto no publicado. Caracas, abril de 2006.

Paolillo, Carlos. "¿Qué es la Danza?" Apuntes. Caracas, marzo 2007.

Páginas Web:

www.danzanet.com

www.danzadance.org

www.danza.es

<http://usuarios.lycos.es/mundoballet/newpage0.html>

República Bolivariana de Venezuela



Elementos fundamentales de la música

Guía para el/la participante

consolidando y construyendo saberes en las
Artes Escénicas y Musicales

MINISTERIO DE LA CULTURA

Francisco Sesto Novás
Ministro

Emma Elinor Cesín
Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Rosángela Yajure Santeliz
Viceministra de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo
Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES

Rodolfo Porras
Director General

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Estrella Camejo
Directora

Mirtha Morales
Bárbara Tineo
Sistematización de procesos

Beatriz Uzcátegui
Enlace con los Estados

Dubraska Pérez
Jeesid Giménez
Gustavo Salas
Violeta Ibarra
Johan Matos
Productores/as

María Alcira Padilla
Secretaria

María Jubés
Yuraima García
Asesoras

Jorge Ramírez
Mensajero

Ángel Piñero y Jenny Misle
Contenidos y Estrategias Metodológicas

OFICINA DE ASUNTOS PÚBLICOS E INFORMACIÓN

Marioli Fuenmayor
Directora

Wilmar Ostos
Coordinadora de Publicidad

Mariana Alemán
Diseño Gráfico

Heidi Matz
Diagramación

Depósito Legal
IF99620077801621

RIF: G-20005058-6

*La imaginación y dedicación
del maestro, su amor al niño
y a la música, siempre le indicarán el buen
camino. Pero sólo
lo encontrará si como educador musical
conoce múltiples posibilidades de trabajar,
si dispone de amplios recursos en lo temático y
en lo metódico
y si al comienzo de su labor sigue ejemplos
satisfactorios. Poco
a poco descubrirá
su propio camino individual.*

*Quien cante y toque instrumentos con sus
alumnos, quien despierte
y cultive en la enseñanza las fuerzas
creadoras, tiene
la posibilidad de conocer
a los niños en un aspecto nuevo
y de abrirles una puerta a través
de la cual más de uno podrá llegar
a realizarse como
ser humano.*

Rudolf Schoch

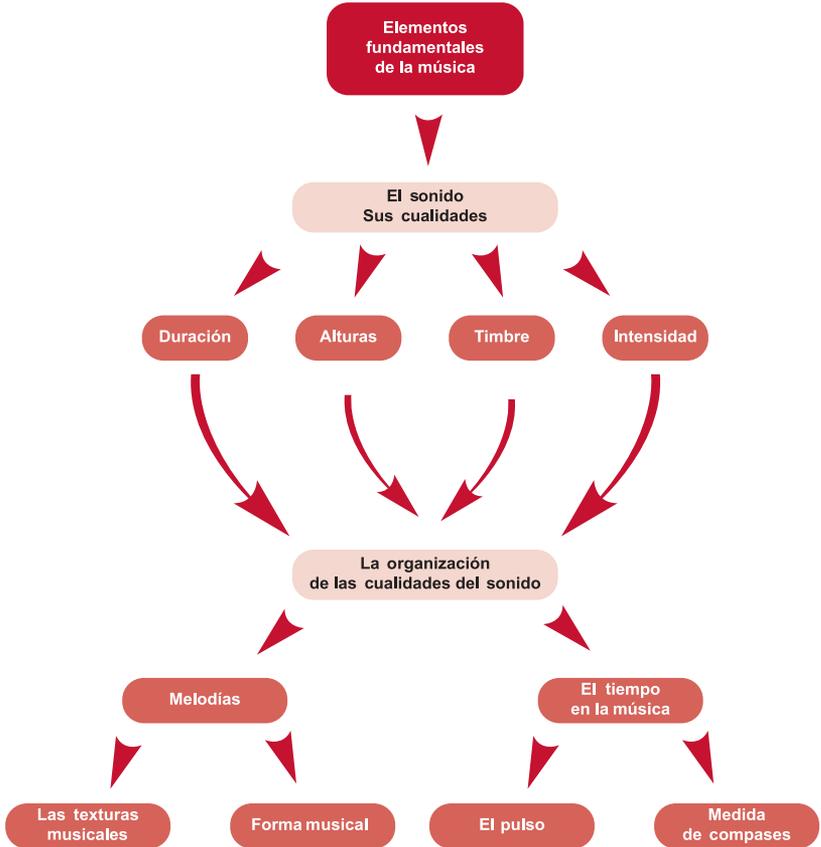




Sobre el IAEM

El Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), que inició sus operaciones el 1 de febrero de 2006, es uno de los entes adscritos al Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Específicamente, es el organismo que traza y ejecuta las políticas del Estado venezolano en materia de danza, música, teatro y circo. El IAEM, presidido por Rodolfo Porras, coordina la plataforma de las Artes Escénicas y Musicales, de la cual también forman parte la Fundación Teatro Teresa Carreño, la Fundación Casa del Artista, la Fundación Vicente Emilio Sojo, la Compañía Nacional de Danza, la Compañía Nacional de Teatro, la Orquesta Filarmónica Nacional, el Instituto Universitario de Danza, el Instituto Universitario de Teatro y el Instituto Universitario de Estudios Musicales.

ESQUEMA DE PRESENTACIÓN



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

El sonido es el elemento más pequeño e importante en la música, y sus características serán explicadas a lo largo del desarrollo de este Taller. Asimismo, aunque no lo parezca, el silencio es otro recurso muy valioso en música, cuya función es similar a lo que en la construcción serían los espacios que se dejan sin edificar para que sirvan las puertas o ventanas. El otro elemento valioso está constituido por la organización de las cualidades de los sonidos y silencios.

La música es música gracias a la estructura que se le da a una cantidad de sonidos en el tiempo y en el espacio. De la combinación de esta estructura con los silencios, se produce una resultante sonora. Si seguimos el ejemplo de la edificación: es como organizar los bloques unidos con cemento, agua y arena. En ella también se toma en cuenta la ordenación del espacio y su distribución, y cuando vemos el resultado final no pensamos en cada uno de sus elementos, sino simplemente observamos la edificación y, si está bien organizada, nos gusta sin saber por qué. Así también pasa con la música.

El Ministerio del Poder Popular para la Cultura y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM) a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, ha preparado este Taller con el propósito de que los y las participantes conozcan y manejen las nociones básicas de la teoría musical, partiendo de las experiencias de carácter afectivo y vivencial que poseen sobre el hecho musical, con las cuales podrán formar la estructura de un nuevo lenguaje, el de la música, basándose en los códigos pertenecientes a otro que ya se maneja con fluidez, es decir, la palabra, el dibujo, movimientos corporales, juegos, etc.

Finalmente, aspiramos a que como resultado de este Taller, hayas adquirido y/o ampliado tus conocimientos sobre la música y algunas estrategias metodológicas para su enseñanza, así como verte estimulado a multiplicar dichos conocimientos en tu institución, agrupación o comunidad y seguir profundizando sobre el tema.

La música es música gracias a la estructura que se le da a una cantidad de sonidos en el tiempo y en el espacio. De la combinación de esta estructura con los silencios, se produce una resultante sonora

QUÉ QUEREMOS

Generar experiencias orientadas a los elementos básicos de la música para la mejor comprensión del hecho musical, de manera que el/la participante pueda aplicarlos de forma sencilla en el momento de analizar o explicar una determinada pieza musical escuchada.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO

Porque a través de este Taller podrás:

- Adquirir y/o ampliar tus conocimientos sobre la música;
- Adquirir y/o ampliar tus conocimientos sobre estrategias metodológicas para la enseñanza de la música;
- Adquirir herramientas que te permitan ser multiplicador de esta experiencia a otras personas que deseen iniciarse en el mundo de la música;
- Iniciar un proceso dirigido a dar a conocer los conocimientos adquiridos en tu centro de trabajo, agrupación, escuela o comunidad.

ACTIVIDADES QUE REALIZAREMOS EN EL TALLER

Cada individuo genera su propio conocimiento en función de cómo su mundo interior responde a los diferentes estímulos que recibe. El Taller se basará en la vivencia y en la percepción que cada participante tenga acerca de los ejemplos musicales que aquí compartamos, para lo cual se requiere de tu participación activa, manifestando tus ideas y experiencias sobre el hecho musical.

Como parte de las actividades a desarrollar, escucharemos ejemplos musicales, cantaremos, realizaremos ejercicios corporales, lecturas complementarias, entre otras.

A través del compartir experiencias de manera grupal, se tomarán en cuenta los diferentes puntos de vistas y opiniones, permitiendo enriquecer los conocimientos y la generación de nuevas propuestas acerca de las estrategias que emplearemos en el día a día.



ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA

Desde nuestra perspectiva, hablar de los elementos fundamentales de la música es desglosar cada una de las características del sonido que hacen posible lo que comúnmente llamamos obra musical. A esas características se les llaman cualidades del sonido.

PARTE I

En esta primera parte abordaremos la definición del sonido y sus cualidades. Te invitamos a que leas la parte introductoria de esta guía y las actividades que realizaremos en este Taller, e intercambia tus opiniones e impresiones con tus compañeros/as acerca del material.

El sonido

El sonido es el gen de donde parte el maravilloso mundo de la música. Es la materia prima, la expresión más pura de la música.

Luego de leer y analizar esta definición, intercambia ideas con tus compañeros creando una nueva definición.

Hablar de los elementos fundamentales de la música es desglosar cada una de las características del sonido que hacen realidad a la obra musical

En conjunto con tus compañeros/as, reflexionen acerca de la diferencia entre sonido y ruido.

Anota tus ideas al respecto:

Cualidades del sonido

Así como los seres humanos tenemos huellas digitales que nos identifican, los sonidos poseen cualidades propias que los diferencian. Estas son: la duración, la altura, la intensidad y el timbre.

Duración

Es la permanencia del sonido en el tiempo. Dependiendo de la duración, los sonidos pueden ser largos, medianos o cortos. Gráficamente, la duración de cada sonido la representaremos a través de líneas horizontales de diferentes longitudes:



Traza líneas horizontales de diferentes longitudes en una hoja y luego representa con la vocal A la duración de cada línea, desplazando el dedo simultáneamente por encima de la línea. De esta manera observarás que los sonidos varían según la duración.

Una vez culminado el ejercicio, comparte la experiencia con tus compañeros/as, mostrando los ejercicios realizados.

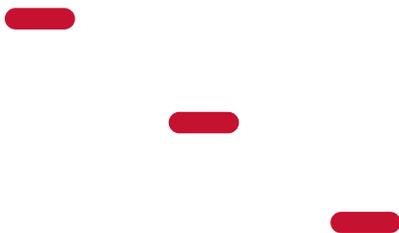
Alturas

Un sonido puede tener una altura determinada si puede ser imitado con un instrumento musical (piano, arpa, flauta, etc.)

Otros sonidos, en cambio -como los pasos de las personas, el chasquido de los dedos o el sonido que se produce al tocar una puerta-, difícilmente los relacionamos con una melodía. A estos sonidos se les llaman indeterminados. Ambas clasificaciones pueden tener diferentes alturas.

Escucha una serie de sonidos que el/la facilitador/ra realizará. Identifica cuáles sonidos son determinados y cuáles son indeterminados. Intenta producir diferentes tipos de sonidos utilizando cualquier recurso.

Ahora, observa las líneas que a continuación se presentan:



Se encuentran ubicadas en diferentes alturas (alta, media y baja).

En música, cuando se habla de alturas nos referimos a sonidos agudos, medios y graves. Sin embargo, es frecuente que se asocien los sonidos con el espacio, relacionándolos de la siguiente manera:

Agudo = alto Medio = medio Grave = bajo

En los instrumentos musicales el tamaño incide en el registro de alturas. Mientras más pequeño es el instrumento o la fuente sonora, el sonido es más agudo. Si comparamos los sonidos de un violín con los del contrabajo, notaremos que los sonidos del contrabajo son mucho más graves que los del violín que es más pequeño.

En el caso de la voz humana, podemos observar el registro de las voces femeninas: sopranos (registro más agudo),



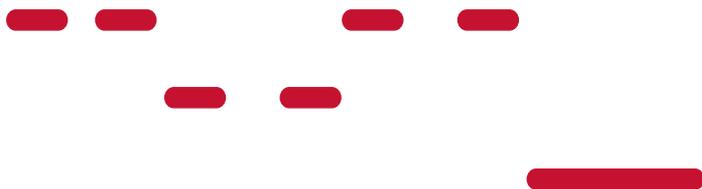
mezzosoprano (registro medio), contraltos (registro grave). En el caso de las voces masculinas: tenor (registro agudo), barítono (registro medio), bajos (registro más grave).



1.- Compara el sonido que produce un pájaro con el sonido producido por cualquier otro animal y determina cual sonido es más grave.

2.- Compara las voces de tus compañeros/as y determina cuál de ellos/as tiene un tono de voz más grave y quien tiene un tono de voz más agudo.

3.- Realiza combinaciones de las dos cualidades anteriores. Por ejemplo:



4.- Observa cómo están dispuestas las líneas anteriores e intenta entonar el ejercicio tomando en consideración las duraciones (longitud de las líneas) y sus alturas (agudo, medio o grave).

Otra manera de representar las alturas de los sonidos puede ser corporalmente. Al escuchar sonidos muy agudos puedes alzar tus brazos y a medida que el sonido sea medio o grave los puedes ir bajando, hasta agacharte, en caso de que el sonido sea muy grave.

Una vez que hayas estudiado y ejercitado las duraciones y alturas de los sonidos, puedes realizar ejercicios combinando ambas cualidades, representándolas gráficamente y reproduciéndolas vocalmente.

Timbre

Al escuchar los sonidos que se producen a nuestro alrededor, nos damos cuenta de que estamos en capacidad de identificar la fuente sonora, es decir la fuente que lo produce. El timbre de un sonido puede variar, dependiendo de las características del cuerpo que lo produce. Por ejemplo, si golpeamos dos trozos de madera el sonido será “seco”; si golpeamos dos trozos de metal, el sonido será más brillante. En este sentido, los materiales que se utilizan en la construcción de los instrumentos, inciden en el timbre que éstos producen. Es por ello que en la **Lectura complementaria I**, abordamos la clasificación de instrumentos utilizada en la actualidad.

En el caso de la voz humana, cada persona tiene un timbre de voz diferente y esa cualidad es la que nos permite identificar las voces de las personas que conocemos. Recomendamos realizar la **Lectura complementaria II**, referente a la voz humana y realizar los ejercicios que allí se proponen.

Escucha diferentes sonidos del ambiente o producidos por el/la facilitador/a e identifica la fuente sonora que origina el sonido.



Intensidad

Se refiere al volumen del sonido. Dependiendo del “ataque” o fuerza utilizada para originarlo, se pueden obtener desde sonidos muy suaves hasta sonidos fuertes.

En la música existen diversos signos que indican cómo debe interpretarse su intensidad, dependiendo de la intención del/a compositor/a.

En la notación musical, las intensidades se representan con los siguientes símbolos:

pp = *pianissimo* (muy suave)

p = *piano* (suave)

mf = *mezzoforte* (medio fuerte)

f = *forte* (fuerte)

ff = *fortissimo* (muy fuerte)

Una melodía puede pasar gradualmente de sonidos suaves a fuertes. La manera práctica de representar este paso progresivo del volumen, se realiza a través de los reguladores o de las siguientes expresiones:

 = de menor a mayor intensidad

 = de mayor a menor intensidad

crescendo = de menor a mayor intensidad
decrescendo = de mayor a menor intensidad

Existen, en la música, diversos signos que indican cómo debe interpretarse su intensidad, dependiendo de la intención del/la compositor/a

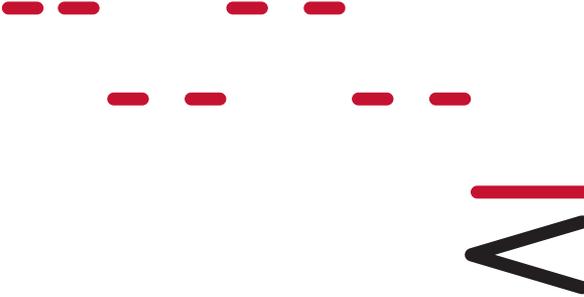
Ahora te invitamos a que realices las siguientes actividades con el grupo y el /la facilitador/a:

Dinámica El mago

1. El/la facilitador/a coloca su mano extendida frente a los/las participantes como un “director”, juntando todos sus dedos. Cuando comience a separar los dedos, el grupo deberá emitir cualquier vocal que se haya establecido previamente. Tomen en consideración que el sonido irá *en crescendo*, a medida que se vayan separando los dedos. Cuando los dedos se vayan juntando nuevamente, el sonido emitido por el grupo irá *en decrescendo*. Cuando se junten todos los dedos, el grupo realizará un silencio. Se sugiere que los participantes también asuman el rol del mago y que posteriormente conversen sobre la experiencia.
2. Todos los/las participantes deben colocarse de pie. Con la ayuda de un grabador, el/la facilitador/a colocará música variando el volumen o la intensidad de la grabación. El grupo deberá marchar al ritmo de la música y al escuchar sonidos fuertes los participantes deberán marchar pisando con todo el pie y los sonidos suaves los representarán caminando en puntillas.
3. El/la facilitador/a entregará fotocopias con canciones infantiles conocidas para que las interpreten con distintos niveles de intensidad.
4. Realiza de manera individual y colectiva el ejercicio

que a continuación se presenta, reproduciendo con la voz los sonidos, tomando en cuenta la combinación de las cualidades trabajadas.

- Realiza tus propios ejercicios combinando todos los elementos trabajados y realiza demostraciones ante el resto del grupo. También puedes realizarlos en grupos de 3 personas.



Nota: para la siguiente sesión, puedes traer cualquier objeto sonoro o instrumento musical que será utilizado en la actividad referente a “La Orquesta en el Aula”.

Clasificación de los Instrumentos musicales

- Forma equipo de 5 personas con tus compañeros/as y realiza la **Lectura complementaria I** que refiere a la clasificación de los instrumentos musicales, la cual se encuentra al final de esta guía y comparte con tus compañeros y compañeras sobre el tema.
- Elabora una lista de otros instrumentos que conozcas e indica a cuál familia pertenecen, según la clasificación planteada en la **Lectura complementaria I**. Comparte la información con los demás compañeros/as.



Un instrumento musical es un objeto compuesto por la combinación de uno o más sistemas resonantes y los medios para su vibración, construido con el propósito de producir sonidos en diferentes tonos combinados para producir la música

3. Elabora otra lista con objetos que puedan producir sonidos y clasifícalos por familias, según sus características y modo de producción del sonido.

La palabra **orquesta** proviene del griego y significa lugar para danzar. Hoy en día, se refiere a un conjunto de músicos tocando juntos, con una formación de instrumentos

4. Realiza la actividad que aparece a continuación, siguiendo las instrucciones:

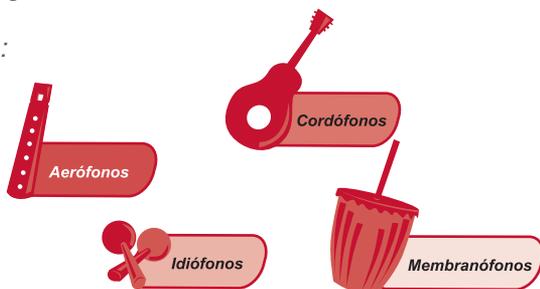
LA ORQUESTA EN EL AULA

Se conformará una agrupación, en donde los/las participantes utilicen objetos sonoros construidos con diferentes materiales. Cada participante se ubicará en el salón en función de las familias de instrumentos, (modo de construcción y modo de interpretación):

- Aerófonos: silbatos, pitos, flautas, globos, etc.
- Cordófonos: monocordio, arcos elaborados con ramas y cuerdas, etc.
- Idiófonos: sonajeros, maracas, panderos, etc.
- Membranófonos: tambores, furruco, etc.

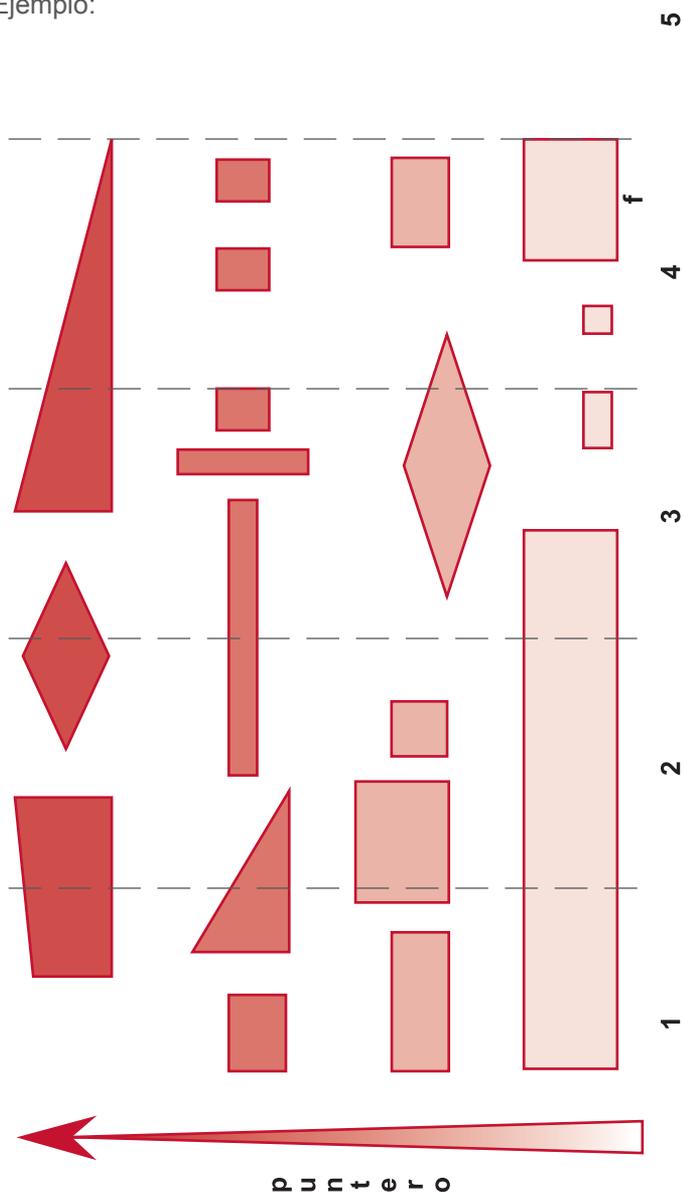
Se le asignará un color a cada familia de instrumentos:

Ejemplo:



En el pizarrón, el/la facilitador/a dibujará patrones con los colores respectivos. Éstos deberán tener figuras de diferentes longitudes, a fin de que el grupo ejecute sus instrumentos, tomando en consideración las indicaciones de intensidades.

Ejemplo:



El/la facilitador/a guiará la ejecución deslizando un puntero de manera horizontal (de izquierda a derecha), tal como lo muestra la figura. Se deberá mantener la secuencia tomando en cuenta las indicaciones de intensidad, duración y los silencios. Los silencios están representados por los espacios vacíos entre dos figuras de un mismo color.

Nota: el último día del Taller, los/as participantes deberán exponer lo aprendido a través de la presentación del siguiente trabajo:

Conformarán grupos de cinco personas cada uno. Cada equipo realizará su guía musical, tomando como base la actividad de la Orquesta en el aula. Allí aplicarán todos los conocimientos adquiridos.

A continuación les plantearemos dos propuestas de actividad de cierre para que cada equipo decida con cual propuesta trabajará:

- El/la facilitador/a suministrará una grabación que se encuentra en el CD complementario y los/as participantes dibujarán o graficarán el fenómeno musical tomando en cuenta las alturas, las duraciones, timbre e intensidades y la organización de los elementos: medida, forma y textura.
- Los/las participantes graficarán un fenómeno musical tomando en consideración todos los elementos que se trabajarán. En clase lo reproducirán para el resto del colectivo. Los/as integrantes del grupo decidirán los recursos que emplearán, atendiendo a las sugerencias del/la facilitador/a respecto a la utilización de la voz, instrumentos, materiales de desecho, entre otros.

Este trabajo deben traerlo realizado el día de la culminación del Taller para la presentación en el aula.



PARTE II

En la primera parte de este material realizamos combinaciones de los cuatro elementos o cualidades. Con la combinación y organización de estos elementos se pueden construir pequeñas melodías.

Ahora estudiaremos la organización de las cualidades, tomando a la duración como el elemento encargado de determinar el tiempo en la música.

La organización de las cualidades del sonido

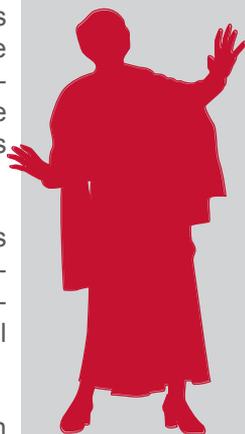
La organización de las cualidades del sonido antes mencionadas es lo que genera el discurso musical.

El tiempo en la música

El pulso

El pulso define el tempo o tiempo de una pieza de principio a fin

1. Trata de sentir tus latidos del corazón con los ojos cerrados y completamente relajado/a. Reproduce a través de palmadas el sonido de los latidos. Posteriormente, realiza alguna actividad física que te acelere y siente nuevamente como están ahora tus latidos.
2. Comparte la experiencia con los/as compañeros/as y, de manera grupal, determina cuáles son las características del pulso. Igualmente, establece las semejanzas y diferencias con el tic-tac del reloj y con el pulso en la música.
3. Repite en voz alta los números que a continuación se presentan, guiándote por un pulso constante (reloj, latidos del corazón, etc.). Cada número debe coincidir con un pulso.



Agrupaciones de dos pulsos

> v > v > v
 1 2 1 2 1 2

Agrupaciones de tres pulsos

> v v > v v > v v
 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Agrupaciones de cuatro pulsos

> v v v > v v v > v v v
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Nota: recuerda acentuar naturalmente el primer pulso de cada grupo.

El signo > representa los tiempos fuertes y el signo v los tiempos débiles

El resultado de este proceso genera lo que llamamos compás. En la actividad anterior cada conjunto de números representa un compás de 2, 3 ó 4 pulsos.

El pulso es del compás, como cada clase del lapso, cada segundo para el minuto, cada minuto para la hora, cada hora para el día, cada día para la semana, cada año para una vida.

A.L. Piñero.

Dependiendo de la velocidad del pulso podemos encontrar piezas musicales lentas -como las canciones de arrullo- o rápidas -como el joropo-.

Otra actividad que puedes desarrollar, siguiendo las instrucciones del/la facilitador/a, es marchar al ritmo de una pandereta, desplazándote en forma libre o en círculos. Cuando deje de sonar el instrumento, las personas quedarán inmóviles (incitación e inhibición).

Variación del pulso

En algunas partes de la música el tiempo puede variar a través del pulso, pasando de forma gradual de un lento a un rápido o viceversa. Para ello se utilizan los siguientes términos:

acelerando (accel.) De lento a rápido

ritardando (rit.) De rápido a lento

Cuando ocurre con el cambio de la velocidad en forma súbita se puede decir que hay un cambio de *tempo*. Es por ello que se utilizan las siguientes terminologías: *lento*, *moderato*, *allegro*, *allegretto*, entre otras para definir la velocidad del pulso.

Con la ayuda del/la facilitador/a aprende la siguiente canción y practica los cambios de tempo, atendiendo a las indicaciones que allí se señalan:

El tren

Flor Roffé de Estévez

I
(Moderato)

A Caracas dice el tren
cuando viene de Los Teques (Bis)
a Caracas, a Caracas
siempre llenito de gente
pasa a veces por un túnel
y otras veces por un puente.

II
(Ritardando)

Cuando pasa por el túnel
siempre va muy lentamente. (Bis)
Con cuidado despacito
para no asustar a la gente
despacito, despacito
caminando lentamente.

III (Accelerando)

Y cuando va por el puente
ya comienza a acelerar. (Bis)
Corre, corre, corre, corre,
que ya vamos a llegar.
Corre, corre, corre, corre,
ya a Caracas va a llegar.

Medida de compases

Cuando asistimos a un concierto, generalmente observamos que el/la director/a realiza ciertos movimientos que guían a los/las intérpretes. Esos movimientos indican el *tempo* y por ende el pulso de la obra musical.

En las agrupaciones musicales folklóricas, uno/ de los integrantes (generalmente quien lleva la melodía), se encarga de dar el comienzo o las entradas al resto del grupo por medio de un gesto. En este movimiento, va implícito el pulso que llevará la pieza musical.

Otra manera de reconocer el pulso es bailar en forma espontánea, "al compás de la música". Ese compás se mide con gestos específicos del antebrazo derecho. La cantidad y forma de los movimientos depende del número de pulsos.

Para medir el compás de dos pulsos debemos mover el antebrazo de la siguiente manera:

- 1.- *Hacia abajo, para marcar el primer pulso.*
- 2.- *Hacia arriba para indicar el segundo pulso.*



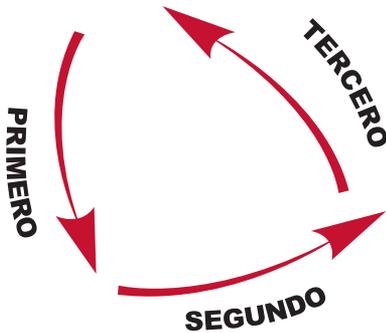
PRIMER PULSO



SEGUNDO PULSO

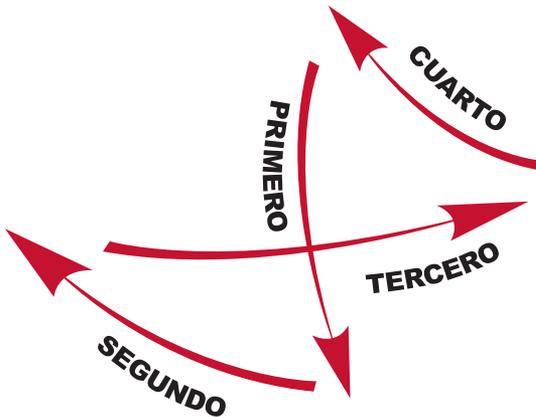
Para medir compases de tres pulsos los movimientos son:

- 1.- *Hacia abajo, para marcar el primer pulso.*
- 2.- *Luego, hacia el lado derecho para indicar el segundo pulso.*
- 3.- *Finalmente, hacia arriba para medir el tercer pulso.*

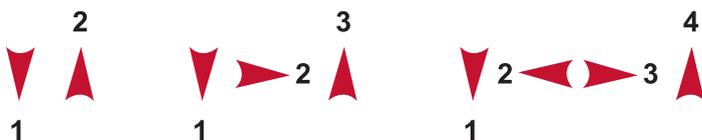


El compás de cuatro pulsos se mide con los siguientes movimientos:

- 1.- *Hacia abajo para el primer pulso.*
- 2.- *Al extremo izquierdo para el segundo pulso.*
- 3.- *Hacia la derecha para el tercero.*
- 4.- *Hacia arriba para marcar el cuarto pulso.*



Mide los pulsos:



Para mayor facilidad, cuando pronuncies los pulsos menciona sólo la primera sílaba.

Ej. un - dos - tres - cua

Recuerda que los pulsos deben ser constantes como el tic-tac del reloj

Anteriormente mencionamos que la duración del sonido puede ser larga, mediana y corta. La manera de organizar estos sonidos es la siguiente:

- Sonidos que sean iguales al pulso
- Sonidos que unen dos o más pulsos
- Sonidos que dividen al pulso en dos o más partes

Ejemplo:

Observemos la canción “Los pollitos”, tiene sonidos que dividen al pulso en dos partes iguales

SONIDOS LOS PO LLI TOS

PULSOS ○ ○

Y otros que son iguales al pulso:

SONIDOS DI CEN

PULSOS ○ ○

Mide los pulsos en canciones conocidas:

Arroz con leche

(2 tiempos)

▼ ▲ A ▼ rroz ▲ con ▼ le- ▲ che me ▼ quie- ▲ ro ca- ▼ sar, ▲

con ▼ u- ▲ na viu- ▼ di- ▲ ta de ▼ la ▲ ca- pi- ▼ tal. ▲

que ▼ se- ▲ pa co- ▼ cer, ▲ que ▼ se- ▲ pa bor- ▼ dar, ▲

que ▼ pon- ▲ ga la ▼ me- ▲ sa en su ▼ san- ▲ to lu ▼ gar.

En la mano traigo

(3 tiempos)

▼ En la ▲ ma-no ▼ trai- go ▲ un

▼ cla- ▲ vel ▼ mo- ra-do ▲ (bis)

▼ si me a- ▲ bres la ▼ puer- ta ▲ yo

▼ te ▲ lo ▼ re- ga- lo ▲ (bis)

Forma musical

Se refiere al esquema de ordenamiento de la obra musical. La obra musical requiere de la estructuración de sus partes para el logro de un sentido de totalidad. Cada sección de la música puede ser dividida en partes lógicas, que suelen ser designadas con las primeras letras del alfabeto.

Todas las obras artísticas (pintura, arquitectura, música, escultura, literatura, etc.), sea cual fuere el estilo o género, tienen una forma determinada. En la literatura se desglosa un texto por frases; igualmente ocurre en la música. Una frase debe tener un sentido lógico. Si utilizamos como ejemplo la canción infantil “Los pollitos”, tendremos:

(Frase 1)

Los pollitos dicen *(verso 1)*
Pío, pío, pío *(verso 2)*

(Frase 2)

Cuando tienen hambre *(verso 3)*
Cuando tienen frío *(verso 4)*

En el coro del Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela tenemos:

(Frase 1)

Gloria al bravo pueblo *(verso 1)*
Que el yugo lanzó *(verso 2)*

(Frase 2)

La ley respetando *(verso 3)*
La virtud y honor *(verso 4)*

Es importante señalar que el mismo esquema se aplica en la música instrumental. Siguiendo las instrucciones del/la facilitador/a, te invitamos a escuchar canciones conocidas que sean instrumentales para ejercitar, deteniendo la música -cuando sea necesario- y repitiendo la música para la comprensión del tema.

Hasta los momentos hemos estudiado la forma más básica referida a la frase musical. Ahora estudiaremos la forma musical de toda la obra musical. La suma de las frases, generan la estrofa. Hay obras que tienen una sola estrofa o sección. Hay otras que tienen dos estrofas o secciones cuyas melodías pueden ser iguales o no.

Formas más utilizadas:

- FORMA SIMPLE: posee una sola sección **(A)**.
- FORMA BINARIA: tiene dos secciones **(A-B)**.
- FORMA TERNARIA: está formada por tres secciones **(A-B-C)**.
- FORMA RONDÓ: se compone de secciones independientes denominadas estrofas, **(B, C, D, etc.)** entre las cuales se intercala una sección invariable, denominada estribillo **(A)**. Su estructura es **A-B-A-C-A-D-A, etc.** Todas las secciones **(A, B, C, D, etc.)** son diferentes.

Ejemplo:

CANCIÓN ALEMANA

I

(Frase 1)

En el bosque un lindo turpial
su canción nos canta

(Frase 2)

La repite sin descansar
noche y día cantando está



Esta canción tiene solo una estrofa. Es por ello que tiene una forma A.

Realiza las siguientes actividades:

1. Lee la letra del “Himno al Árbol” que te presentamos a continuación.
2. Entona el coro y la primera estrofa.
3. Compara la melodía del coro con la melodía de la primera estrofa. La melodía del coro es diferente a la melodía de la primera estrofa.
4. Entona solamente las dos estrofas y recuerda ambas melodías. Te darás cuenta que a pesar de variar el texto, las melodías de ambas estrofas son iguales.

Si entonamos el “Himno al Árbol” completo (coro-estrofa1-coro-estrofa2-coro), observaremos que la forma musical es ABABA, siendo resumida en ABA.

HIMNO AL ARBOL

Letra: Alfredo Pietri

Música: Miguel Ángel Granados

CORO

Primera frase musical { Al árbol debemos solícito amor
jamás olvidemos que es obra de Dios.

Segunda frase musical { Al árbol debemos solícito amor
jamás olvidemos que es obra de Dios.

Tercera frase musical { El árbol da sombra, como el cielo fe,
con flores alfombra su sólido pie,

Cuarta frase musical { sus ramas frondosas aquí extenderá
y frutos y flores a todos dará.

CORO

Primera frase musical { Al árbol debemos solícito amor
jamás olvidemos que es obra de Dios.

Segunda frase musical { Al árbol debemos solícito amor
jamás olvidemos que es obra de Dios.

//

El es tan fecundo,
rico sin igual
que sin él el mundo sería un erial;
no tendría palacios el hombre , ni hogar;
ni ave los espacios, ni velas el mar.

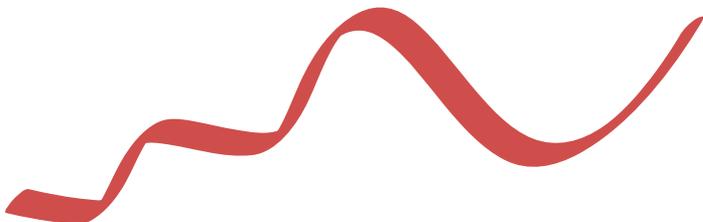
Forma grupos de 3 personas y busca otras canciones conocidas, escribe la letra y determina la forma musical. Comparte la experiencia con los/las compañeros/as.



Texturas musicales

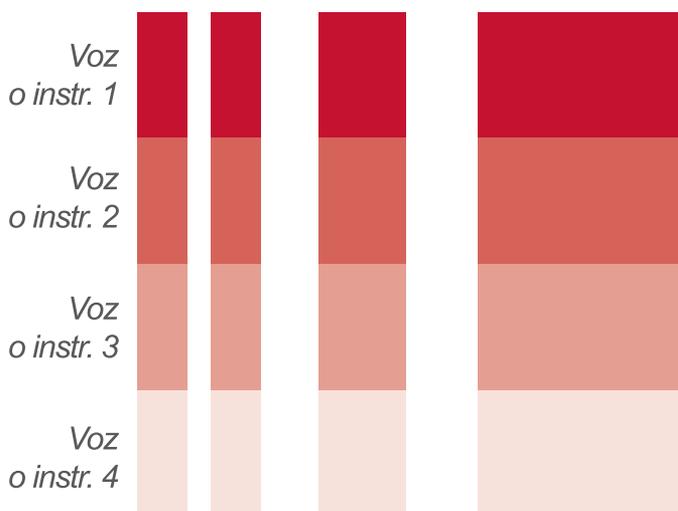
Éste es el último aspecto a estudiar en este encuentro. La textura es la relación existente entre las voces de un pasaje musical determinado, en función del tipo de movimiento que estas desarrollan.

- a. Monofonía: es el resultado de la organización primaria entre las cualidades del sonido, es decir una melodía.

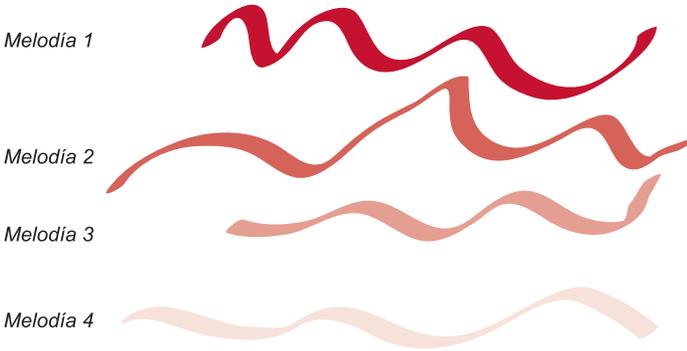


Cuando se canta a una sola voz cualquier canción sin la ayuda de algún instrumento, estamos haciendo monofonía.

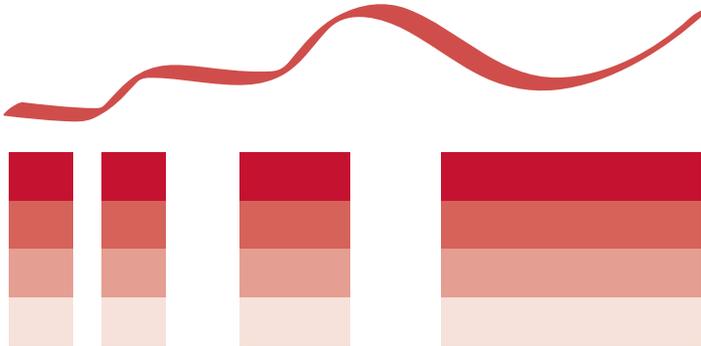
- b. Homofonía: sucesión de sonidos que se presentan simultáneamente, generando varias voces, que coinciden en el ritmo.



c. Polifonía: estructura musical a varias voces, en la cual existe independencia vertical, debido a que no hay coincidencia rítmica.



d. Melodía con acompañamiento: estructura musical a varias voces, en la cual se destaca una melodía que se mueve de manera independiente, mientras que en un segundo plano, el resto de las voces mantiene una estructura de dependencia vertical.



Como puedes apreciar, tanto en la música como en la arquitectura hay una manera de organizar los elementos que, al generar un equilibrio estético, crean la obra de arte.

Nota: recuerda que en la próxima sección debes realizar la presentación del trabajo final que se asignó, con la finalidad de que puedas aplicar todos los contenidos trabajados.

Una vez realizadas todas las actividades, deseamos conocer tu apreciación sobre el desarrollo de este Taller. Es por ello que agradecemos respondas las siguientes preguntas:

Describe brevemente cómo te sentiste durante el Taller

¿Qué fue lo que más te interesó?

¿Qué aprendiste en el Taller?

¿Qué elementos de este Taller consideras que podrás utilizarlo en tu trabajo diario o en la comunidad?

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

LECTURA COMPLEMENTARIA I

Clasificación de los instrumentos musicales según Curt Sachs y Hornbostel

*(Información extraída, en la página web musicales
<http://idd01dby.eresmas.net/informal/clasifsh.htm>)*

Al estudiar los instrumentos musicales, es frecuente encontrarse con la clásica división de los instrumentos en tres familias: viento, cuerda y percusión. Esta clasificación, no obstante, tiene bastante defectos y si bien puede ser adecuada para una introducción al estudio de los instrumentos musicales, no tiene lugar cuando se pretende realizar un estudio más profundo.

Brevemente, cabe señalar que los defectos de dicha clasificación radican en que está orientada a los instrumentos de la orquesta sinfónica y, además, clasifica los instrumentos de manera bastante ilógica: atendiendo al cuerpo sonoro en el caso de las cuerdas, a la fuerza activante en los vientos y a la acción que produce el sonido en el caso de la percusión. Esta variedad de principios ordenadores conlleva desorganización y confusión y, además, excluye muchos instrumentos primitivos y los instrumentos eléctricos. Estos problemas, como cabe suponer, no sólo aparecen al clasificar los instrumentos “formales”, sino también al aplicarla a los informales.

La clasificación que se le aplicó a los instrumentos musicales los agrupa en función de la manera como se ejecutan. Por ejemplo, en los instrumentos de la orquesta encontramos cuatro familias que se clasifican de la siguiente manera: arcos, viento-madera, viento-metal y percusión.

Sin embargo, debido a la gran cantidad de instrumentos autóctonos de cada país, esta clasificación era muy limitada y excluía muchos instrumentos. Es por ello que en 1914 los musicólogos Curt Sachs y Erich Hornbostel idearon un nuevo método de clasificación que, atendiendo a las pro-

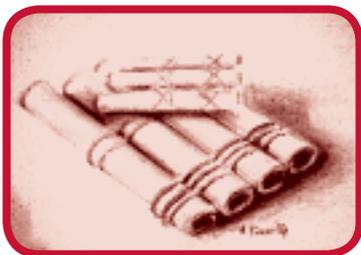
iedades físicas de cada instrumento y al modo de ejecución, pretendía ser capaz de englobar a todos los existentes. Actualmente, es esta la clasificación que aún se aplica a todos los instrumentos:

- a. **Aerófonos:** son instrumentos que producen sonidos a través de la vibración de la columna de aire que se encuentra en el tubo. Mientras más corto es el tubo, más agudo será el sonido. Dentro de la orquesta sinfónica podemos mencionar algunos de ellos, tales como la flauta, el clarinete, el fagote, el oboe, la trompeta, la tuba. En el caso de los instrumentos indígenas venezolanos que pertenecen a esta clasificación, encontramos:

Cachos: instrumentos indígenas del estado Apure. Consiste en cráneos de venados, a los cuales les dejan los cachos o cuernos. El instrumento es todo recubierto con cera, excepto el orificio de la parte inferior que sirve para soplar. La afinación depende del tamaño del cráneo.



Carrizos: flautas indígenas del estado Guárico, elaboradas con el tallo de la planta conocida con el mismo nombre.



- b. **Cordófonos:** son instrumentos elaborados con cuerdas y producen sonidos cuando éstas son frotadas, rasgueadas, pulsadas y percutidas. Aquí encontramos una amplia gama instrumental. En el caso de la orquesta, los anteriormente llamados “familia de arcos” como el violín, la viola, violonchelo y el contrabajo, pertenecen a los instrumentos de cuerdas frotadas. En el caso de los instrumentos de cuerdas rasgueadas tenemos el cuatro, guitarra, arpa. De cuerdas pulsadas la bandola y la mandolina. El piano pertenece a los instrumentos de cuerdas percutidas.

Arpa: es un instrumento difundido en los llanos y el estado Miranda. Consiste en un marco triangular formado por la caja de resonancia, el mástil y el clavijero. Sus cuerdas ordenadas verticalmente, le otorgan una gran riqueza de sonidos agudos, medios y graves.

Bandola: instrumento folklórico que pertenece a la familia de los laúdes. Se caracteriza por su caja de resonancia de forma periforme y por el uso de un plectro o púa para pulsar las cuerdas. En Venezuela existen varios tipos de bandolas:

- La llanera posee cuatro órdenes de cuerdas simples
- La andina con seis o cinco órdenes de cuerdas dobles o triples.
- La central y oriental tiene cuatro órdenes dobles.
- La guayanesa: proyección de la bandola oriental, pasó de tener cuerdas de tripas al uso de metálicas.

Cuatro: pequeña guitarra de cuatro cuerdas, cuya característica radica en su afinación y forma de ejecutarlo. Tradicionalmente las cuerdas se rasguean y se apagan con patrones rítmicos particulares para cada especie musical. Puede usarse como instrumento solista o acompañante.





Mandolina: instrumento conocido también con el nombre de bandolín o bandolina. Consta de una caja de resonancia plana con ocho cuerdas distribuidas en cuatro órdenes dobles. Al igual que la bandola, se ejecuta con un plectro.

- c. Membranófonos: son instrumentos elaborados con cuero de animal o membrana prensada y producen sonidos al ser golpeados. La altura de los sonidos rara vez está determinada.

En Venezuela encontramos:

Tambor: consiste en un tronco de árbol hueco que lleva prensado -en uno o ambos extremos-, cuero de animal. Si tiene dos parches se le denomina bимembranófono. Para obtener el sonido, se golpea el cuero o la madera del instrumento, con un pequeño palo o la mano. Entre ellos conocemos el tambor mina, la curbata, el cruzao, culo e´ puya, pujao, etc.



Furro o furruco: es un membranófono de frotación con características similares a las del tambor. En su membrana lleva fija una vara recta perpendicular a la membrana, dicha vara se frota con la mano cerrada.

- d. Idiófonos: son instrumentos en los cuales se produce el sonido por la percusión, agitación o frotación de los mismos, sin que participen otros elementos.

Maraca: consiste de una tapara seca que lleva semillas de capacho o pequeñas piedras en su interior que producen el sonido al ser agitadas mediante un mango de madera.



Chineco: es un sonajero con forma de bastón. Consiste en una vara larga en forma de cruz donde se incrustan chapas de metal, que al ser golpeada en el suelo, produce sonidos que acompañan a los bailes de pastores realizados en las fiestas de Navidad. Suele ser adornado con cintas de colores.



- e. Electrófonos: el sonido se produce o modifica mediante corrientes eléctricas. Se suelen subdividir en instrumentos mecánico-eléctricos (mezclan elementos mecánicos y elementos eléctricos) y radio-eléctricos (totalmente a partir de oscilaciones eléctricas).

LECTURA COMPLEMENTARIA II

La voz

La música bien sea cantada o instrumental, tiene una función sociocultural y no se puede observar desde el solo hecho sonoro, pues estos van vinculados siempre a alguna actividad del hombre o la comunidad donde se encuentre, tal como ocurre durante la infancia, el trabajo, el culto y la diversión.

Para todos es conocido que a través del canto se estimulan a los bebés inclusive antes de nacer. Durante la infancia, el canto cumple una función fundamental en los infantes ya que además de desarrollar el “oído melódico”, estimula la afectividad y expresividad en el individuo. En el colegio, el canto forma parte de la rutina diaria del niño fijando hábitos y estímulos que le permiten compartir con el resto de los compañeros. Se realizan rondas, juegos, trencitos, simulaciones, desarrollando inclusive la creatividad. A medida que crecemos el canto pasa a cumplir otra función. Los cantos aprendidos en la escuela tienen como objetivo enfatizar nuestra identidad nacional.

Nuestra voz nos permite hacer música sin la ayuda de instrumentos musicales. El aparato fonador es el encargado de permitir que el aire de nuestros pulmones se convierta en sonido. Cuando hablamos o cantamos, el aire que hemos inspirado y que está en los pulmones, sale con cierta presión. Al llegar a la laringe choca con las cuerdas vocales haciéndolas vibrar, entonces se produce el sonido. Ese sonido llega inmediatamente a la boca en donde se transforma en palabras gracias a la lengua y a los labios.

Actividades sugeridas

1. Cierra la boca con los dientes de abajo un poco separados de los de arriba.
2. Toma abundante aire por la nariz. Hazlo en forma suave. Retenlo un poco y luego produce un sonido con la letra m: mmmm.
3. Tápate la nariz rápidamente sin dejar de hacer mmmm.



Observarás que se corta el sonido. Esto nos demuestra que el sonido es aire.

Actividad sugerida

Realiza una lista de canciones que recuerdes haber cantado en el hogar y aquellas que aprendiste en la escuela.

Comparte la experiencia con tus compañeros/as. Si alguien no conoce alguna de las canciones, interprétala para que los/las demás la aprendan.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

ACENTO: es el pulso o sonido que percibimos con mayor fuerza. En notación musical, un acento es una marca que indica que una nota debe ser reproducida con mayor intensidad que otras.

COMPÁS: es la manera regular como se agrupan los pulsos. Pueden haber compases de dos, tres o cuatro pulsos. En el caso particular de compases de cuatro pulsos, oiremos dos acentos: uno en el primer pulso y otro en el tercero, siendo el primero más fuerte. El tercero lo llamaremos semi-fuerte.

FUENTE SONORA: cuerpo que al vibrar genera un sonido. Se refiere al origen físico del material sonoro.

MONOCORDIO: instrumento de una sola cuerda usado para el experimento que demostró la división de los armónicos. Su nombre se deriva de los términos latinos *mono*: una y *cordum*: cuerda.

NOTACIÓN MUSICAL: es el sistema de signos mediante el que se representa gráficamente una realidad sonora para ser reproducida.

OBRA MUSICAL: según la Unidad Administrativa Especial, Dirección de Derecho de Autor del Ministerio de Interior y Justicia, se le considera obra musical a la “creación que abarca toda clase de combinaciones de sonidos (composición) con o sin texto (letra o guión)”.

Mario La Vista, menciona que “para que una obra musical pueda ser considerada como tal es imprescindible que posea un principio y un final”. Generalmente estos extremos los determina el autor de una manera inconfundible; a veces sugiere varios principios y varios finales dejando en el intérprete la responsabilidad de la elección. En algunas obras, el autor hace intervenir un elemento aleatorio como factor decisivo para establecer un principio y un final, elemento que puede manifestarse durante el proceso creador, el proceso interpretativo o ambos a la vez. En ciertas ocasiones los extremos se establecen con base en las exigencias de una función externa: la música que acompaña

los ritos mágicos de ciertas tribus africanas o mexicanas define sus extremos según la duración del rito. Pero cualquiera que sea el procedimiento empleado para determinar un principio y un final, la presencia de estos extremos es indispensable para la definición misma de obra; más aún, establecer un principio y un final es crear una forma, en el caso de la música temporal. Es posible, desde luego, determinar la duración de una obra asociando números a los sucesos, de tal manera que al último acontecimiento se asocie un número mayor que el inmediato anterior y así sucesivamente hasta llegar al primer acontecimiento.

PULSO: es el latido natural de la música y se produce de manera regular.

REGISTRO MUSICAL: es el tramo de las frecuencias musicales que se puede producir. En el caso de los instrumentos musicales, ello es resultado de los elementos de su diseño y fabricación. En general, un registro alcanza un valor máximo de 2 ó 3 octavas; algunos instrumentos llegan a 4 octavas, siendo el órgano el que puede alcanzar un mayor número de registros; salvo los modernos instrumentos electrónicos que pueden llegar a ser capaces de sintetizar prácticamente todos los sonidos.

SONIDO: es la sensación auditiva que se produce por el movimiento vibratorio de los cuerpos. Al golpear, pulsar o rozar un material elástico, como por ejemplo una cuerda o una membrana el propio aire, éste realiza un movimiento ondulatorio conocido como vibración. Si ese movimiento tiene la duración e intensidad suficiente, llegará a través del aire (ondas sonoras) hasta nuestro sistema auditivo, que lo percibirá en forma de sonido.

“El sonido es una continuidad de vibraciones del aire, ordenadas por la repetición en iguales períodos de tiempo llamados ciclos, algunos de los cuales son percibidos por el oído humano”. (Extraído de la página: www.liceodigital.com/musica/lamusica.htm en la referencia bibliográfica).

SILENCIO: es la ausencia de sonido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, D. (1996). *El camino de la música*. Libro No 2. Caracas: Gráficas la Bodoniana.

ARETZ, I. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila. Colección Temas venezolanos. Biblioteca INIDEF.

ARETZ, I. (1991). *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundef-Conac. Gráficas Armitano.

ARETZ, I. (1998). *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila.

CABALLERO, H. (1991). *Parranda de San Pedro*. Colección Guaicaipuro 7. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.

CENTRO PARA LAS CULTURAS POPULARES Y TRADICIONALES DE VENEZUELA, CONAC. (1988). *Melodías tradicionales para uso escolar*. Cuadernos de Cultura Popular. Serie expresión artística. Caracas.

CURRÍCULUM BÁSICO NACIONAL. *Programa de estudio de Educación Básica. Segunda etapa. Cuarto Grado*. Caracas: Nuevas Ideas. M.E., Ucep, Dirección General Sectorial de educación básica, media diversificada y profesional.

FUNDACIÓN BIGOTT. (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Arte.

FUNDACIÓN BIGOTT. (1997). *Programa de estudio de Educación Básica. Primera etapa. Segundo Grado*. Caracas: Nuevas Ideas.

FUNDACIÓN DE ETNOMUSICOLOGÍA Y FOLKLORE. (1990). *Anuario*. FUNDEF. Año 1. Caracas: (s/e).

LAVISTA M. (1987) "Partitura en limpio", *Revista diagonales*, número 3, México. pp. 99-100.

ORTIZ DE STOPELLO, M. L. (1994). *Música, educación, desarrollo*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.



PERALTA, M. L. (1993). *Música*. Primer grado Primera etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

PERALTA, M. L. (1993) *Música*. Segundo grado Primera etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

PERALTA, M. L. (1993) *Música*. Tercer grado Primera etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

PERALTA, M. L. (1993). *Música*. Cuarto grado Segunda etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

PERALTA, M. L. (1993). *Música*. Sexto grado Segunda etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

RAMÓN Y RIVERA, L. F. (1990). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

V.V.A.A. (1999). *Guía Escolar 2*. Serie Caracol. Caracas: Santillana.

SCHOCH, R. (1964). *La educación musical en la escuela*. Buenos Aires: Kapelusz.

THOMET, M. Y G. COMPAGNON (1975). *Educación del sentido rítmico*. Buenos Aires: Kapelusz.

UPEL, UNA. (1986). *Música y Artes Escénicas*. Volumen 1. Caracas: Cavelibro.

UNIVERSIDAD DEL ZULIA. *La danza popular y folklórica en el Estado Zulia*. Cuaderno de Danza No. 4. Maracaibo: Ediciones de la LUZ.

REFERENCIAS EN INTERNET

<http://idd01dby.eresmas.net/informal/clasifsh.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/instrumento_musical

*[http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?
page=rubriquelang&id_rubrique=335&lang=es](http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriquelang&id_rubrique=335&lang=es)*

www.liceodigital.com/musica/lamusica.htm

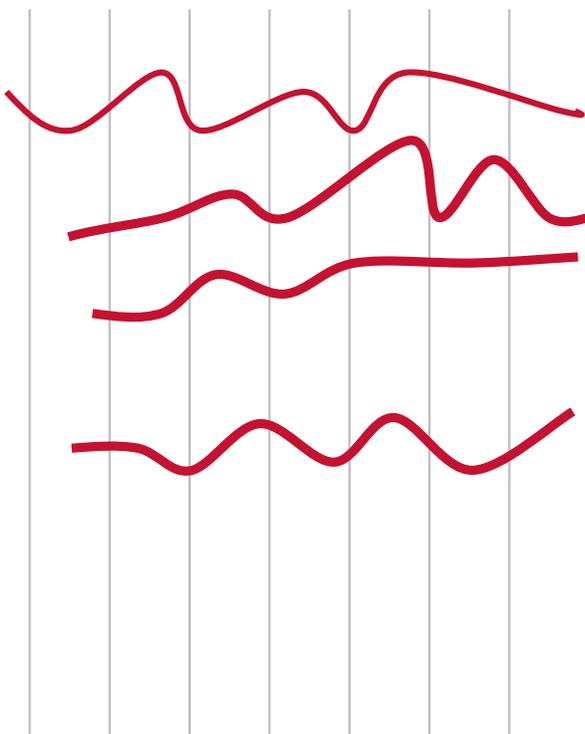
<http://www.derautor.gov.co/htm/registro/artisticas.htm>



ANOTACIONES:

ANEXO

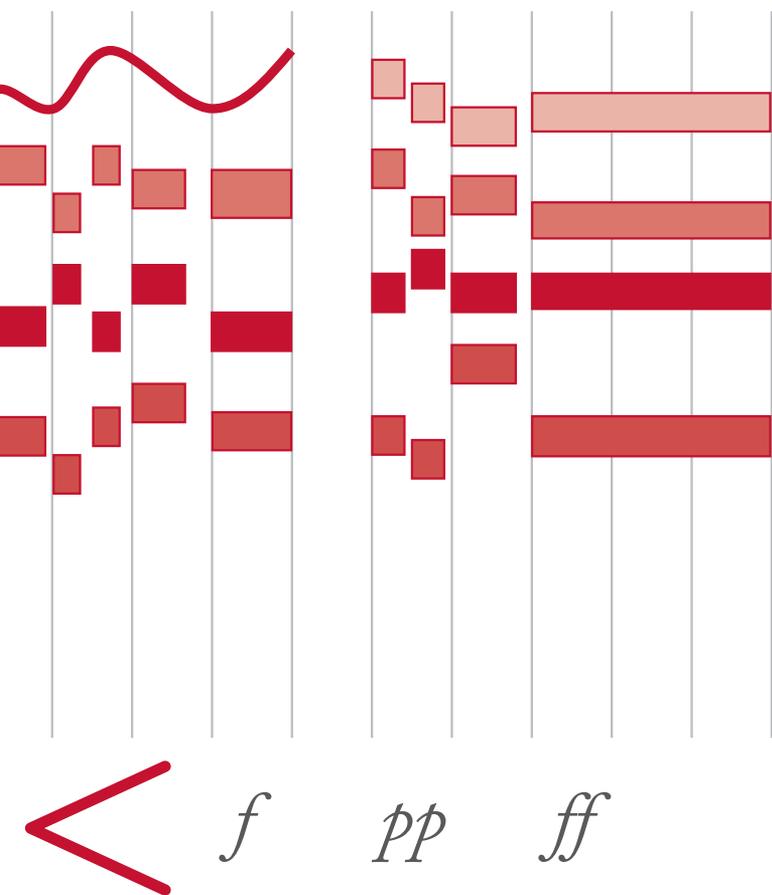
Modelo de un gráfico para una actividad de cierre



p

mp

mf



The diagram illustrates musical dynamics and articulation on a staff with four measures. A red wavy line above the staff indicates a melodic contour. The notes are represented by red rectangles of varying heights and colors, ranging from light red to dark red. Below the staff, a large red less-than sign (<) is positioned under the first measure, followed by the dynamic markings *f*, *pp*, and *ff* under the second, third, and fourth measures respectively.



Define la forma, cuántas partes tiene y su textura; e interpreta y disfruta cantando con tus compañeros, atendiendo las indicaciones.

Elementos fundamentales de la música
GUÍA DEL/LA PARTICIPANTE



Elaborado por:

Lic. Ángel Luis Piñero López

Lic. Jenny Graciela Misle Bustamante

Colaborador: Carlos V. Martínez

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA
Francisco Sesto Novás
Ministro

Emma Elinor Cesín
Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Rosángela Yajure Santeliz
Viceministra de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo
Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES
Silvia Díaz Alvarado
Presidenta

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes
Estrella Camejo
Directora

Bárbara Tineo
Mirtha Morales
Sistematización de procesos

Beatriz Uzcátegui
Enlace con los Estados

Yurmary Isabel Pérez
Gustavo Salas
Dubraska Pérez
Jeesid Giménez
Aurismar Villamizar
Ana María Rodríguez
Productores/as

María Alcira Padilla
Secretaria

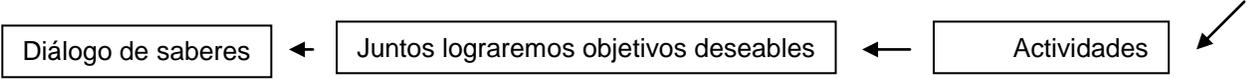
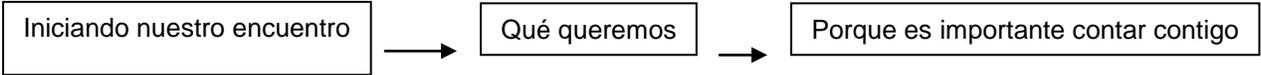
Yuraima García
María Jubés
Asesoras

Jorge Ramírez
Mensajero

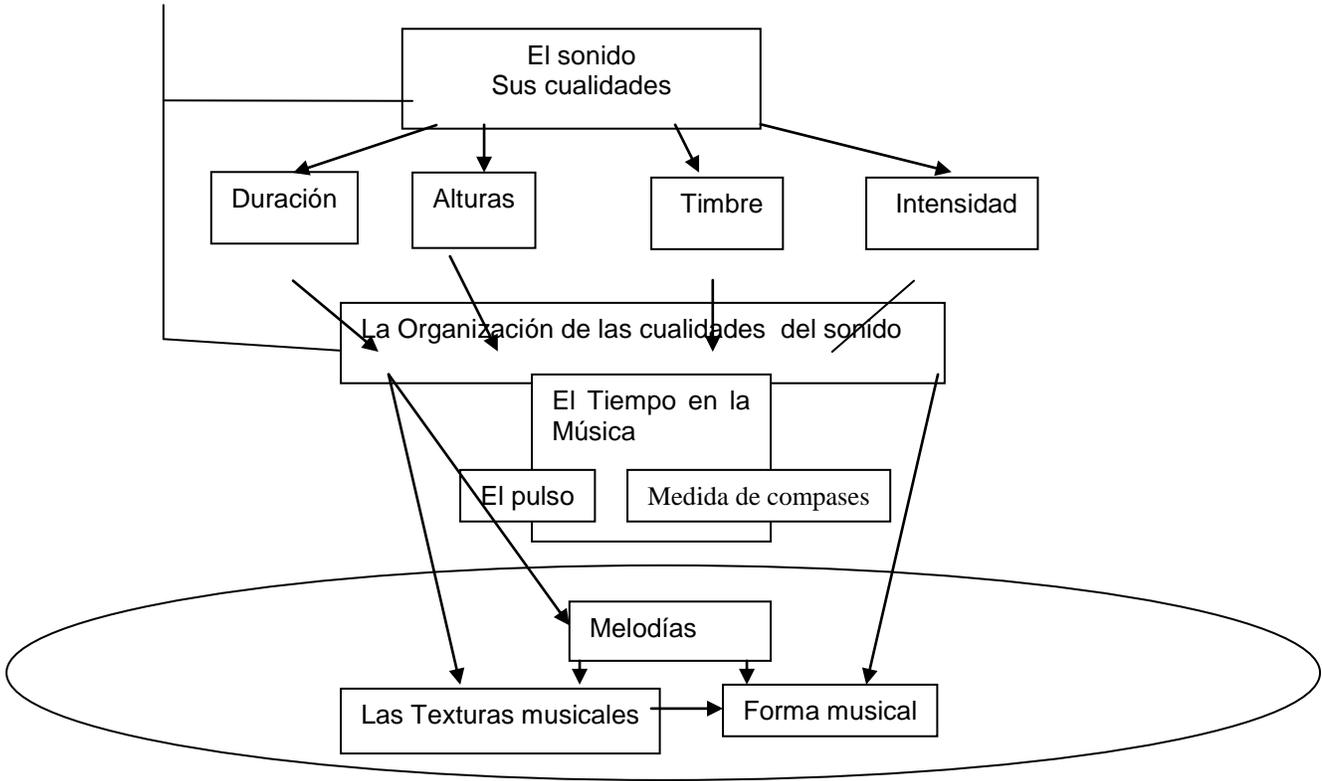
La imaginación y dedicación del maestro, su amor al niño y a la música, siempre le indicarán el buen camino. Pero sólo lo encontrará si como educador musical conoce múltiples posibilidades de trabajar, si dispone de amplios recursos en lo temático y en lo metódico y si al comienzo de su labor sigue ejemplos satisfactorios. Poco a poco descubrirá su propio camino individual.

Quien cante y toque instrumentos con sus alumnos, quien despierte y cultive en la enseñanza las fuerzas creadoras, tiene la posibilidad de conocer a los niños en un aspecto nuevo y de abrirles una puerta a través de la cual más de uno podrá llegar a realizarse como ser humano.

Rudolf Schoch



Elementos fundamentales de la música



Iniciando Nuestro Encuentro

El sonido es el elemento más pequeño e importante en la música, y sus características serán explicadas a lo largo del desarrollo de este taller. Asimismo, aunque no lo parezca, el silencio es otro recurso muy valioso en música, cuya función es similar a lo que en la construcción serían los espacios que se dejan sin edificar para que sirvan las puertas o ventanas. El otro elemento valioso está constituido por la organización de las cualidades de los sonidos y silencios.

La música es música gracias a la estructura que se le da a una cantidad de sonidos en el tiempo y en el espacio. De la combinación de esta estructura con los silencios, se produce una resultante sonora. Si seguimos el ejemplo de la edificación: es como organizar los bloques unidos con cemento, agua y arena. En ella también se toma en cuenta la ordenación del espacio y su distribución, y cuando vemos el resultado final no pensamos en cada uno de sus elementos, sino simplemente observamos la edificación y, si está bien organizada, nos gusta sin saber por qué. Así también pasa con la música.

El Ministerio del Poder Popular para la Cultura y el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM) a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, ha preparado este taller con el propósito de que los y las participantes conozcan y manejen las nociones básicas de la teoría musical, partiendo de las experiencias de carácter afectivo y vivencial que poseen sobre el hecho musical, con las cuales podrán formar la estructura de un nuevo lenguaje, el de la música, basándose en los códigos pertenecientes a otro que ya se maneja con fluidez, es decir, la palabra, el dibujo, movimientos corporales, juegos, etc.

Finalmente, aspiramos a que como resultado de este taller, hayas adquirido y/o ampliado tus conocimientos sobre la música y algunas estrategias metodológicas para su enseñanza, así como verte estimulado a multiplicar dichos conocimientos en tu institución, agrupación o comunidad y seguir profundizando sobre el tema.

QUÉ QUEREMOS

Generar experiencias orientadas a los elementos básicos de la música para la mejor comprensión del hecho musical, de manera que el/la participante pueda aplicarlos de forma sencilla en el momento de analizar o explicar una determinada pieza musical escuchada.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO

Porque a través de este Taller podrás:

- Adquirir y/o ampliar tus conocimientos sobre la música;
- Adquirir y/o ampliar tus conocimientos sobre estrategias metodológicas para la enseñanza de la música;

- Adquirir herramientas que te permitan ser multiplicador de esta experiencia a otras personas que deseen iniciarse en el mundo de la música;
- Iniciar un proceso dirigido a dar a conocer los conocimientos adquiridos en tu centro de trabajo, agrupación, escuela o comunidad.

ACTIVIDADES QUE REALIZAREMOS EN EL TALLER

Cada individuo genera su propio conocimiento en función de cómo su mundo interior responde a los diferentes estímulos que recibe. El taller se basará en la vivencia y en la percepción que cada participante tenga acerca de los ejemplos musicales que aquí compartamos, para lo cual se requiere de tu participación activa, manifestando tus ideas y experiencias sobre el hecho musical.

Como parte de las actividades a desarrollar, escucharemos ejemplos musicales, cantaremos, realizaremos ejercicios corporales, lecturas complementarias, entre otras.

A través del compartir experiencias de manera grupal, se tomarán en cuenta los diferentes puntos de vistas y opiniones, permitiendo enriquecer los conocimientos y la generación de nuevas propuestas acerca de las estrategias que emplearemos en el día a día.

Elementos fundamentales de la música

Desde nuestra perspectiva, hablar de los elementos fundamentales de la música es desglosar cada una de las características del sonido que hacen posible lo que comúnmente llamamos **obra musical**. A esas características se les llaman cualidades del sonido.

Parte I

En esta primera parte abordaremos la definición del sonido y sus cualidades. Te invitamos a que leas la parte introductoria de esta guía y las actividades que realizaremos en este Taller, e intercambia tus opiniones e impresiones con tus compañeros/as acerca del material.

El sonido

El sonido es el gen de donde parte el maravilloso mundo de la música. Es la materia prima, la expresión más pura de la música.

Luego de leer y analizar esta definición, intercambia ideas con tus compañeros creando una nueva definición.

En conjunto con tus compañeros, reflexionen acerca de la diferencia entre sonido y ruido.

Anota tus ideas al respecto:

Cualidades del sonido

Así como los seres humanos tenemos huellas digitales que nos identifican, los sonidos poseen cualidades propias que los diferencian. Estas son: la duración, la altura, la intensidad y el timbre.

Duración

Es la permanencia del sonido en el tiempo. Dependiendo de la duración, los sonidos pueden ser largos, medianos o cortos. Gráficamente, la duración de cada sonido la representaremos a través de líneas horizontales de diferentes longitudes:



Traza líneas horizontales de diferentes longitudes en una hoja y luego representa con la vocal **A** la duración de cada línea, desplazando el dedo simultáneamente por encima de la línea. De esta manera observarás que los sonidos varían según la duración.

Una vez culminado el ejercicio, comparte la experiencia con tus compañeros/as, mostrando los ejercicios realizados.

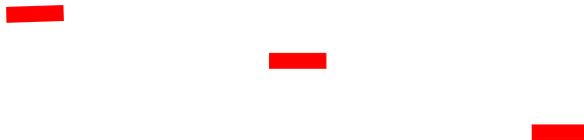
Alturas

Un sonido puede tener una altura **determinada** si puede ser imitado con un instrumento musical (piano, arpa, flauta, etc.)

Otros sonidos en cambio —como los pasos de las personas, el chasquido de los dedos o el sonido que se produce al tocar una puerta—, difícilmente los relacionamos con una melodía. A estos sonidos se les llaman **indeterminados**. Ambas clasificaciones pueden tener diferentes alturas.

Escucha una serie de sonidos que el/la facilitador/ra realizará. Identifica cuáles sonidos son determinados y cuáles son indeterminados. Intenta producir diferentes tipos de sonidos utilizando cualquier recurso.

Ahora, observa las líneas que a continuación se presentan:



Se encuentran ubicadas en diferentes **alturas** (alta, media y baja).

En música, cuando se habla de alturas nos referimos a sonidos agudos, medios y graves. Sin embargo, es frecuente que se asocien los sonidos con el espacio, relacionándolos de la siguiente manera:

Agudo = alto Medio = medio Grave = bajo

En los instrumentos musicales el tamaño incide en el **registro** de alturas. Mientras más pequeño es el instrumento o la fuente sonora, el sonido es más agudo. Si comparamos los sonidos de un violín con los del contrabajo, notaremos que los sonidos del contrabajo son mucho más graves que los del violín que es más pequeño.



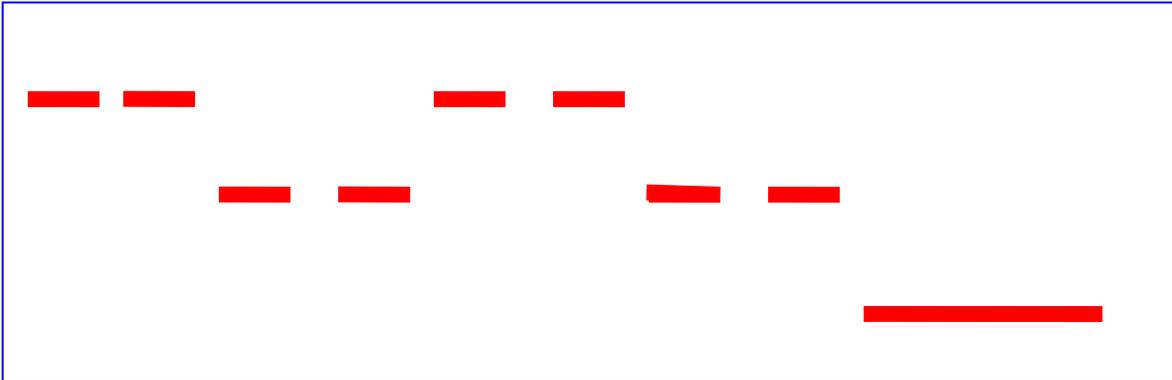
En el caso de la voz humana, podemos observar el registro de las voces femeninas: sopranos (registro más agudo), mezzosoprano (registro medio), contraltos (registro

grave). En el caso de las voces masculinas: tenor (registro agudo), barítono (registro medio), bajos (registro más grave).

1.- Compara el sonido que produce un pájaro con el sonido producido por cualquier otro animal y determina cual sonido es más grave.

2.- Compara las voces de tus compañeros/as y determina cuál de ellos/as tiene un tono de voz más grave y quien tiene un tono de voz más agudo.

3.- Realiza combinaciones de las dos cualidades anteriores. Por ejemplo:



4.- Observa cómo están dispuestas las líneas anteriores e intenta entonar el ejercicio tomando en consideración las duraciones (longitud de las líneas) y sus alturas (agudo, medio o grave).

Otra manera de representar las alturas de los sonidos puede ser corporalmente. Al escuchar sonidos muy agudos puedes alzar tus brazos y a medida que el sonido sea medio o grave los puedes ir bajando, hasta agacharte, en caso de que el sonido sea muy grave.

Una vez que hayas estudiado y ejercitado las duraciones y alturas de los sonidos, puedes realizar ejercicios combinando ambas cualidades, representándolas gráficamente y reproduciéndolas vocalmente.

Timbre

Al escuchar los sonidos que se producen a nuestro alrededor, nos damos cuenta de que estamos en capacidad de identificar la fuente sonora, es decir la fuente que lo produce. El timbre de un sonido puede variar, dependiendo de las características del cuerpo que lo produce. Por ejemplo, si golpeamos dos trozos de madera el sonido será “seco”; si golpeamos dos trozos de metal, el sonido será más brillante. En este sentido, los materiales que se utilizan en la construcción de los instrumentos, inciden en el

timbre que éstos producen. Es por ello que en la Lectura Complementaria I, abordamos la clasificación de instrumentos utilizada en la actualidad.

En el caso de la voz humana, cada persona tiene un timbre de voz diferente y esa cualidad es la que nos permite identificar las voces de las personas que conocemos. Recomendamos realizar la Lectura complementaria II, referente a la voz humana y realizar los ejercicios que allí se proponen.

Escucha diferentes sonidos del ambiente o producidos por el/la facilitador/a e identifica la **fente sonora** que origina el sonido.

Intensidad

Se refiere al volumen del sonido. Dependiendo del “ataque” o fuerza utilizada para originarlo, se pueden obtener sonidos desde muy suaves hasta sonidos fuertes.

En la música existen diversos signos que indican cómo debe interpretarse la intensidad de la misma, dependiendo de la intención del/a compositor/a.

En la notación musical, las intensidades se representan con los siguientes símbolos:

pp = pianísimo (muy suave)

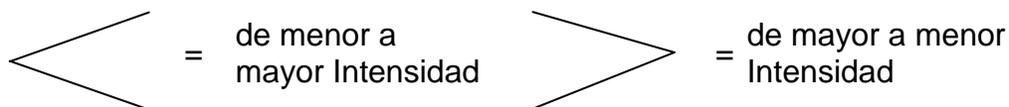
p = piano (suave)

mf = mezzoforte (medio fuerte)

f = forte (fuerte)

ff = fortísimo (muy fuerte)

Una melodía puede pasar gradualmente de sonidos suaves a fuertes. La manera práctica de representar este paso progresivo del volumen, se realiza a través de los reguladores o de las siguientes expresiones:

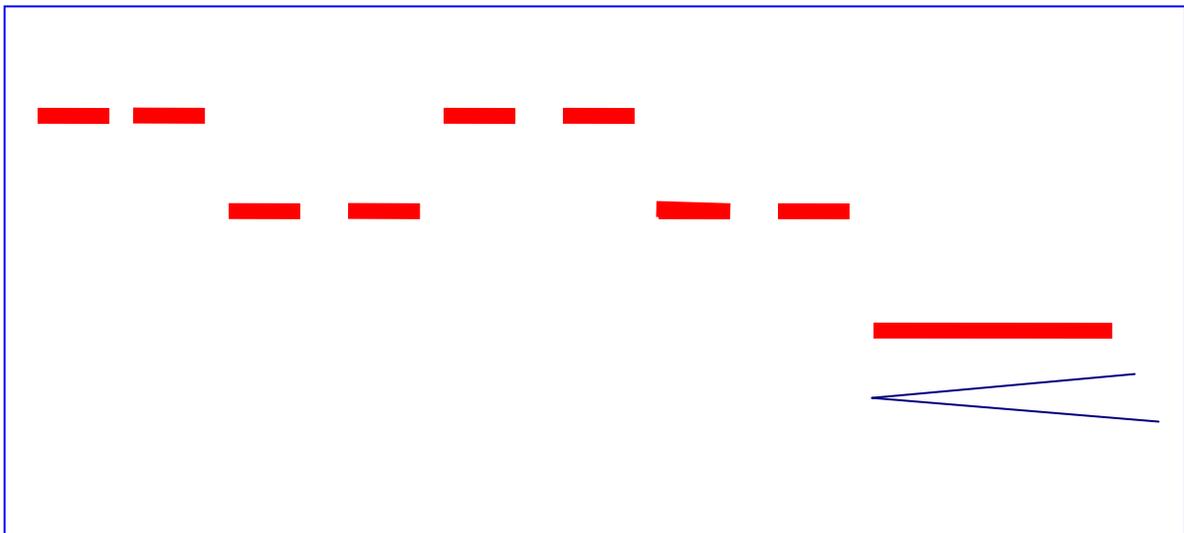


crescendo = de menor a mayor intensidad. **decrescendo** = de mayor a menor intensidad

Ahora te invitamos a que realices las siguientes actividades con el grupo y el /la facilitador/a:

Dinámica El mago

1. El/la facilitador /a coloca su mano extendida frente a los participantes como un “director”, juntando todos sus dedos. Cuando comience a separar los dedos, el grupo deberá emitir cualquier vocal que se haya establecido previamente. Tomen en consideración que el sonido irá en crescendo, a medida que se vayan separando los dedos. Cuando los dedos se vayan juntando nuevamente, el sonido emitido por el grupo irá en decrescendo. Cuando se junten todos los dedos, el grupo realizará un silencio. Se sugiere que los participantes también asuman el rol del mago y que posteriormente conversen sobre la experiencia.
2. Todos los/as participantes deben colocarse de pie. Con la ayuda de un grabador, el (la) facilitador(a) colocará música variando el volumen o la intensidad de la grabación. El grupo deberá marchar al ritmo de la música y al escuchar sonidos fuertes los participantes deberán marchar pisando con todo el pie y los sonidos suaves los representarán caminando en puntillas.
3. El/la facilitador/a entregará fotocopias con canciones infantiles conocidas para que las interpreten con distintos niveles de intensidad.
4. Realiza de manera individual y colectiva el ejercicio que a continuación se presenta, reproduciendo con la voz los sonidos, tomando en cuenta la combinación de las cualidades trabajadas.
5. Realiza tus propios ejercicios combinando todos los elementos trabajados y realiza demostraciones ante el resto del grupo. También puedes realizarlos en grupos de 3 personas.



Nota: para la siguiente sesión, puedes traer cualquier objeto sonoro o instrumento musical que será utilizado en la actividad referente a “La Orquesta en el Aula”.

Clasificación de los Instrumentos musicales.

1. Forma equipo de 5 personas con tus compañeros y realiza la Lectura Complementaria I referente a la clasificación de los instrumentos musicales, la cual se encuentra al final de esta guía y comparte con tus compañeros y compañeras sobre el tema.

2. Elabora una lista de otros instrumentos que conozcas e indica a cuál familia pertenecen, según la clasificación planteada en la Lectura Complementaria I. Comparte la información con los demás compañeros/as.

3. Elabora otra lista con objetos que puedan producir sonidos y clasificalos por familias, según sus características y modo de producción del sonido.

4. Realiza la actividad que aparece a continuación, siguiendo las instrucciones:

LA ORQUESTA EN EL AULA

Se conformará una agrupación, en donde los/las participantes utilicen objetos sonoros construidos con diferentes materiales. Cada participante se ubicará en el salón en función de las familias de instrumentos, (modo de construcción y modo de interpretación):

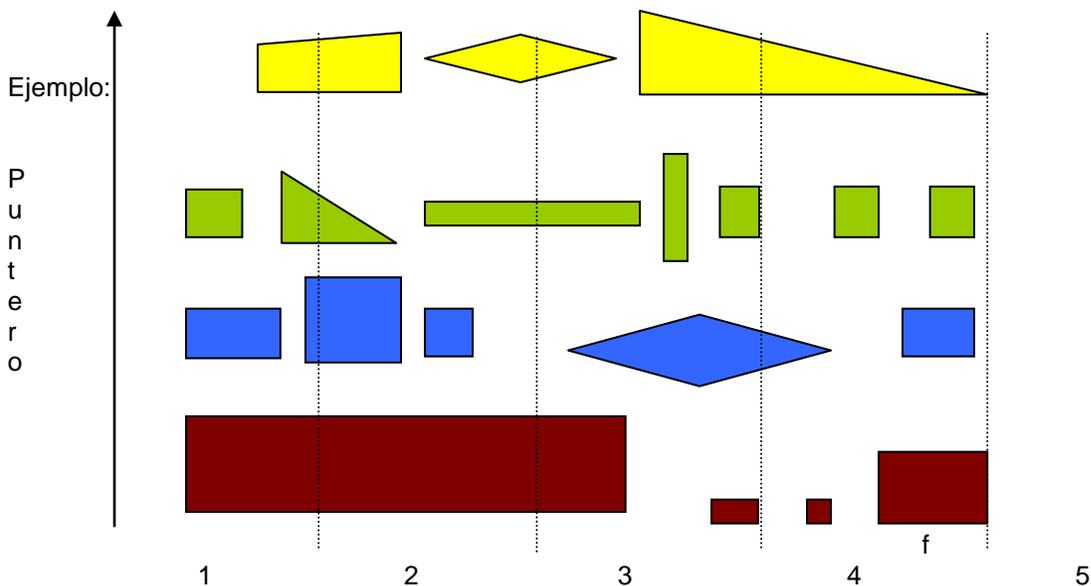
- a) Aerófonos: silbatos, pitos, flautas, globos, etc.
- b) Cordófonos: monocordio, arcos elaborados con ramas y cuerdas, etc.
- c) Idiófonos: sonajeros, maracas, panderos, etc.
- d) Membranófonos: tambores, furrucos, etc.

Se le asignará un color a cada familia de instrumentos:

Ejemplo:

Aerófonos:		Idiófonos:	
Cordófonos:		Membranófonos:	

En el pizarrón, el/la facilitador/a dibujará patrones con los colores respectivos. Éstos deberán tener figuras de diferentes longitudes, a fin de que el grupo ejecute sus instrumentos, tomando en consideración las indicaciones de intensidades.



El/la facilitador/a guiará la ejecución deslizando un puntero de manera horizontal (de izquierda a derecha), tal como lo muestra la figura. Se deberá mantener la secuencia, tomando en cuenta las indicaciones de intensidad, duración y los silencios. Los silencios están representados por los espacios vacíos entre dos figuras de un mismo color.

Nota: el último día del taller, los/as participantes deberán exponer lo aprendido a través de la presentación del siguiente trabajo:

Conformarán grupos de cinco personas cada uno. Cada equipo realizará su guía musical, tomando como base la actividad de la Orquesta en el aula. Allí aplicarán todos los conocimientos adquiridos.

A continuación les plantearemos dos propuestas de actividad de cierre para que cada equipo decida con cual propuesta trabajará:

- El/la facilitador/a suministrará una grabación que se encuentra en el CD complementario y los/as participantes dibujarán o graficarán el fenómeno musical tomando en cuenta las alturas, las duraciones, timbre e intensidades y la organización de los elementos: medida, forma y textura.
- Los participantes graficarán un fenómeno musical tomando en consideración todos los elementos que se trabajarán. En clase lo reproducirán para el resto del colectivo. Los/as integrantes del grupo decidirán los recursos que emplearán, atendiendo a las sugerencias del/la facilitador/a respecto a la utilización de la voz, instrumentos, materiales de desecho, entre otros.

Este trabajo deben traerlo realizado el día de la culminación del taller para la presentación en el aula.

Parte II

En la primera parte de este material realizamos combinaciones de los cuatro elementos o cualidades. Con la combinación y organización de estos elementos se pueden construir pequeñas melodías.

Ahora estudiaremos la organización de las cualidades, tomando a la duración como el elemento encargado de determinar el tiempo en la música.

La organización de las cualidades del sonido

La organización de las cualidades del sonido antes mencionadas es lo que genera el discurso musical.

El tiempo en la Música

El pulso

El pulso define el tempo o tiempo de una pieza de principio a fin

1. Trata de sentir tus latidos del corazón con los ojos cerrados y completamente relajado/a. Reproduce a través de palmadas el sonido de los latidos. Posteriormente, realiza alguna actividad física que te acelere y siente nuevamente como están ahora tus latidos.

2. Comparte la experiencia con los/as compañeros/as y, de manera grupal, determina cuáles son las características del pulso. Igualmente, establece las semejanzas y diferencias con el tic-tac del reloj y con el pulso en la música.

3. Repite en voz alta los números que a continuación se presentan, guiándote por un pulso constante (reloj, latidos del corazón, etc.). Cada número debe coincidir con un pulso.

a) Agrupaciones de dos pulsos:

> v > v > v
1 2 1 2 1 2

b) Agrupaciones de tres pulsos: > v v > v v > v v
1 2 3 1 2 3 1 2 3

c) Agrupaciones de cuatro pulsos: > v v v > v v v > v v v
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Nota: Recuerda acentuar naturalmente el primer pulso de cada grupo.

El signo > representa los tiempos fuertes y el signo v para los tiempos débiles

El resultado de este proceso genera lo que llamamos compás. En la actividad anterior cada conjunto de números representa un compás de 2, 3 ó 4 pulsos.

El pulso es del compás, como cada clase del lapso, cada segundo para el minuto, cada minuto para la hora, cada hora para el día, cada día para la semana, cada año para una vida.

A.L. Piñero.

Dependiendo de la velocidad del pulso podemos encontrar piezas musicales lentas — como las canciones de arrullo— o rápidas —como el joropo—.

Otra actividad que puedes desarrollar, siguiendo las instrucciones del/la facilitador/a es marchar al ritmo de una pandereta, desplazándote en forma libre o en círculos. Cuando deje de sonar el instrumento, las personas quedarán inmóviles (Incitación e inhibición).

VARIACIÓN DEI PULSO

En algunas partes de la música el tiempo puede variar a través del pulso, pasando de forma gradual de un lento a un rápido o viceversa. Para ello se utilizan los siguientes términos:

<i>acelerando (accel.)</i>	De lento a rápido
<i>ritardando (rit.)</i>	De rápido a lento

Cuando ocurre con el cambio de la velocidad en forma súbita se puede decir que hay un **cambio de tempo**. Es por ello que se utilizan las siguientes terminologías: lento, moderato, allegro, allegretto, entre otras para definir la velocidad del pulso.

Con la ayuda del/la facilitador/a aprende la siguiente canción y practica los cambios de tempo, atendiendo a las indicaciones que allí se señalan:

El tren

Flor Roffé de Estévez

Moderato

I

A Caracas dice el tren
cuando viene de Los Teques (Bis)
a Caracas, a Caracas
siempre llenito de gente
pasa a veces por un túnel
y otras veces por un puente.

II

(RITARDANDO)

Cuando pasa por el túnel
siempre va muy lentamente. (Bis)
Con cuidado despacito
para no asustar a la gente
despacito, despacito
caminando lentamente.

III

(ACCELERANDO)

Y cuando va por el puente
ya comienza a acelerar (Bis)
Corre, corre, corre, corre,
que ya vamos a llegar
corre, corre, corre, corre,
ya a Caracas va a llegar.

MEDIDA DE COMPASES

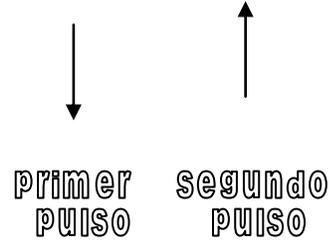
Cuando asistimos a un concierto, generalmente observamos que el/la directora/a realiza ciertos movimientos que guían a los intérpretes. Esos movimientos indican el tempo y por ende el pulso de la obra musical.

En las agrupaciones musicales folklóricas, uno de los integrantes (generalmente quien lleva la melodía), se encarga de dar el comienzo o las entradas al resto del grupo por medio de un gesto. En este movimiento, va implícito el pulso que llevará la pieza musical.

Otra manera de reconocer el pulso es bailar en forma espontánea, “al compás de la música”. Ese compás se mide con gestos específicos del antebrazo derecho. La cantidad y forma de los movimientos depende del número de pulsos.

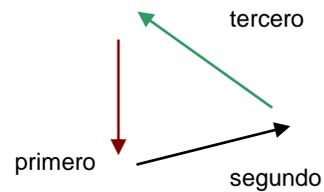
Para medir el compás de dos pulsos debemos mover el antebrazo de la siguiente manera:

- 1- Hacia abajo, para marcar el primer pulso.
- 2- Hacia arriba para indicar el segundo pulso.

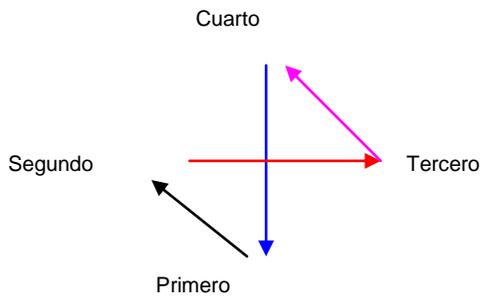


Para medir compases de tres pulsos los movimientos son:

- 1- Hacia abajo para marcar el primer pulso.
- 2- Luego, hacia el lado derecho para indicar el segundo pulso.
- 3- Finalmente, hacia arriba para medir el tercer pulso.

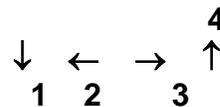
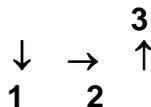
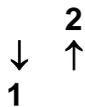


El compás de cuatro pulsos se mide con los siguientes movimientos:



- Hacia abajo para el primer pulso
- Al extremo izquierdo para el segundo pulso.
- Hacia la derecha para el tercero.
- Hacia arriba para marcar el cuarto pulso

Mide los pulsos:



Para mayor facilidad, cuando pronuncies los pulsos menciona sólo la primera sílaba
 Ej. Un – dos – tres - cua
 Recuerda que los pulsos deben ser constantes como el tictac del reloj

Anteriormente mencionamos que la duración del sonido puede ser larga, mediana y corta. La manera de organizar estos sonidos es la siguiente:

- Sonidos que sean iguales al pulso
- Sonidos que unen dos o más pulsos
- Sonidos que dividen al pulso en dos o más partes

Ejemplo:

Observemos la canción los pollitos, tiene sonidos que dividen al pulso en dos partes iguales

Sonidos los po lli tos
 pulsos  

Y otros que son iguales al pulso:

Sonidos di - cen
 pulsos  

Mide los pulsos en canciones conocidas:

Arroz con leche (2 tiempos)

↓ ↑ A ↓rroz ↑con ↓le- ↑che me ↓quie- ↑ro ca-↓sar ,↑
 con ↓u- ↑na viu- ↓di- ↑ta de ↓la ↑ca- pi- ↓tal . ↑
 que ↓se- ↑pa co-↓cer ,↑que ↓se- ↑pa bor-↓dar, ↑
 que ↓pon- ↑ga la ↓me-↑sa en su ↓san-↑to lu-↓gar.

En la mano traigo (3 tiempos)



↓ En la ↑ma-no ↓trai - go ↑ un

↓Cla - vel ↑ mo - ↓ra - do ↑ (bis)

↓ Si me- a ↑ bres la ↓puer - ta ↑ yo

↓Te lo ↑ re - ↓ga - lo ↑ (bis)

Forma Musical

Se refiere al esquema de ordenamiento de la obra musical. La obra musical requiere de la estructuración de sus partes para el logro de un sentido de totalidad. Cada sección de la música puede ser dividida en partes lógicas, que suelen ser designadas con las primeras letras del alfabeto.

Todas las obras artísticas, (pintura, arquitectura, música, escultura, literatura, etc.), sea cual fuere el estilo o género, tienen una forma determinada. En la literatura se desglosa un texto por frases; igualmente ocurre en la música. Una frase debe tener un sentido lógico. Si utilizamos como ejemplo la canción infantil “Los pollitos”, tendremos:

Los pollitos dicen (verso 1) (Frase 1)
Pío, pío, pío (verso 2)

Cuando tienen hambre (verso 3) (Frase 2)
Cuando tienen frío (verso 4)

En el coro del Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela tenemos:

Gloria al Bravo pueblo (verso 1) Frase 1
Que el Yugo lanzó (verso 2)
La Ley respetando (verso 3) Frase 2
La Virtud y honor (verso 4)

Es importante señalar que el mismo esquema se aplica en la música instrumental. Siguiendo las instrucciones del/la facilitador/a, te invitamos a escuchar canciones conocidas que sean instrumentales para ejercitar, deteniendo la música —cuando sea necesario— y repitiendo la música para la comprensión del tema.

Hasta los momentos hemos estudiado la forma más básica referida a la frase musical. Ahora estudiaremos la forma musical de toda la obra musical. La suma de las frases, generan la estrofa. Hay obras que tienen una sola estrofa o **sección**. Hay otras que tienen dos estrofas o secciones cuyas melodías pueden ser iguales o no

Formas más utilizadas:

- FORMA SIMPLE: posee una sola sección **(A)**.
- FORMA BINARIA: tiene dos secciones **(A-B)**.
- FORMA TERNARIA: está formada por tres secciones **(A-B-C)**.
- FORMA RONDÓ: se compone de secciones independientes denominadas estrofas, **(B, C, D, etc.)** entre las cuales se intercala una sección invariable, denominada

estribillo (**A**). Su estructura es **A-B-A-C-A-D-A, etc.** Todas las secciones (**A, B, C, D, etc.**) son diferentes.

Ejemplo:

CANCIÓN ALEMANA

I

En el bosque un lindo turpial (Frase 1)

Su canción nos canta

La repite sin descansar (Frase 2)

Noche y día cantando está

Esta canción tiene solo una estrofa. Es por ello que tiene una forma A.

Realiza las siguientes actividades:

1. Lee la letra del Himno al árbol que te presentamos a continuación.
2. Entona el coro y la primera estrofa.
3. Compara la melodía del coro con la melodía de la primera estrofa. La melodía del coro es diferente a la melodía de la primera estrofa
4. Entona solamente las dos estrofas y recuerda ambas melodías. Te darás cuenta que a pesar de variar el texto, las melodías de ambas estrofas son iguales.

Si entonamos el himno al árbol completo (coro-estrofa1-coro-estrofa2-coro), observaremos que la forma musical es ABABA, siendo resumida en ABA.

HIMNO AL ARBOL

LETRA: ALFREDO PIETRI

MUSICA: MIGUEL ANGEL GRANADOS

CORO

Al árbol debemos solícito amor
Jamás olvidemos que es obra de Dios.

Primera frase musical

Al árbol debemos solícito amor
Jamás olvidemos que es obra de Dios

Segunda frase musical

I

El árbol da sombra, como el cielo fe,
Con flores alfombra su sólido pie,
Sus ramas frondosas aquí extenderá
Y frutos y flores a todos dará.

Tercera frase musical

Cuarta frase musical

CORO

Al árbol debemos solícito amor
Jamás olvidemos que es obra de Dios,

Primera frase musical

Al árbol debemos solícito amor
Jamás olvidemos que es obra de Dios

Segunda frase musical

II

El es tan fecundo,
Rico sin igual
Que sin él el mundo sería un erial;
No tendría palacios el hombre , ni hogar;
Ni ave los espacios, ni velas el mar

Forma grupos de 3 personas y busca otras canciones conocidas, escribe la letra y determina la forma musical. Comparte la experiencia con los compañeros.

Texturas musicales

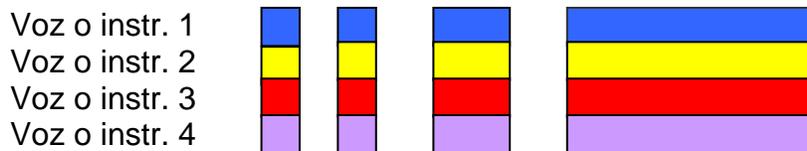
Este es el último aspecto a estudiar en este Encuentro. La textura es la relación existente entre las voces de un pasaje musical determinado, en función del tipo de movimiento que estas desarrollan.

- a) **Monofonía:** Es el resultado de la organización primaria entre las cualidades del sonido, es decir una melodía.

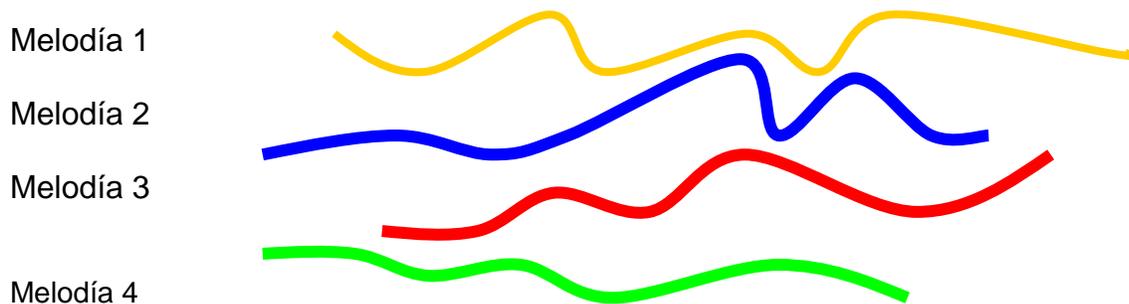


Cuando se canta a una sola voz cualquier canción sin la ayuda de algún instrumento, estamos haciendo monofonía.

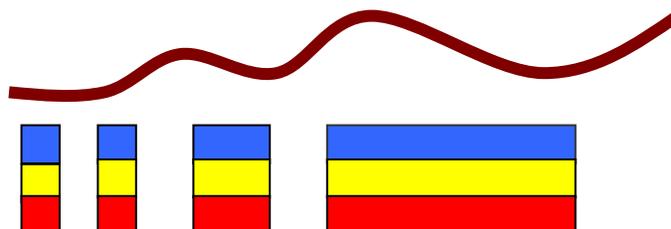
- b) **Homofonía:** sucesión de sonidos que se presentan simultáneamente, generando varias voces, que coinciden en el ritmo.



- c) **Polifonía:** estructura musical a varias voces, en la cual existe independencia vertical, debido a que no hay coincidencia rítmica.



- d) **Melodía con acompañamiento:** estructura musical a varias voces, en la cual se destaca una melodía que se mueve de manera independiente, mientras que en un segundo plano, el resto de las voces mantiene una estructura de dependencia vertical.





Como puedes apreciar, tanto en la música como en la arquitectura, hay una manera de organizar los elementos que al generar un equilibrio estético, crean la obra de arte.

NOTA: Recuerda que en la próxima sección debes realizar la presentación del trabajo final que se asignó, con la finalidad de que puedas aplicar todos los contenidos trabajados.

Una vez realizadas todas las actividades, deseamos conocer tu apreciación sobre el desarrollo de este taller. Es por ello que agradecemos respondas las siguientes preguntas:

- Describe brevemente cómo te sentiste durante el Taller

- ¿Qué fue lo que más te interesó?

- ¿Qué aprendiste en el Taller?

- ¿Qué elementos de este taller consideras que podrás utilizarlo en tu trabajo diario o en la comunidad?

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Lectura Complementaria I

Clasificación de los instrumentos musicales según Curt Sachs y Hornbostel

(Información extraída, en la página web musicales <http://idd01dby.eresmas.net/informal/clasifsh.htm>)

Al estudiar los instrumentos musicales, es frecuente encontrarse con la clásica división de los instrumentos en tres familias: viento, cuerda y percusión. Esta clasificación, no obstante, tiene bastante defectos, y si bien puede ser adecuada para una introducción al estudio de los instrumentos musicales, no tiene lugar cuando se pretende realizar un estudio más profundo.

Brevemente, cabe señalar que los defectos de dicha clasificación radican en que está orientada a los instrumentos de la orquesta sinfónica, y, además, clasifica los instrumentos de manera bastante ilógica: atendiendo al cuerpo sonoro en el caso de las cuerdas, a la fuerza activante en los vientos y a la acción que produce el sonido en el caso de la percusión. Esta variedad de principios ordenadores conlleva desorganización y confusión y, además, excluye muchos instrumentos primitivos y los instrumentos eléctricos. (Y dichos problemas, como cabe suponer, no solo aparecen al clasificar los instrumentos "formales", sino también al aplicarla a los informales).

La clasificación que se le aplicó a los instrumentos musicales, los agrupaba en función de la manera como se ejecuta. Por ejemplo, en los instrumentos de la orquesta encontramos cuatro familias que se clasifican de la siguiente manera: arcos, viento-madera, viento-metal y percusión.

Sin embargo, debido a la gran cantidad de instrumentos autóctonos de cada país, esta clasificación era muy limitada y excluía muchos instrumentos. Es por ello que en 1914 los musicólogos Curt Sachs y Erich Hornbostel idearon un nuevo método de clasificación que, atendiendo a las propiedades físicas de cada instrumento y al modo de ejecución, pretendía ser capaz de englobar a todos los existentes. Actualmente, es esta la clasificación que aún se aplica a todos los instrumentos:

a) **Aerófonos:** Son instrumentos que producen sonidos a través de la vibración de la columna de aire que se encuentra en el tubo. Mientras más corto es el tubo, más agudo será el sonido. Dentro de la orquesta sinfónica podemos mencionar algunos de ellos, tales como: la flauta, el clarinete, el fagote, el oboe, la trompeta, la tuba. En el caso de los instrumentos indígenas venezolanos que pertenecen a esta clasificación, encontramos:

Cachos: instrumentos indígenas del Estado Apure. Consiste en cráneos de venados, a los cuales les dejan los cachos o cuernos. El instrumento es todo recubierto con cera, excepto el orificio de la parte inferior que sirve para soplar. La afinación depende del tamaño del cráneo.



Carrizos: flautas indígenas del Estado Guárico, elaboradas con el tallo de la planta conocida con el mismo nombre.



b) Cordófonos: Son instrumentos elaborados con cuerdas y producen sonidos cuando las cuerdas son frotadas, rasgueadas, pulsadas y percutidas. Aquí encontramos una amplia gama instrumental. En el caso de la orquesta, los anteriormente llamados “familia de arcos” como el violín, la viola, violonchelo y el contrabajo, pertenecen a los instrumentos de cuerdas frotadas. En el caso de los instrumentos de cuerdas rasgueadas tenemos el cuatro, guitarra, arpa. De cuerdas pulsadas la bandola y mandolina. El piano pertenece a los instrumentos de cuerdas percutidas.

Arpa: es un instrumento difundido en los llanos y el Estado Miranda. Consiste en un marco triangular formado por la caja de resonancia, el mástil y el clavijero. Sus cuerdas ordenadas verticalmente, le otorgan una gran riqueza de sonidos agudos, medios y graves.

Bandola: instrumento folklórico que pertenece a la familia de los laúdes. Se caracteriza por su caja de resonancia de forma periforme y por el uso de un plectro o púa para pulsar las cuerdas. En Venezuela existen varios tipos de bandolas:

- La llanera posee cuatro órdenes de cuerdas simples
- La andina con seis ó cinco órdenes de cuerdas dobles o triples; y
- La central y oriental tiene cuatro órdenes dobles.
- La guayanesa: proyección de la bandola oriental, pasó de tener cuerdas de tripas al uso de metálicas.

Cuatro: Pequeña guitarra de cuatro cuerdas, cuya característica radica en su afinación y forma de ejecutarlo. Tradicionalmente las cuerdas se rasguean y se apagan con patrones rítmicos particulares para cada especie musical. Puede usarse como instrumento solista o acompañante.



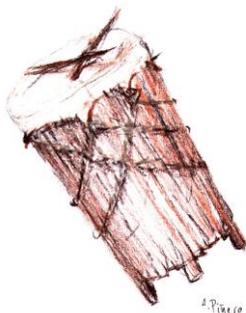
Mandolina: Instrumento conocido también con el nombre de bandolín o bandolina. Consta de una caja de resonancia plana con ocho cuerdas distribuidas en cuatro órdenes dobles. Al igual que la Bandola, se ejecuta con un plectro.



- c) **Membranófonos:** Son instrumentos elaborados con cuero de animal o membrana prensada y producen sonidos al ser golpeados. La altura de los sonidos rara vez está determinada.

En Venezuela encontramos:

El tambor: Consiste en un tronco de árbol hueco que lleva prensado –en uno o ambos extremos-, cuero de animal. Si tiene dos parches se le denomina bimumbranófono. Para obtener el sonido, se golpea el cuero o la madera del instrumento, con un pequeño palo o la mano. Entre ellos conocemos el tambor mina, la curbata, el cruzao, el culo e' puya, pujao, etc.



El furro o furruco: Es un membranófono de frotación con características similares a las del tambor. En su membrana lleva fija una vara recta perpendicular a la membrana, dicha vara se frota con la mano cerrada.

- d) **Idiófonos:** Son instrumentos en los cuales se produce el sonido por la percusión, agitación o frotación de los mismos, sin que participen otros elementos.

La maraca: consiste de una tapara seca que lleva semillas de capacho o pequeñas piedras en su interior que producen el sonido al ser agitadas mediante un mango de madera.



El chineco: Es un sonajero con forma de bastón. Consiste en una vara larga en forma de cruz donde van incrustada de chapas de metal, que al ser golpeada en el suelo, produce sonidos que

acompañan a los bailes de pastores, realizados en las fiestas de Navidad. Suele ser adornado con cintas de colores.



- e) Electrónos: el sonido se produce o modifica mediante corrientes eléctricas. Se suelen subdividir en instrumentos mecánico-eléctricos (mezclan elementos mecánicos y elementos eléctricos) y radio-eléctricos (totalmente a partir de oscilaciones eléctricas).

Lectura Complementaria II

La voz

La música bien sea cantada o instrumental tiene una función sociocultural y no se puede observar desde el solo hecho sonoro, pues estos van vinculados siempre a alguna actividad del hombre o la comunidad donde se encuentre, en este sentido podemos mencionar: la infancia, el trabajo, el culto y la diversión.

Para todos es conocido que a través del canto se estimulan a los bebés inclusive antes de nacer. Durante la infancia, el canto cumple una función fundamental en el educando ya que además de desarrollar el "oído melódico", estimula la afectividad y expresividad en el individuo. En el colegio, el canto forma parte de la rutina diaria del niño fijando hábitos y estímulos que le permiten compartir con el resto de los compañeros. Se realizan rondas, juegos, trencitos, simulaciones, desarrollando inclusive la creatividad. A medida que crecemos el canto pasa a cumplir otra función. Los cantos aprendidos en la escuela tienen como objetivo enfatizar nuestra identidad nacional.

Nuestra voz nos permite hacer música sin la ayuda de instrumentos musicales. El aparato fonador es el encargado de permitir que el aire de nuestros pulmones se convierta en sonido. Cuando hablamos o cantamos, el aire que hemos inspirado y que está en los pulmones, sale con cierta presión. Al llegar a la laringe choca con las cuerdas vocales haciéndolas vibrar, entonces se produce el sonido. Ese sonido llega inmediatamente a la boca en donde se transforma en palabras gracias a la lengua y los labios.

Actividades sugeridas

- 1.- Cierra la boca con los dientes de abajo un poco separados de los de arriba.
- 2.- Toma abundante aire por la nariz. Hazlo en forma suave. Retenlo un poco y luego produce un sonido con la letra m: **mmmm**
- 3.- Tápatela nariz rápidamente sin dejar de hacer **mmmm**

Observarás que se corta el sonido. Esto nos demuestra que el sonido es aire.

Actividad sugerida

Realiza una lista de canciones que recuerdes haber cantado en el hogar y aquellas que aprendiste en la escuela. Comparte la experiencia con tus compañeros. Si alguien no conoce alguna de las canciones, interprétala para que los demás la aprendan.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Acento: Es el pulso o sonido que se siente más fuerte. En notación musical, un acento es una marca que indica que una nota debe ser reproducida con mayor intensidad que otras.

Compás: Es la manera regular como se agrupan los pulsos. Pueden haber compases de dos, tres o cuatro pulsos. En el caso particular de compases de cuatro pulsos, oiremos dos acentos: uno en el primer pulso y otro en el tercero, siendo el primero más fuerte. El tercero lo llamaremos Semi-fuerte.

Fuente sonora: Cuerpo que al vibrar genera un sonido. Se refiere al origen físico del material sonoro.

Monocordio: Instrumento de una sola cuerda usado para el experimento que demostró la división de los armónicos. Su nombre se deriva de los términos latinos mono = una y cordum = cuerda.

Notación musical: es el sistema de signos mediante el que se representa gráficamente una realidad sonora para ser reproducida.

Obra Musical: Según la Unidad Administrativa Especial, Dirección de Derecho de Autor del Ministerio de Interior y Justicia, se le considera obra musical a la “Creación que abarca toda clase de combinaciones de sonidos (composición) con o sin texto (letra o guión)”.

Mario La Vista, menciona que “para que una obra musical pueda ser considerada como tal es imprescindible que posea un principio y un final. Generalmente estos extremos los determina el autor de una manera inconfundible; a veces sugiere varios principios y varios finales dejando en el intérprete la responsabilidad de la elección. En algunas obras, el autor hace intervenir un elemento aleatorio como factor decisivo para establecer un principio y un final, elemento que puede manifestarse durante el proceso creador, el proceso interpretativo o ambos a la vez. En ciertas ocasiones los extremos se establecen con base en las exigencias de una función externa: la música que acompaña los ritos mágicos de ciertas tribus africanas o mexicanas define sus extremos según la duración del rito. Pero cualquiera que sea el procedimiento empleado para determinar un principio y un final, la presencia de estos extremos es indispensable para la definición misma de obra; más aún, establecer un principio y un final es crear una forma, en el caso de la música temporal. Es posible, desde luego, determinar la duración de una obra asociando números a los sucesos, de tal manera que al último acontecimiento se asocie un número mayor que el inmediato anterior y así sucesivamente hasta llegar al primer acontecimiento.

Pulso: Es el latido natural de la música y se produce de manera regular.

Registro musical: es el tramo de las frecuencias musicales que se puede producir. En el caso de los instrumentos musicales, ello es resultado de los elementos de su diseño y fabricación. En general, un registro alcanza un valor máximo de 2 o 3 octavas; algunos instrumentos llegan a 4 octavas, siendo el órgano el que puede alcanzar un mayor número de registros; salvo los modernos instrumentos electrónicos que pueden llegar a ser capaces de sintetizar prácticamente todos los sonidos.

Sonido: es la sensación auditiva que se produce por el movimiento vibratorio de los cuerpos. Al golpear, pulsar o rozar un material elástico, como por ejemplo una cuerda, membrana, el propio aire, éste realiza un movimiento ondulatorio conocido como vibración. Si ese movimiento tiene la duración e intensidad suficiente, llegará a través del aire (ondas sonoras), hasta nuestro sistema auditivo, que lo percibirá en forma de sonido.

“El sonido es una continuidad de vibraciones del aire, ordenadas por la repetición en iguales períodos de tiempo llamados ciclos, algunos de los cuales son percibidos por el oído humano”. (Extraído de la página: www.liceodigital.com/musica/lamusica.htm)

Silencio: es la ausencia de sonido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Diana de. (1996). *El camino de la música*. Libro No 2. Caracas: Gráficas la Bodoniana.

ARETZ, Isabel. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Ávila. Colección Temas venezolanos. Biblioteca INIDEF.

- - - . (1991). *Música de los aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundef-Conac. Gráficas Armitano.

- - - . (1998). *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila.

CABALLERO, Hortensia. (1991). *Parranda de San Pedro*. Colección Guaicaipuro 7. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.

CENTRO PARA LAS CULTURAS POPULARES Y TRADICIONALES DE VENEZUELA, CONAC. (1988). *Melodías tradicionales para uso escolar*. Cuadernos de Cultura Popular. Serie expresión artística. Caracas.

CURRÍCULUM BÁSICO NACIONAL. *Programa de estudio de Educación Básica*. Segunda etapa. Cuarto Grado. Caracas: Editorial Nuevas Ideas. M.E., Ucep, Dirección General Sectorial De Educación Básica, Media Diversificada Y Profesional.

FUNDACIÓN BIGOTT. (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Editorial Arte.

- - - . (1997). *Programa de estudio de Educación Básica*. Primera etapa. Segundo Grado. Caracas: Editorial Nuevas Ideas.

FUNDACIÓN DE ETNOMUSICOLOGÍA Y FOLKLORE. (1990). *Anuario. FUNDEF*. Año 1. Caracas: (s/e).

LAVISTA Mario (1987) "Partitura en limpio ", Revista *diagonales*, número 3, México. pp. 99-100.

ORTIZ DE STOPELLO, María Luisa. (1994). *Música, Educación, Desarrollo*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

PERALTA, María Luisa. *Música*. (1993). Primer grado Primera etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

- - - . (1993) *Música*. Segundo grado Primera etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

- - - . (1993) *Música*. Tercer grado Primera etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

- - - . (1993). *Música*. Cuarto grado Segunda etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

- - - . (1993). *Música*. Sexto grado Segunda etapa. Educación Básica. Caracas: Ediciones Co-bo. Colegial Bolivariana.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. (1990). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

V.V.A.A. (1999). *Guía Escolar 2. Serie Caracol*. Caracas: Santillana.

SCHOCH, Rudolf. (1964). *La educación musical en la escuela*. Buenos Aires: Kapelusz.

THOMET, Maurise y Germaine COMPAGNON. (1975). *Educación del sentido rítmico*. Buenos Aires: Kapelusz.

UPEL, UNA. (1986). *Música y Artes Escénicas*. Volumen 1. Caracas: Cavelibro.

UNIVERSIDAD DEL ZULIA. *La danza popular y folklórica en el Estado Zulia*. Cuaderno de Danza No. 4. Maracaibo: Ediciones de la LUZ.

REFERENCIAS DE INTERNET:

MUSICALESHTTP://IDD01DBY.ERESMAS.NET/INFORMAL/CLASIFSH.HTM

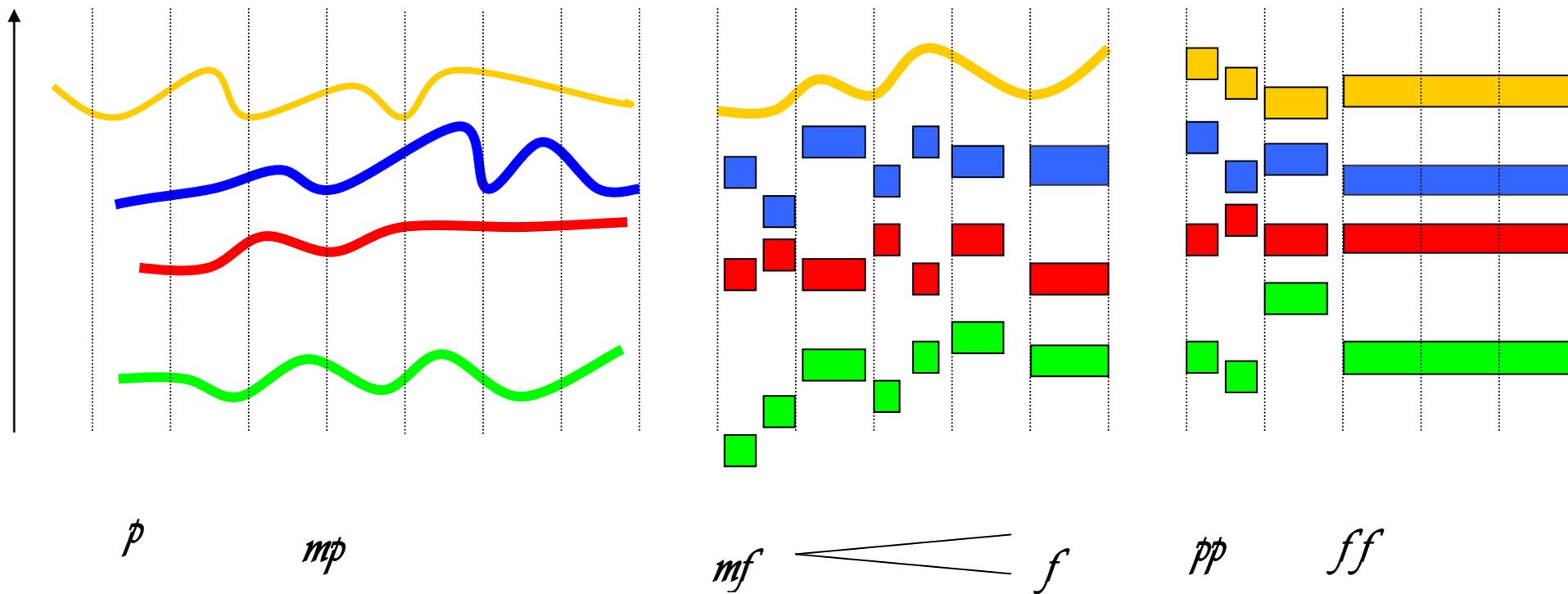
"HTTP://ES.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/INSTRUMENTO_MUSICAL"

HTTP://WWW.EARS.DMU.AC.UK/SPIP.PHP?PAGE=RUBRIQUELANG&ID_RUBRIQUE=335&LANG=ES

www.liceodigital.com/musica/lamusica.htm)

http://www.derautor.gov.co/htm/registro/artisticas.htm

Anexo:
Modelo de un gráfico para una actividad de cierre



Define la forma, cuantas partes tiene y la textura e interpreta y disfruta cantando con tus compañeros, atendiendo las indicaciones.

República Bolivariana de Venezuela



Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Conociendo la música popular de América Latina como un
elemento integracional de nuestra cultura

Taller de Nivel Medio

Guía para el/a participante

**Consolidando y construyendo saberes en las Artes
Escénicas y Musicales**

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

Héctor Enrique Soto
Ministro

Jorge López Piñeiro
Viceministro del Fomento de la Economía Cultural

José Manuel Rodríguez
Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural

Mauricio Rodríguez Gelfenstein
Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES

Rodolfo Porras
Presidente

Dirección de Investigación y Formación
Estrella Camejo
Directora

Bárbara Tineo
Coordinadora de Apoyo Logístico

Mirtha Sara Morales
Coordinadora de Investigación

Beatriz Uzcátegui
Jeesid Giménez
Especialistas

Bruna Mejías
Daniel Torres
Violeta Ibarra
Productores/as

Yaneth Rivas
Administradora

Enrique Aparcedo
Secretario

Eliezer Torres
Contenidos y Estrategias Metodológicas

*La música es sinónimo de libertad,
de tocar lo que quieras y como quieras,
siempre que sea bueno y tenga pasión,
que la música sea el alimento del amor.*

Kurt D. Cobain.

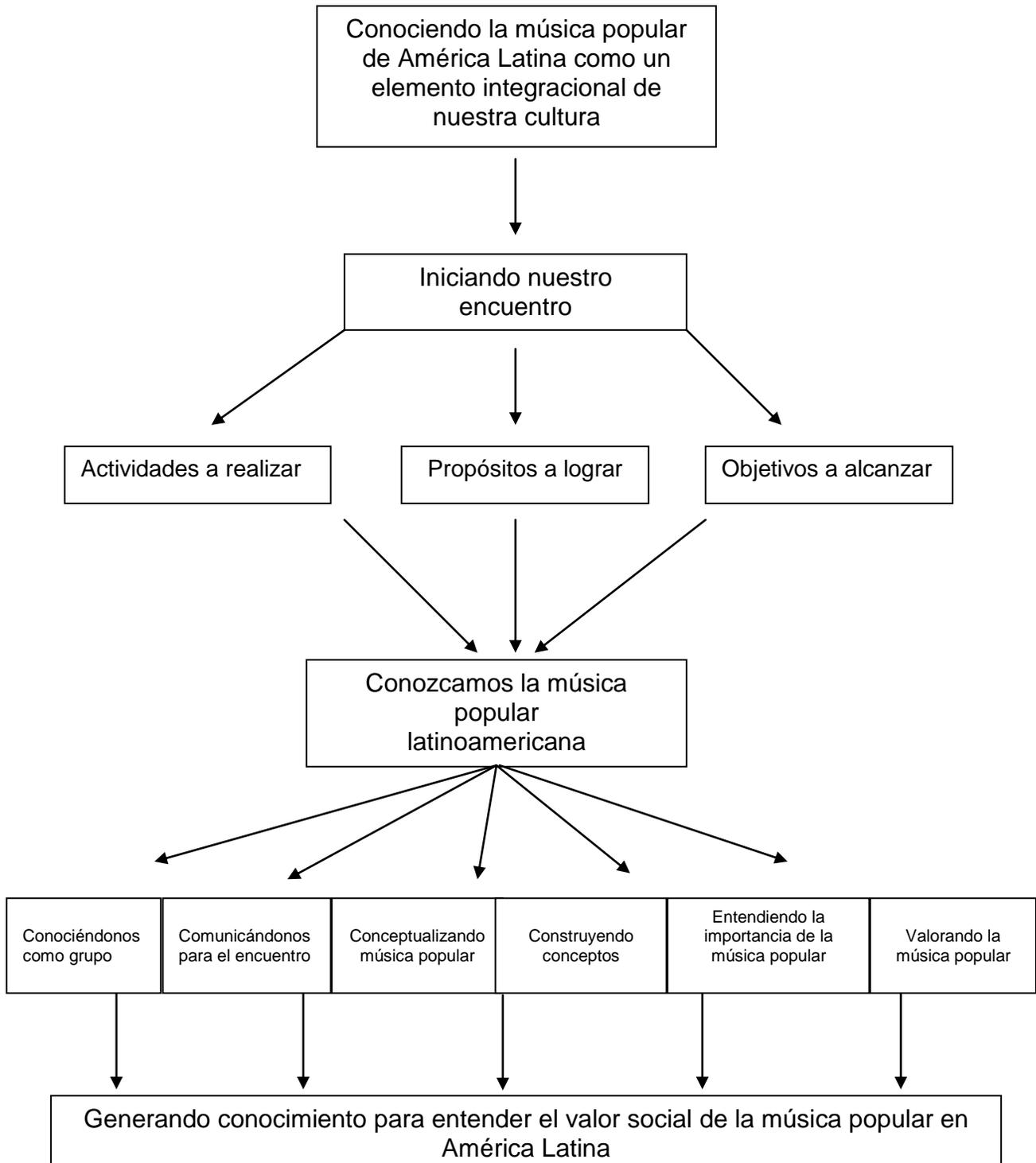
Sobre el IAEM

El Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), que inició sus operaciones el 1 de febrero de 2006, es uno de los entes adscritos al Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Específicamente, es el organismo que traza y ejecuta las políticas del Estado venezolano en materia de danza, música, teatro y circo. Presidido por Silvia Díaz Alvarado, coordina la plataforma de las Artes Escénicas y Musicales, de la cual también forman parte la Fundación Teatro Teresa Carreño, la Fundación Poliedro de Caracas, la Fundación Casa del Artista, la Fundación Vicente Emilio Sojo, la Compañía Nacional de Danza, la Compañía Nacional de Teatro, la Orquesta Filarmónica Nacional, el Instituto Universitario de Danza, el Instituto Universitario de Teatro y el Instituto Universitario de Estudios Musicales.

ELEAZAR FRANCISCO TORRES RODRIGUEZ

Musicólogo, director de estudiantinas y mandolinista. Licenciado en Artes mención música (UCV: 1994) y Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana (UCV: 2003). Su línea de investigación se orienta hacia la música popular venezolana, principalmente hacia las estudiantinas y la mandolina, temas con los que ha participado con ponencias y conferencias a nivel nacional e internacional (Bogotá, Colombia: 2000; Ciudad de México, México: 2002 y Newcastle, Inglaterra: 2005). Participó como investigador en la elaboración de La Enciclopedia de la Música en Venezuela (Caracas: Fundación Bigott, 1998). Es mandolinista en la Estudiantina Universitaria de la UCV. Se desempeña como director de las siguientes estudiantinas: Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Colegio La Salle-La Colina, Colegio Fray Luis Amigo y Escuela Municipal Matías Núñez. En el año 2004 figuró como miembro fundador de la IASPM, rama Latinoamericana, capítulo Venezuela y en el 2005 fue designado como presidente de esta Asociación. A nivel universitario ha ejercido docencia en la Escuela de Artes de la UCV y en el Instituto Universitario de Estudios Musicales IUDEM, instituciones en las que ha ejercido la cátedra de Música Popular. En el año 2006 la editorial El perro y la rana del Ministerio de la Cultura publicó su libro *Las estudiantinas en Los Teques* y en el 2007 la Fundación Vicente Emilio Sojo publicó el libro *Las Estudiantinas en Venezuela*.

Esquema de presentación



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

La constitución de la República Bolivariana de Venezuela, en su CAPÍTULO VI *De los derechos culturales y educativos*, anuncia que la creación cultural, la divulgación de la obra creativa, los valores de la cultura y el uso y disfrute de los bienes culturales son parte fundamental de los derechos del ciudadano venezolano. Por tal razón y atendiendo el mencionado enunciado, surge el diseño del presente taller con la finalidad de permitir a los participantes desarrollar y ampliar sus conocimientos sobre la cultura tanto del pueblo venezolano como del latinoamericano.

El Ministerio del Poder Popular para la Cultura, mediante el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, IAEM, se esfuerza en garantizarnos el disfrute y la creación de bienes y servicios culturales en las áreas de danza, música, teatro y circo. El IAEM, por medio del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, LFCS, ha diseñado una serie de talleres con el propósito de intercambiar conocimientos y experiencias sobre la vinculación de los ámbitos local, municipal, regional, nacional e incluso internacional, para lograr el reconocimiento de la música popular de América Latina como un elemento integracional de la cultura de los latinoamericanos, partiendo de la vinculación de la educación para las artes con dos de los motores constituyentes: moral y luces y la explosión del poder comunal.

Como punto de partida en el proceso de conocer el valor de la música popular como un elemento de importancia social dentro de nuestro continente, se te presenta a continuación la guía del/a participante del taller *Conociendo la música popular de América Latina como un elemento integracional de nuestra cultura*, en la cual encontrarás las herramientas y el conocimiento para que identifiques y valorices tanto la música popular propia de Venezuela como la de Latinoamérica.

Las reflexiones que hagamos en este taller enriquecerán tu conocimiento respecto a la música popular, permitiéndote darle mayor valor a los artistas de tu país y de tu continente, reconociéndolos como figuras de importancia socio-cultural que han formado parte de muchas de tus vivencias personales. Esto lo lograremos comprendiendo las diferencias individuales y el fortalecimiento de puntos de encuentro entre los/as integrantes de tu equipo de trabajo y las comunidades con las que trabajamos desarrollando actividades formativas, siempre dentro del marco del respeto y la participación popular.

QUÉ QUEREMOS

Generarte conocimiento artístico y cultural a través del contacto que tendrás con la música popular, con el cual podrás enriquecerte y motivarte para que valores más profundamente este tipo de manifestación artística como un elemento de la cultura que contribuye con la integración socio-cultural de nuestros pueblos latinoamericanos.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO

- Por tu condición de docente, artista, músico, integrador, cultor, hacedor, melómano o simplemente ser una persona interesada en tener cada día mayor conocimiento, este taller te permitirá incorporarte como un importante vocero del valor artístico de la música popular.
- Tu participación contribuirá a reflexionar acerca de la importancia que tiene para nuestro continente la práctica y desarrollo de la música popular.
- Este conocimiento te permitirá ampliar y reforzar tus saberes y tu cultura general y entender de mejor manera la importancia de la producción artística tanto en la sociedad venezolana como en la latinoamericana, particularmente el caso de la música.
- Al cumplir con los objetivos de este taller, contribuirás a tu formación y desarrollo del conocimiento cultural y artístico con que cuenta el país y el continente con respecto al caso de la música popular.

JUNTOS LOGRAREMOS

- Nos comunicaremos de forma efectiva e intercambiaremos ideas con los/as demás integrantes del taller, consultando y respetando sus opiniones, tomando en cuenta su parecer para potenciar nuestros intercambios en el contexto comunitario.
- Conoceremos, destacaremos y valoraremos a los/as principales protagonistas y manifestaciones de la práctica musical popular tanto de Venezuela como de América Latina.

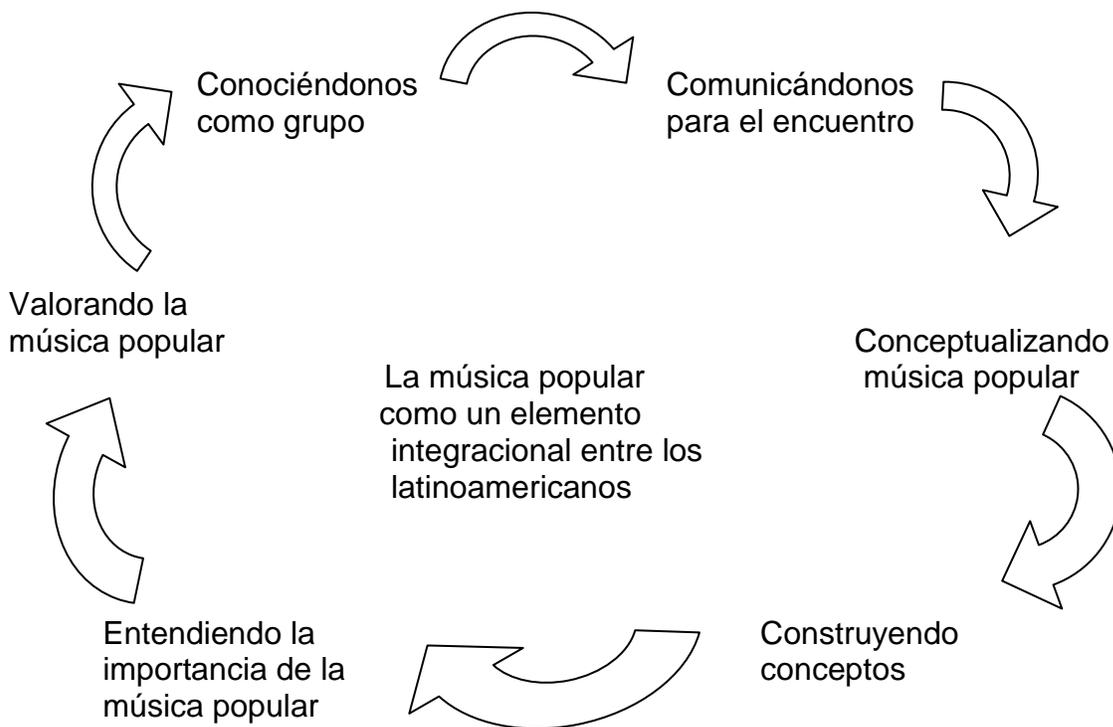
QUÉ ACTIVIDADES REALIZAREMOS

Esta actividad es una invitación permanente para que a través de una serie de lecturas y dinámicas de trabajo, reflexiones y expresas tus ideas y las compartas con tus compañeros/as participando activamente en el taller *Conociendo la música popular de América Latina como un elemento integracional de nuestra cultura*. Este taller tiene un carácter teórico-práctico que te permitirá lograr una mayor interacción con su contenido y tener así las herramientas conceptuales necesarias para evaluar y reconocer de manera más fundamentada el valor social de la

música popular. Este taller te incentivará a interesarte en adquirir estos conocimientos.

Por eso te invitamos a que:

- Participes activamente en el desarrollo del taller *Conociendo la música popular de América Latina como un elemento integracional de nuestra cultura*.
- Interactúes con los/as compañeros/as del taller expresando tus ideas.
- Reconozcas tus fortalezas e identifiques tus debilidades en la realización de las actividades.
- Reflexiones acerca de los acuerdos de trabajo conjunto que favorecerán el logro de los objetivos para el reconocimiento de la música popular latinoamericana, partiendo de principios de corresponsabilidad, cooperación, solidaridad y transparencia.



CONOCIENDO LA MÚSICA POPULAR

La música es una sola. Sin embargo, desde el punto de vista descriptivo ha sido clasificada en una serie de categorías, entre las cuales se encuentra “música popular”. La primera imagen que nos viene al hablar de música popular nos refiere al tipo de música que no es académica o que no se desarrolla en un auditorio, sino aquella que principalmente esailable o que se ha grabado y que se trasmite por medios radioeléctricos, como radio, discos compactos, MP3 y otros. También

pensamos en la música venezolana o la tradicional de cualquier país de Latinoamérica cuando se habla de música popular.

En este taller, trabajaremos con algunas estrategias que nos permitirán conocer, conceptualizar, interactuar, experimentar, compartir y aportar ideas sobre las diferentes formas en que podemos entender lo que es la música popular. Esta actividad es el resultado de las diferentes formas de propiciar conocimiento que la formación adelantada por el LFCS, las Coordinaciones Regionales y los Convenios de Cooperación Cultural vienen orientando hacia la construcción de saberes, lo que lograremos una vez haya finalizado el taller *Conociendo la música popular de América Latina como un elemento integracional de nuestra cultura* y haber alcanzado con el objetivo de reconocer a la música popular latinoamericana.

CONOCIÉNDONOS COMO GRUPO



Conocernos nos permitirá trabajar con mayor confianza. Sabremos el nombre de cada compañero/a así como su interés y vinculación hacia la música y particularmente hacia este taller.

Ahora realicemos la siguiente actividad:

Te invitamos a colocarte de pie formando un círculo. A través de una dinámica que te explicará el/a facilitador/a te presentarás diciendo tu nombre, por qué te interesaste en el taller e indica si tienes alguna vinculación particular con la música.

Comenta tu experiencia tomando en cuenta cómo te sentiste y que percibiste durante el desarrollo de esta actividad.

COMUNICÁNDONOS PARA EL ENCUENTRO

Comunicar: es hacer a otros/as partícipes de lo que uno/a tiene. Es descubrir, manifestar, o hacer saber a alguien algo. Es conversar, tratar con alguien. Es consultar con otros/as un asunto tomando su parecer. Y nos atrevemos a decir, es el punto de partida del trabajo en equipo.



Siguiendo instrucciones del/a facilitador/a, nos dividiremos en grupos para comunicarnos e intercambiar acerca de nuestra experiencia e intereses respecto a la música popular. Luego discutiremos acerca de la dinámica efectuada y reflexionaremos sobre la comunicación.

Comenta tu experiencia:

CONCEPTUALIZANDO LA MÚSICA POPULAR



En esta actividad nos acercaremos a un concepto de música popular. A partir de una serie de opiniones personales construiremos nuestro propio concepto.

Para continuar te invitamos a leer conjuntamente con el/la facilitador/a la Lectura I: *Conociendo y entendiendo la música popular*, la cual contiene un breve argumento que te ampliará tu visión crítica y podrás entablar una discusión acerca del tipo de música que deberíamos considerar como música popular. Presta mucha atención y a partir de la comprensión de la lectura ve pensando como elaborarás tu propio

concepto. Éste debe ser muy personal, por lo que no debería estar influenciado por ideas que no compartas.

Una vez leída y comprendida la Lectura I realiza la siguiente actividad:

¿Cuáles tipos de música consideras que entran dentro de la clasificación de música popular?

¿Cuáles tipos de música consideras que no entran dentro de la clasificación de música popular?

¿Cómo definirías música popular?

CONSTRUYENDO CONCEPTOS

Construcción: Según el concepto que nos ofrece la Guía para Promotores del LFCS, *Construcción* sugiere elaboración, base fuerte, conjunto. Implica hacer, llegar a todos los lugares. Es crear algo donde no existe, diseñar y elaborar a partir de una idea o de una necesidad en particular. Asume el descubrimiento, la elaboración sistematizada y proyectada en el tiempo.



La siguiente actividad consiste en trabajar sobre la Lectura II: *Conceptos de música popular*.

El/a facilitador/a te comentará la forma en la que se dividirán la lectura con los/as demás compañeros/as. Una vez realizada, comprendida y discutida, invitamos a que cada grupo genere puntos de discusión sobre los conceptos abordados para compartir las opiniones que tienen todos/as con respecto a la definición de música popular. Para ello puedes apoyarte en la serie de preguntas que a continuación presentamos.

¿Según tus conocimientos y tu experiencia consideras que el concepto de música popular que te tocó analizar es apropiado para definir a este particular tipo de manifestación musical?

¿Antes de realizar la lectura, tenías un concepto claro sobre lo que es la música popular?

¿Qué fue lo que más te llamó la atención de la música popular?

¿Cómo puedes identificar, describir y reconocer una manifestación musical popular?

Comenta con el grupo los conceptos construidos y describe tu experiencia.

Explica brevemente cuál concepto consideras más apropiado para identificar lo que es música popular:

CONOCIENDO EL PAPEL DE LA MÚSICA POPULAR EN LA SOCIEDAD VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

A lo largo del taller te hemos presentado los principales conceptos sobre música popular para que logremos un entendimiento homogéneo cuando nos refiramos a dicho término. Por lo tanto, debiste haber notado que una de las finalidades del taller fue introducirte en esa discusión conceptual para que a partir de allí entendamos la importancia que tiene para la sociedad venezolana y latinoamericana la práctica musical popular.

A continuación te invitamos a realizar una serie de lecturas que nos permitirán conocer detalladamente los elementos históricos, sociales, culturales y biográficos de algunos géneros de la música popular, con los cuales, luego de su comprensión y discusión, podrás entender el valor que tiene este tipo de música dentro de la sociedad latinoamericana como un elemento integracional.

Conociendo el Tango

Realiza la Lectura III: Conociendo el Tango. Luego, siguiendo las instrucciones del/la facilitador/a selecciona el párrafo correspondiente a tu equipo de trabajo, léelo y desarrolla un resumen tomando en cuenta las opiniones y sugerencias de tus compañeros/as para ampliar la información, e igualmente te presentamos una serie de preguntas orientadoras con las cuales puedes apoyarte. Cada equipo designará un integrante que expondrá el resumen ante todos/as los/as participantes del taller con la finalidad de compartir las conclusiones.

Ejercicio:

¿Manejabas información acerca del origen y la historia del tango?

¿Qué tipo de información?

¿Cuáles consideras que son los aspectos más resaltantes del tango?

¿Desde el punto de vista socio-cultural, cuál consideras que ha sido la importancia del tango para los pueblos latinoamericanos?

Conociendo el Bolero

El/a facilitador/a asignará roles a cada uno/a de los/as participantes para realizar la Lectura IV: Conociendo el Bolero. Al finalizar pueden analizar y discutir los elementos de la lectura tomando en cuenta las preguntas que aparecen a continuación y aportando las opiniones de cada uno/a.

¿Manejabas información acerca del origen y la historia del bolero?

¿Qué tipo de información?

¿Cuáles consideras que son los aspectos más resaltantes del bolero?

¿Desde el punto de vista socio-cultural, cuál consideras que ha sido la importancia del bolero para los pueblos latinoamericanos?

Conociendo la Salsa

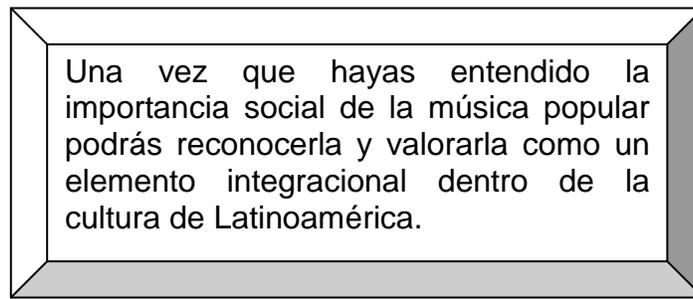
El/a facilitador/a te indicará la forma de realizar junto a tus compañeros/as de grupo la Lectura V: Conociendo la Salsa, de esta forma podrán leer, analizar y discutir el material.

Al finalizar las tres lecturas realizarán una práctica de baile o mini clase de los tres géneros de música popular abordados durante la sesión.

Conociendo la música popular venezolana

El/a facilitador/a comenzará la actividad elaborando preguntas de manera de generar una lluvia de ideas sobre la música popular venezolana. Apoyándose en la Lectura VI: Conociendo la música popular venezolana, explicará a todo el grupo la historia y los elementos más importantes de este género musical. Luego cinco participantes leerán para todos/as el resumen de cada uno/a de los principales exponentes de la música popular de Venezuela. Al finalizar podrán comentar acerca de los autores que conocen y de sus experiencias con la música popular venezolana.

ENTENDIENDO LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA POPULAR DE AMÉRICA LATINA COMO UN ELEMENTO INTEGRACIONAL DE NUESTRA CULTURA



Invitamos a que tu grupo realice la Lectura VII: *Valorando el papel integracional de la música popular de la sociedad latinoamericana* y plasme por escrito sus reflexiones y opiniones acerca de la importancia social y cultural de la música latinoamericana como un eje integracional, apreciación para la cual deberán tomar en cuenta, además de esta lectura, todas las lecturas y dinámicas de trabajo realizadas a lo largo del taller, con sus respectivos resúmenes, opiniones, discusiones y todo comentario favorable o desfavorable que se haya generado. Luego, les invitamos a que cada grupo presente sus conclusiones al conjunto de participantes.

Luego de la discusión y presentación de las conclusiones por cada equipo, señala de qué manera consideras que la música popular puede ser un elemento integracional de nuestra cultura.

Al final de nuestro taller deseamos conocer tu apreciación sobre este encuentro, para lo cual te invitamos a contestar de manera escrita o verbal las siguientes preguntas:

¿Cómo te sentiste a lo largo del desarrollo del taller y qué aprendiste?

¿Qué fue lo más importante que aprendiste?

¿Compartes la selección de los temas sobre música popular? Fundamenta tu respuesta.

Señala otros temas sobre música popular que pudieran incorporarse a este módulo y explica.

Sugerencias:

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Lectura I

CONOCIENDO Y ENTENDIENDO LA MÚSICA POPULAR

La cultura latinoamericana nace del resultado de la mezcla de tres culturas muy diferentes entre sí: la europea, la africana y la indígena del Nuevo Mundo. Cada una de ellas tuvo su aporte en el surgimiento de una nueva sociedad: la latinoamericana. Esta nueva sociedad fue creando características propias en cada una de sus facetas artísticas, como en la arquitectura, la pintura y la música. Tal vez sea esta última la que tiene rasgos particulares mejor definidos para ser identificada de una manera inmediata. La música latinoamericana está considerada actualmente como una de las músicas de mayor riqueza en el mundo, siendo la música popular de cada región que engloba este continente reconocida con una personalidad particular muy propia del lugar que procede. Sólo a manera de ejemplo podemos citar el caso del tango, la ranchera, la cumbia y el joropo, de los cuales no es necesario especificar su lugar de origen, todos lo sabemos.

Para introducirnos en un estudio de esta música es importante que en primer lugar nos dediquemos a discutir sobre las distintas visiones que existen para definirla, ya que diferentes musicólogos han aportado sus experiencias para llegar a diversas opiniones al respecto. Cuando nos referimos a música popular con toda seguridad se crearán muchos significados según la perspectiva de quien los interpreta. Los conceptos son construidos por cada individuo pensante a partir de la información que éste posee. Por esta razón, debemos llegar a un consenso a través de la discusión de propuestas. Pero una primera actividad que realizaremos será construir nuestro propio y personal concepto acerca de lo que entendemos por música popular.

La música ha sido clasificada en diferentes categorías, siendo las principales de ella académica (también llamada clásica, seria, culta, docta), folklórica (antigua, étnica, indígena) y popular (moderna, vulgar, ligera, pop). Hay que aclarar que en este caso no debemos tomar estos conceptos bajo parámetros valorativos sino sólo desde un punto de vista descriptivo, es decir, los términos académico, popular o folklórico se convertirán simplemente en un adjetivo que nos sugiere un concepto.

“Música” es un término general y denota todas las músicas posibles. Al agregarle el calificativo “popular” comenzamos a delimitar un contexto que hay que definir como una manifestación singular. Si hablamos de música popular al mismo tiempo implicamos que hay una música que no es popular, por lo tanto se hace necesario aproximarnos a una diferenciación de ambos tipos de música. Es posible que la clasificación entre la música popular y la no popular (llámese clásica, académica o de otra manera) dependa de la histórica división social entre la burguesía y el proletariado, en donde la música académica, clásica o seria, era la desarrollada por la burguesía y la popular por el proletariado, el vulgo o la plebe. En este caso predomina un origen conceptual más valorativo que descriptivo.

De cualquier modo, la primera estrategia que vamos a utilizar para la construcción de un concepto es la analogía, clasificando lo desconocido como conocido por aproximación, basándonos en las experiencias y conocimientos que ya poseemos. De lo que no tenemos la menor duda es que la música popular forma parte del progreso y la modernidad y que va a la par con del desarrollo cultural y social de la humanidad desde todos los tiempos.

Lectura II

CONCEPTOS DE MÚSICA POPULAR

Introducción:

A continuación te presentaremos una serie de opiniones acerca de la música popular para que las leas, comprendas y discutas con tus compañeros/as para lograr un mayor entendimiento del tema. Iniciamos las lecturas con el concepto sugerido por la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo, obra en la cual se reunieron los más importantes musicólogos que trabajan en la música popular, y luego de llegar a un consenso aportaron su concepto.

EPMOW (Enciclopedia de la Música Popular del Mundo, editor ejecutivo: Philip Tagg). Esta Enciclopedia nos dice: por “música popular” queremos definir a la mayoría de la música creada dentro de la sociedad industrial urbana, no limitándonos a los pequeños tipo de música diseminados por los medios de comunicación de masas. EPMOW no incluye la música generalmente llamada “arte/clásica”, o como “música folklórica” en el sentido de folklore pre-industrial, excepto cuando esta música interactúe claramente con la música popular. Por consiguiente, EPMOW no está solamente limitada al concepto de “pop music” en el sentido Anglo-Americano, sino que abarca además desde los trovadores al techno-funk, del juju hasta la música para cine, desde himnos hasta digitalizaciones, del agitprop al zouk, del ABC al Yamaha, desde música a capella a la interpretada por zampoñas, etc.

A.- *BELA BARTOK*. (Compositor e investigador húngaro). Desarrolló sus conceptos sobre música popular dirigidos básicamente hacia la región de Europa Oriental, sin embargo, son útiles para la discusión conceptual que queremos llevar a cabo. Dice Bartok que la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularesca (música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (música campesina). La música culta popularesca consiste en canciones con melodías simples, compuestas por compositores aficionados, pertenecientes a la clase burguesa y difundida en la clase burguesa. Estas melodías no son conocidas en la clase campesina o han penetrado en ella tarde o a través de la mediación de la burguesía. Suelen ser cantos en estrofas, de una sola voz y que casi siempre se transmiten oralmente. Se trata de una melodía a una sola voz y su autor no se encuentra en condiciones de escribir el acompañamiento, confiándolo a otras personas o aún improvisando. La melodía

se altera con el paso del tiempo. Son canciones que por lo general se conocen masivamente por tradición oral, sin haberse escrito o impreso. Algunas pudieran estar publicadas, pero se aprenden sin uso del texto musical. No suele recordarse el nombre del autor. La música popular de las aldeas se trata de aquellas melodías que están o han estado difundidas en la clase campesina y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos. Desde el punto de vista del folklore, la música campesina es la de aquella parte del pueblo que se ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales de acuerdo a sus propias tradiciones. Su valor es mayor que el de la música culta popularesca y en ocasiones suele influenciarla. La música campesina es el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconcientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística.

B.- *LEONARDO ACOSTA* (musicólogo cubano). La sociedad capitalista ha generado una serie de términos que le han sido designados a la música según su función, y que han sido creados a partir de un mercantilismo desarrollado por las sociedades de consumo. Si folklore significa “saber del pueblo”, ¿por qué hacer una diferenciación entre música folklórica y música popular? Si la música folklórica es parte de la cultura popular, esta diferenciación es absurda y obedece a mecanismos de consumo. De esta manera, ha surgido una nueva música esencialmente comercial, y para distinguirla de la verdadera música popular la llamaré pseudopopular, ya que se trata de una música popular falsa. Esta música es resultado de la industria cultural comercial y surge como un producto para ser vendido. ¿En qué se diferencian esta música como producto comercial acabado de la música genuinamente popular? (que por otra parte puede ser reproducida con fines comerciales y obtener gran venta, sin que esto altere su esencia). ¿Cómo distinguir entonces lo verdadero de lo falso, lo popular de lo pseudopopular? La verdadera música popular comienza a perder su esencia cuando comienza a surgir la industria del disco y comienzan las limitaciones normadas, como número de compases por tema, que determinará la duración de la canción; orquestación y arreglos predeterminados bajo un patrón, y letras y melodías simplistas modificadas según el interés comercial, dando como resultado un material pobre, de baja creatividad y calidad y con poco valor expresivo. La verdadera música popular es rica en el desarrollo temático, armónico y rítmico. Predominan las improvisaciones a través de las cuales se ofrecen variaciones del tema. Por el grado de creatividad que tiene una obra se puede medir el nivel de su calidad. El capitalismo convirtió en mercancía a la producción musical existente en Latinoamérica, siendo esta saqueada, extrayéndole sus ritmos, melodías, sonoridades, generándose de parte de ellos una apropiación de la música. El capitalismo tomó una materia prima y la trasformó. Lo mercantil comenzó a predominar sobre lo artístico.

C.- *JUAN PABLO GONZÁLEZ* (musicólogo chileno). Considera que una de las mayores dificultades que enfrentan los estudios sobre la música popular es la falta de consenso sobre lo que debe entenderse por música popular. Propone que es preferible arriesgarse a dar una definición que pasar por encima de ella. Si la

música popular se trata de una música de moda, aunque las modas también lleguen a otras expresiones artísticas; de una música mediatizada, aunque la música folklórica esté llegando a serlo; de una música masiva, aunque Chopin llegue a millones de auditores o de una música urbana, al igual que cualquier sinfonía, ¿qué es música popular entonces? Básicamente entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y moderna. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología, y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas de forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta. Cerca del 80% de la población latinoamericana tiene acceso a esta música moderna mediatizada de una forma masiva. Como se trata de conceptos relativos son aplicados sólo a determinados sectores comunitarios y sociales. Lo masivo en algún lugar puede que no lo sea en otro. La música se ha desarrollado de tal manera que ha generado un gran ramaje de tipos de músicas populares, donde tienen mucho que ver los mecanismos mediáticos que se han ocupado de expandir este tipo de manifestación musical. Esta música popular ha dado como surgimiento a la musicología popular, que es la ciencia que la en base a un enfoque interdisciplinario, unitario e interpretativo, donde intervienen ramas como la sociología, antropología, literatura, historia y periodismo, entre otras. La musicología popular abre el camino hacia un enfoque crítico e interpretativo que deja atrás al positivismo empírico de la musicología tradicional, rompiendo además esa absoluta visión eurocentrista desde la cual se ha escrito la historia de la música en occidente.

D.- *ISABEL ARETZ* (Etnomusicóloga argentino-venezolana). El término música popular se relaciona con el desarrollo de la industria que atiende los gustos de la población urbana. Se trata de la música llamada "ligera", de entretenimiento, para bailar o cantar, la cual es gustada por gran cantidad de la población, que no posee conocimientos técnicos ni teóricos de la música y que en muchos casos puede inclusive participar en su ejecución, cuando no requiere partitura. Una de sus características esenciales la constituyen los textos, ya que se trata de una música preferentemente vocal, al punto de que en muchos casos las piezas se aprecian más por la letra que por la melodía. Podemos encontrarnos con la música popular de carácter nacional o regional y con la música de moda, y ambas pueden estar comercializadas, sea a través de la grabación o por la actuación en vivo de conjuntos profesionales. La música popular nacional o regional suele ser compuesta por músicos egresados de escuelas de músicas o por compositores iletrados en materia musical. Estos últimos se valen para la composición y la transmisión de los mismos recursos tradicionales orales de la música Folk. Su música no responde a una tradición folklórica, sino a especies populares difundidas universalmente. Cuando estas piezas populares son aceptadas por el pueblo pueden llegar a perder su vínculo con el autor y comenzar un proceso de folklorización. La música popular – (para el pueblo) comercial- puede ser: a) de

compositores con estudios académicos (escrita originalmente); b) de compositores sin estudios académicos (a veces la hacen escribir); c) de aficionados y d) versiones artísticas de música folklórica popularizada.

E.- **CARLOS VEGA** (musicólogo argentino): Hay muchas clases de música y pocas palabras de valor general para distinguirlas con la precisión que requiere el estudio ilimitado. Entre ellas están música superior, música culta o clásica, música moderna, música actual, música del porvenir y nueva música. Todos estos conceptos conciernen a la música conceptual y técnicamente más avanzada y aluden al grupo de realizadores y aficionados de *élite* y al grupo social adinerado que apoya y costea los últimos movimientos superiores y otros movimientos culminantes de la historia. A estas especificaciones, que he llamado de nivel elevado, se opone la expresión “música popular”. La voz “popular” es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores. Se contraponen a las clases cultas. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. “Música popular” también significa “música difundida” y no determina jerarquías. Defino la música popular de la siguiente manera: creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de “pueblo”: clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y por extensión de la voz del pueblo, clases rurales, esto es, grupos folklóricos. He denominado como “mesomúsica” (o música intermedia) el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, a los actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. La mesomúsica convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la “música culta” y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. La mesomúsica es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos. El medio instrumental de la mesomúsica es principalmente la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento. Melodías acompañadas con recursos armónicos elementales y empíricos. La mesomúsica es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas, donde convive con la música local.

Lectura III

EL TANGO

La palabra tango se identifica comúnmente con un baile de origen argentino, por lo tanto es un concepto dirigido principalmente al género dancístico, quedando en un segundo plano su elemento musical. Una de las principales características del tango consistía en bailar abrazados.



Originariamente el tango era español, de humor alegre, con ritmoailable y muy movido. En España hubo diferentes tipos de tangos: andaluz, jerezano, sevillano y gaditano. Esta modalidad de tango español llegó a ser usado en la zarzuela por compositores como Chuecos y Valverde en la obra *La gran vía*. Este ritmo de tango también llegó a ser tratado por otros célebres compositores, como Igor Stranvinsky en las obras *La historia del soldado* y *Tango*. Los españoles llevaron su estilo de tango a Argentina. Al mismo tiempo los marineros que llegaban a los puertos llevaban también la danza habanera de Cuba.

En los barrios de Buenos Aires, a principios del siglo XX y con una gran presencia de inmigrantes italianos se hablaba el lunfardo y se bailaba milonga. Paralelamente junto a otros inmigrantes se fue generando el tango argentino. En este ambiente se fueron creando una serie de prostíbulos como resultado tanto de la pobreza que reinaba en la zona como de la presencia tanto de inmigrantes como de marineros. En este sentido hubo una gran cantidad tanto de hombres solteros como de prostíbulos, recintos que constituían el negocio del día. Mientras los clientes de este negocio esperaban su turno par ser atendidos, bailaban burlescamente un tipo de música argentina llamada el candombe, surgiendo de esta manera una especie de baile erótico que se fue poniendo de moda en estas casas de citas, dando origen al tango argentino.

De esta manera, el tango fue surgiendo humildemente en los barrios de Buenos Aires, en sus prostíbulos y en las casas donde vivían hacinados los inmigrantes. Por esta razón no fue acogido por la alta sociedad argentina, desechado por vulgar y chabacano, sin embargo, en ocasiones los jóvenes pertenecientes a esta clase social alta solían visitar los prostíbulos acercándose así también al tango. La religión católica lo calificó de procaz y corruptor de buenas costumbres. Por lo tanto, el tango tuvo que ir primero a París, triunfar allá y luego en el resto de Europa y Estados Unidos para ser aceptado posteriormente por la sociedad argentina.

El organillo fue el primer instrumento que a principios de siglo comenzó a difundir el tango y luego una empresa porteña lo comercializó a través de rollos de pianola, siendo uno de los primeros difundidos por este sistema el llamado *La morocha*, compuesto por Enrique Saborido. Otros instrumentos que participaron en la creación y desarrollo del tango fueron el piano, el violín e instrumentos de viento madera, como la flauta, la cual ocupa un lugar de importancia dentro de la ejecución tanguística de los primeros tiempos. Luego ésta es desplazada por el bandoneón, instrumento que con su particular sonido transformó al tango, el cual ya se encontraba en plena evolución, acentuando su ritmo y aportándole este tono tan expresivo e inconfundible. A partir de este momento comienza a tener mayor importancia el elemento musical dentro del tango.

En sus inicios el tango fue instrumental, se tocaba para ser bailado y carecía de letra, pero a partir de 1910 fue surgiendo poco a poco el tango cantado, siendo esta modalidad popularizada hacia el año 1917 por Carlos Gardel con el tema de

su propia autoría *Noche triste*, con el cual se dio a conocer como un importante cantautor de tangos.

Uno de los primeros cultores del tango fue Ángel Villoldo, quien fue compositor, payador y cantador en el barrio de La Boca. Entre sus tangos destacan *El choclo*, *El porteño* y *El estilazo*. Otro compositor de los primeros tiempos del tango fue el pianista Rosendo Mendizábal quien compuso *El entrerriano* y *A la larga*. También destaca en esta época el violinista Ernesto Ponzio, mejor conocido como el pibe Ernesto, quien tiene entre sus creaciones los tangos *Don Juan*, *El azulejo*, *Culpas ajenas* y *Quiero papita*. Uno de los primeros tangos más importantes de los inicios del siglo XX es *Una noche de garufa*, creado hacia 1909 por Eduardo Arolas.

En el año 1907 el argentino Alfredo Gobbi y su esposa, la cantante chilena Flora Rodríguez, se establecieron en París por un período de siete años y crearon una escuela de danza donde enseñaron tango, hicieron presentaciones y grabaron discos. También hacia esta época llegó a París Enrique Saborido quien además de compositor destacaba como un excelente bailarín de tango, acompañado por el pianista Carlos V. G. Flores. Posteriormente, en 1914, también llegaron a la capital francesa los músicos argentinos Celestino Ferrer, Vicente Loduca y Eduardo Monelos con el bailarín Casimiro Aín e hicieron presentaciones en Montmartre. Ferrer, Aín y otro músico argentino llamado Filipotto estuvieron también en Nueva York donde dieron a conocer el tango en una escuela de baile. En 1920 los bandeonistas argentinos Genaro Expósito y Manuel Pizarro también llegaron a Francia y junto al uruguayo Francisco Canaro lograron consolidar definitivamente el ritmo del tango en París. Toda esta presencia argentina en Francia le dio al tango un nivel de importancia y aceptación en el país europeo convirtiendo al nuevo ritmo latinoamericano en una moda que causaba gran furor entre los auditores de los años 20.

En el año 1921, la película *Los cuatro jinetes del apocalipsis* logró dar una fuerte influencia a la difusión del tango con un baile efectuado por Rodolfo Valentino, quien conoció este ritmo directamente de Ferrer, Filipotto y Aín, con quienes había compartido habitación en Nueva York. Otra película que promocionó el tango fue *Volando a Río*, con Dolores del Río, Fred Astaire y Gingers Rogers, donde un tango sirvió de fondo musical para el lucimiento de los bailarines.

Luego de todo el desarrollo instrumental del tango, hacia 1917 surge el tango cantado con la presencia de Carlos Gardel como cantautor, surgiendo de esta manera la frase: "Gardel llevó el tango de los pies a la boca". De esta manera, el tango se convirtió en una importante manifestación musical argentina que traspasó las fronteras de Latinoamérica universalizándose y llegando a ser abordado desde una gran variedad de estilos, surgiendo una nueva modalidad de tango contemporáneo, propuesta creada por el compositor argentino Astor Piazzolla.

En la década de los años 60 se ponen de moda los salones nocturnos donde los porteños van a deleitarse con el tango.

En toda la evolución que tuvo el tango también tuvo su incursión en el ballet, siendo tratado de manera académica y estilizada, destacando como su máximo representante el bailarín argentino Julio Bocca.

El tango ha cobrado tanta importancia a nivel mundial que en Buenos Aires existe un Museo Mundial del Tango donde se muestra todo un recorrido histórico desde 1850 hasta la actualidad. También cabe destacar que en numerosas ciudades de todo el mundo se pueden apreciar academias de baile donde la enseñanza del tango es fundamental.

Para finalizar, vamos a conocer a un grupo de protagonistas del tango, tanto en la composición como en la interpretación.

A.- **CARLOS GARDEL** (francés-argentino, 1890-1935). Principal figura del tango. Llegó a Buenos Aires con la ola de inmigrantes y se crió en el barrio del Abasto, donde se familiarizó con el tango. Hacia 1911 ya destacaba como cantante de tangos y milongas, y hacia 1917 se consolida como cantautor de tangos, siendo apodado el zorzal criollo. La incursión de Gardel en el tango lo llevó a la fama mundial, lo que le permitió divulgar su mensaje artístico por muchos países. Primero en persona como cantante y luego a través de presentaciones en radio, televisión y cine así como con grabaciones discográficas. A través de películas como *Luces de Buenos Aires*, *Melodía de arrabal*, *Espérame*, *Cuesta abajo*, *Cazadores de estrella*, *El día que me quieras* y *Tango Bar* dio a conocer sus más exitosas composiciones. Formó dúo con Alfredo Lepera, quien componía las letras de sus canciones.

B.- **LIBERTAD LAMARQUE** (argentina, 1908-2000) Es la más importante cantante femenina de tangos de Argentina, destacándose además como actriz de televisión y de cine. Fue reconocida como la novia de América. En 1925 se destacó por su versión del tango *La cumparsita*, de Gerardo Matos Rodríguez, momento a partir del cual comenzó a grabar discos para el sello RCA Víctor, logrando grabar en sus primeros cinco años artísticos más de cien temas. En 1933 hizo su primera actuación en el cine con el film *Tango*. Llegó a realizar unas veinte películas en Argentina y otras cuarenta y una en México, además de una en España, actuando y cantando en todas junto a las figuras artísticas más importantes del momento. A pesar de que inició su carrera musical en Argentina, al ser vetada por Eva Perón se fue al exilio en México, país en el que se consolidó como artista.

C.- **ENRIQUE CADÍCAMO** (argentino, 1900-1999). Poeta que además de componer letras de tangos escribió la novela *Café de camareras* y el libro *El desconocido Juan Carlos Cobián*. Sus obras destacan por contener un alto desarrollo literario, resultado del conocimiento que sobre la literatura poseía. Su primer tango fue *Pompas de jabón* y entre sus tangos más reconocidos destacan *Los mareados*, *Garúa* y *Nostalgias*. Se convirtió en uno de los compositores preferidos de Gardel, quien grabó más de veintitrés tangos de su autoría. Cadícamo ha sido considerado como uno de los compositores de tangos más importantes de Argentina de todos los tiempos y por su gran trayectoria artística

fue nombrado hijo ilustre de Buenos Aires. También se le reconoce como uno de los compositores más prolíficos del continente, teniendo más de mil trescientas composiciones entre tangos, milongas y valsos.

D.- *ASTOR PIAZZOLA* (argentino, 1923-1992). Hizo su debut musical a los 11 años en Nueva York, cuando ya destacaba como bandeononista, momento en el que conoció a Carlos Gardel, encuentro que le permitió al niño participar en el año 1935 en la película *El día que me quieras* haciendo el papel del pibe. Fue discípulo del compositor Alberto Ginastera con quien obtuvo avanzados conocimientos de composición, armonía y contrapunto, los cuales aplicó al tango folclórico argentino creando una nueva modalidad de tango contemporáneo y con carácter instrumental y no vocal. Durante su estadía en Nueva York se familiarizó con el jazz, elemento musical también presente en sus composiciones. Divulgó sus obras a través de conciertos a nivel mundial. Destacó también como un virtuoso ejecutante del bandoneón.

E.- *JOSÉ LUIS ODREMAN* (argentino-venezolano). Cantante, médico pediatra y director fundador, cantante y actor de la Compañía Internacional de Tangos “Carlos Gardel”, con la cual organizó un espectáculo denominado *Gardel siempre Gardel*, que consistió en un concierto con coreografías compuesto por tangos inmortalizados por el mencionado cantante de tangos argentinos. Se formó vocalmente con los profesores Siamora Guerra, Antonieta Méndez y Carlos Almenar Otero. Integró el Coro de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela. Fue ganador del Festival de la Voz Médica y finalista tanto en la Voz Ucevista como en el Festival de la Panoja de Oro. Además de Venezuela se ha presentado en Argentina, Uruguay y Estados Unidos.

Lectura IV

EL BOLERO

Los orígenes del bolero se remontan a finales del siglo XIX, momento para el cual en Cuba se combinará la contradanza francesa con ritmos africanos, dando origen a la contradanza cubana. También surgieron de esta fusión la danza, la habanera y el danzón.



Uno de los primeros boleros de lo que se tiene referencia es atribuido al cubano José “Pepe” Sánchez, quien en el año 1886 compuso en Santiago de Cuba la canción *Tristezas*. Algunos investigadores sugieren que le estructura definitiva del bolero se logró con *Quiéreme mucho* de Gonzalo Roig. Otro de los primeros e importantes boleros surgió alrededor de 1925, *Adiós mariposa linda*, creada por el compositor mexicano Marcos Augusto Jiménez. A partir de estos temas, el bolero surgirá como una creación de autores vinculados a la opereta, la zarzuela, el teatro de variedades y la radio. Se estima que con la presencia del danzón y luego de la rumba, ritmos que se caracterizaban por ser muy agitados, existía una

necesidad de un ritmo más lento, lo que pudo haber producido el surgimiento del bolero.

En las primeras décadas del siglo XX se inauguró en México la Radio XEW La Voz de América, la cual llevó a cabo una gran difusión tanto del bolero como de sus intérpretes en toda la región del Caribe. De esta manera, comenzó una importantísima unión entre el bolero y la radio, dándose a conocer una importante cantidad de boleros y boleristas.

El bolero es considerado el lenguaje y emblema del amor en toda Latinoamérica. Todo aquel que hablará de amor se expresará a través del bolero. El bolero será el medio para expresar además sentimientos de pasión y odio, cada tema conversa, dice, cuenta, maldice, confiesa, expone una situación pasional muy realista. Los temas van hasta lo más profundo de la ternura y la pasión.

En el bolero existe una perfecta fusión entre letra, melodía y ritmo. Las letras no son versos, ya que los autores no han buscado una creación metafórica, sino de comunicar algo realista, aunque el mensaje está versificado, especialmente en la rima y el ritmo. Se desarrolla todo un poema natural.

Desde el punto de vista instrumental suele ser acompañado con guitarra, requinto y una expresividad vocal muy erótica y con mucho ritmo. En su interpretación destaca una voz sensual y apasionada, generalmente de barítono, aunque desde los últimos años del siglo XX se han incorporado voces femeninas. El tono de voz representa un elemento instrumental más en la interpretación del bolero.

A partir de los años 40, con el desarrollo urbanístico que se dio en Latinoamérica surgen ciudades importantes en los países y en estos nuevos centros urbanos comenzó a desarrollarse la radio y por ende comienzan a surgir las grabaciones, los discos, la prensa y la televisión. Todos estos medios fueron de particular importancia para que el bolero, sus intérpretes y sus compositores se acercaran a las masas y se fuera dando a conocer en todo el continente creciendo al mismo tiempo la cantidad de seguidores de este ritmo. El bolero se mantuvo como género musical por excelencia hasta mediados de la década de los años 60, siendo Cuba y México sus máximos exponentes tanto en la composición como en la interpretación.

El bolero tiene la particularidad de ser uno de los pocos géneros musicales donde la mujer ha ocupado un papel fundamental en su composición y le permitirá expresarse con intensidad absoluta: la confesión de un amor frustrado (o consolidado), el erotismo de una pasión, la nobleza de sus sentimientos o el odio hacia un amor traicionado. El bolero constituye uno de los elementos artísticos más importantes dentro de la literatura femenina. A los compositores del Caribe se les considera como los más grandes boleristas.

La época de oro del bolero se asocia con la época en que imperaban las dictaduras en los países latinoamericanos, pero cuando los países del continente

fueron rompiendo su aislamiento cultural, hacia las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, el bolero fue perdiendo predilección ya que comenzaron a conocerse muchos otros géneros musicales, entre ellos un estilo de balada pop, la que poco fue sustituyendo al bolero clásico.

Entre los compositores de boleros señalaremos al cubano Ignacio Villa, mejor conocido como Bola de Nieve, y quien fuera director de la Orquesta de su coterráneo Ernesto Lecuona (quien también destacó como compositor de boleros). Entre los boleros de Villa resaltan *Bola de nieve*, *Si me pudieras querer*, *Tú me has de querer*, *No siento*. Otro importante compositor de boleros es el mexicano Armando Manzanero, de quien prácticamente todos los cantantes alguna vez han interpretado una obra suya. También cuenta con una vasta obra compositiva, entre las que se cuentan *Somos novios*, *Esta tarde vi llover*, *Adoro*, *Contigo aprendí*, *No...*, *Parece que fue ayer*. La representación mexicana en el género femenino destaca con la presencia de María Grever quien plasmó en sus canciones sus propias vivencias que experimentó al enamorarse de un extranjero. Algunas de sus composiciones son *Cuando vuelva a tu lado*, *Alma mía*, *Así*, *Júrame*, *Para qué recordar*, *Por si no te vuelvo a ver*, *Te quiero dijiste –Muñequita linda-*, *Volveré*.

Con respecto a compositores venezolanos señalaremos a Luis Laguna, Luis Alfonso Larrain, Billo Frómata y Aldemaro Romero. Luis Laguna, uno de los más importantes compositores de música tradicional venezolana también abarcó el género del bolero con las canciones *Tu jardín*, *Al poeta*, *Usted y Recado a mi Dios*. Luis Alfonso Larrain tal vez sea el compositor venezolano con la mayor producción de boleros, a pesar de esta consideración, muchos no se conservan en la actualidad ni se han grabado. Por su parte, Billo Frómata, dominicano de nacimiento pero venezolano de corazón, también compuso numerosos boleros que difundió con su legendaria orquesta. Aldemaro Romero, uno de los más importantes músicos venezolanos de todos los tiempos y que ha abarcado todas las facetas posible de la producción musical también ha aportado boleros venezolanos al campo de la música popular latinoamericana.

En lo que respecta a los intérpretes vamos a encontrar una gran cantidad de representantes, entre los cuales se le considera como pionero de los boleros clásicos a Juan Arvizu. Otros nombres que hay que destacar son Tito Guizar, Jorge Negrete, Pedro Vargas, Jhony Albino, Ramón Armengol, Bobby Capó, Pedro Infante, Daniel Santos, José Luis Rodríguez, Alfredo Sadel. Entre las cantantes femeninas podemos destacar a Carmen Peregrino, mejor conocida como Toña La Negra, Francisca Viveros Barradas apodada Paquita la del barrio, Esther Borjas, Rita Montaner, Amparo Montes, Lupe Serrano, Floria Márquez, Dalila Colombo, Elba Escobar, Alicia Plaza. Cabe destacar además la figura de los tríos, especialmente la del Trío Los Panchos, agrupación que ha llevado por todo nuestro continente una extensa difusión del bolero, dando a conocer en muchos lugares toda la producción bolerística de América Latina.

Un punto importante a destacar es que no todos los cantantes tienen la voz adecuada para la interpretación del bolero y por esta razón tanto las disqueras como los productores musicales han venido creando artificialmente una gran cantidad de “neoboleristas” que constituyen una nueva modalidad de interpretar el bolero con un sentido más baladista que bolerista. Muchos de estos casos son resultado de un producto comercial.

El escritor y poeta José Balza nos ofrece una interesante descripción del bolero indicando que su pasión se puede ilustrar con la utilización de cualquier eufemismo: ternura, amistad, locura, amor, obsesión, deseo, y que todo converge en un punto: la sexualidad, sentimientos que llevan a un punto culminante de la pasión que se convierte en el centro del bolero.

En conclusión, podemos decir que el bolero es una de las manifestaciones musicales más propias, personales e íntimas de la sociedad latinoamericana, el cual de alguna manera no sólo nos identifica, sino que cuenta gran parte de nuestra historia sentimental. Desde el norte hasta el sur, expresa el sentir de todo un continente.

Para finalizar, vamos a conocer a un grupo de protagonistas del bolero, tanto en la composición como en la interpretación.

A.- *AGUSTÍN LARA* (mexicano, 1897-1970). Es el compositor que se le considera como uno de los más importantes dentro del género del bolero. Una anécdota cuenta que en el año 1927 fue herido en la cara por una novia celosa dejándole una cicatriz y que a pesar de esta marca y su no muy buena gracia física fue uno de los más grandes conquistadores de mujeres de su época, entre ellas María Félix, a quien le compuso *María bonita*. Otros de sus importantes boleros son *Noche de ronda*, *Ausencia*, *Amor de mis amores*, *Nafragio*, *Palabras de mujer*, *Palmeras*, *Piensa en mí*, *Por qué ya no me quieres*, *Si tú eres mi hombre y yo tu mujer*. En el año 1936 la Secretaría de Educación Pública de México prohibió que en las escuelas se cantaran sus canciones debido a su contenido cabaretero. Su repertorio abarca desde el más grande despecho hasta lo más tierno del amor. Lara tiene unas 408 canciones registradas y se le calcula que compuso más de 700.

B.- *CÉSAR PORTILLO DE LA LUZ* (Cubano, 1922). Forma parte del grupo de compositores que inició una nueva modalidad de bolero, llamada bolero filin, utilizando elementos expresivos para establecer un diálogo de gran realismo con el público a través de la emoción y la estructura sintáctica del bolero. En sus letras trata de buscar la mayor intimidad posible, de manera que cada oyente sintiera que se estaba dirigiendo exclusivamente a él. Su extensa obra compositiva forma parte del patrimonio cultural cubano, siendo sus más famosos boleros *Contigo en la distancia*, *Tú mi delirio* y *Dime si eres tú*, obras que cuentan con más de un centenar de versiones. Sus canciones han sido utilizadas en numerosas películas para representar extremos sentimientos de amor. Además de cantautor y guitarrista ha destacado como un versátil investigador de la canción cubana.

C. **MARÍA LUISA ESCOBAR** (venezolana, 1911-1987). Fue una activa luchadora feminista, además de compositora, pianista, periodista, investigadora y promotora cultural, siendo la fundadora del Ateneo de Caracas, institución donde además de ser su primera presidenta, promovió conferencias de corte musical. También fue fundadora de la Junta Patriótica Feminista. El bolero *Desesperanza* destaca entre sus obras más representativas, la cual en el año 1949 fue la canción del año bajo la interpretación de Alfredo Sadel, grabada en el primer disco de 78 rpm que se fabricó en Venezuela. Otro bolero suyo es *No puedo olvidarte*. Entre sus temas más conocidos están el vals *Caribe* y el pregón *Naranjas de Valencia*. Por su destacada carrera artística forma parte del grupo de mujeres más importantes de Latinoamérica. En el año 1984 recibió el Premio Nacional de Música.

D.- **FELIPE PIRELA** (venezolano, 1941-1972). Desde que contaba con unos trece años de edad ya se destacaba como cantante de boleros. De esta manera, comenzó a presentarse en programas radiales y a cantar con orquestas, entre ellas las de Jorge Beltrán y la de Juanito Arteta. Luego fue contratado por Billo Frómata, con quien actuará por un largo período. Algunos de sus éxitos fueron *El malquerido*, *Cuando estemos viejos*, *Mi puerto cabello*, *Pobre del pobre*, *Tres regalos* y *Sombras nada más*. Una vez reconocido como cantante se separa de la Orquesta Billo's Caracas Boys y se lanza como solista. Se ganó el calificativo de "El bolerista de América". Para su época fue el venezolano mayor vendedor de discos, sobrepasando sus ventas en 1966 la cifra de un millón. Llegó a grabar más de 30 discos de larga duración. Falleció muy joven en la plenitud de su carrera artística.

E.- **OLGA GUILLOT** (Cubana, 1922). Desarrolló su carrera artística como cantante y actriz de cine en Cuba, Venezuela y México. Se inició en la música desde niña participando en programas radiales como cantante de tangos. Miguelito Valdés descubrió su talento y se la llevó a Nueva York, donde grabó su primer disco. Luego fue a México y tuvo la misma suerte grabando su segundo disco. Llegó a grabar más de sesenta discos y obtuvo durante su carrera veinte discos de oro y diez de platino, además de participar en dieciséis películas. Entre sus más famosas interpretaciones destaca *La gloria eres tú*, *Soy tuya*, *Cuando estoy contigo* y *Tú me acostumbraste*, temas que en algunas ocasiones fueron audicionados al público por primera vez en su voz. Fue reconocida internacionalmente como "La Reina del Bolero".

Lectura V LA SALSA

La salsa es un género musical que fue creado para ser bailado, por lo tanto es sinónimo de fiesta, bonche, bochinche y gozo.



Esto es resultado de una característica cultural de la región del Caribe, la cual destaca en la gran capacidad que tienen sus habitantes de pasar de un estado de ánimo al exactamente opuesto. El mejor ejemplo para ilustrar esta consideración nos lo ofrece el bolero-son *Taboga*, de Ricardo Fábrega, con el cual al estar al borde del llanto mientras se baila con toda una carga de un ambiente romántico y de repente se irrumpe en un acelerado ritmo montuno y una grotesca letra cortando todo el romanticismo del momento. Sencillamente se pasa un suiche olvidándonos de todo y comienza la descarga y el baile. Sin darnos cuenta pasamos de una gran melancolía a una gran alegría. La salsa es capaz de romper ese trauma de despecho convirtiéndolo en un gran momento de alegría. Convierte el odio en amor y el pesar en fiesta.

La historia de la salsa es la historia de nuestra cultura social, es la crónica sonora y bailable de lo que ha pasado en los últimos cien años. Representa todo un complejo cultural disperso por todo el Caribe: el de la fiesta, donde la música y el baile son los elementos más importantes. Se trata de la expresión de una vivencia musical colectiva. Salsa es sinónimo de Caribe, por lo tanto, decir salsa es decir Caribe. De esta manera, la salsa es nuestro sello de distinción cultural que engloba forma de hablar, caminar, vestir, bailar, es parte de la vida misma. La salsa está conformada por una fórmula compuesta por una tríada inseparable: fiesta + música + baile = SALSA. La región Latinoamericana ha sido durante todo el siglo XX la gran orquesta de baile del mundo.

La salsa viene a ser el desarrollo contemporáneo, urbano, masivo y comercial de las primeras formas musicales del Caribe, principalmente de las cubanas, como el son, la guaracha y el mambo. Cuba destacó como uno de los países más ricos en el plano musical, aportando ritmos como la contradanza, la habanera, el bolero, y el género bailable preferido de las primeras décadas del siglo XX, el danzón. De esta manera, este país destacó como cuna de grandes artistas, tríos, orquestas y todo tipo de conjuntos musicales, llevando su música a todo el Caribe y resto del continente, generando el surgimiento de otros géneros musicales, proceso que fue acelerado cuando surgió la radio, la televisión, el cine y los discos.

La salsa surgirá de todo un proceso de intercambio cultural manifestado entre los países latinoamericanos y Estados Unidos, el cual ya se venía mostrando desde finales del siglo XIX y principios del XX, generándose otros estilos rítmicos como el blues, el jazz, el son, el bolero, el danzón y el tango, entre muchos otros, donde los principales protagonistas de las fusiones fueron Cuba y Estados Unidos. Es así como el son se convirtió en el germen inicial de la salsa.

La salsa nació en los barrios latinos de Harlem en Nueva York, a finales de los años 60, originada por las fuertes influencias aportadas por varios músicos cubanos que vivían en los barrios latinos pobres, entre ellos Miguel Matamoros y Arsenio Rodríguez, quienes al mezclarse con el masivo proceso de inmigración latina, asumirían el protagonismo y liderazgo musical en el nacimiento del movimiento salsero que se estaba gestando. Por lo tanto el término designó a los tipos de músicas latinas que allí se experimentaban. El concepto más simple para

definir este naciente particular género musical lo podemos ilustrar diciendo que consiste en la fusión de varios ritmos caribeños -siendo el principal de ellos el son cubano-, con elementos de jazz. Sin embargo, muchos cubanos y otros músicos suelen decir que la salsa es simplemente música cubana con otro nombre.

El son surgirá en los inicios del siglo XX en el oriente cubano, específicamente en Guntánamo, Santiago y Manzanillo y se convertirá en el ritmo que reinará en todo el Caribe, siendo acompañado principalmente por guitarra, claves, marímbula, botija y bongó. A medida que el ritmo evolucionó modificó los instrumentos que le acompañaron, acogiendo el tres en sustitución de la guitarra, el contrabajo por la marímbula y la botija y la tumbadora como una adaptación cubana de los tambores africanos. El bongó fue un instrumento creado para acompañar especialmente el son cubano, mientras que la tumbadora tuvo su origen en la rumba y en la conga. Luego se le incorporó la trompeta y el trombón, lo que le dio a los grupos que interpretaban son, un color musical diferente al acostumbrado.

En el año 1916 se fundó el primer grupo profesional de sones, *El cuarteto oriental*, después del cual comenzaron a surgir un gran número de sextetos y septetos a lo largo de la Isla; uno de los grupos musicales que impuso los formatos instrumentales del son hacia la década de los 20 fue el Sexteto Habanero; en 1924 surgió la Sonora Matancera, y así sucesivamente fueron apareciendo diferentes agrupaciones dedicadas a la interpretación del son cubano. Es así como por la década de los años 20 Cuba comenzó a internacionalizar su música, siendo Miguel Matamoros pionero en esta misión.

Ignacio Piñeiro, contrabajista, fundó el *Sexteto Nacional* y destacó como compositor, creando alrededor de unos trescientos sones, entre ellos *Échale salsita* y *Dónde estabas anoche*. En el año 1929 introdujo el son por primera vez en Europa, siendo España el lugar donde debutó.

Una vez que el son cubano llegó a Estados Unidos, este ritmo comenzó a mezclarse con el jazz y se inició toda una fusión rítmica que combinó al mismo tiempo las armonías e instrumentaciones de ambos géneros, surgiendo así una nueva modalidad musical: la salsa. De esta manera, Cuba perdió la exclusividad del son y la salsa pasó a ser la práctica musical común de la región del Caribe. En la década de los años 50 la músicaailable latina dominaba los espaciosailables en Estados Unidos.

Con la nueva sonoridad instrumental que se había logrado resultado de todas esas fusiones y combinaciones que generaron la salsa, Jhonny Pacheco y Jerry Masucci fundaron el sello disquero Fania Records, en el cual agrupó a los más importantes intérpretes de salsa de los años 60 y 70 y dio a conocer masiva, comercial y universalmente a esta nueva forma musical latinoamericana. Entre sus principales representantes destacaron Larry Harllow, Willie Colón y Héctor Lavoe.

La salsa tendrá una forma musical muy particular, consistiendo en la presentación de una melodía simple que luego va seguida por un coro en el cual se suele

improvisar. El cuerpo instrumental estará representado principalmente por la percusión, la cual además estará integrada por una gran variedad de instrumentos, entre ellos claves, campanas, timbales y congas. Otros instrumentos serán flauta, guitarra, trompeta, trombón y piano. A pesar de que el origen rítmico de la salsa es cubano, este formato instrumental es de origen puertorriqueño.

Los primeros indicios de la salsa en Venezuela se dieron con la presencia de las orquestas de Luis Alfonso Larrain y Billo Frómeta, quienes con sus orquestas de músicaailable comenzaron a introducir en Venezuela los ritmos cubanos y del Caribe. Muy posteriormente, luego de derrocada la dictadura y más precisamente en la década de los 70 fue cuando comenzó un mayor desarrollo petrolero, llegando para ese entonces a nuestro país la salsa producida en Nueva York, la cual marcó fuerte influencia en el ambiente musicalailable venezolano, generando a la vez la creación de diversas orquestas de salsa, siendo la más importantes de ellas la Dimensión Latina con Oscar de León como vocalista líder.

Con respecto al nombre “salsa” para identificar este estilo musical, existen variadas hipótesis. Una de ellas se le atribuye al locutor de radio venezolano Phidias Danilo Escalona, quien dirigía un programa que promocionaba música cubana y era patrocinado por un producto de salsa de tomate, de esta manera se le fue llamando al programa “la hora de la salsa” y así se acuñó el nombre. Pero aún no se ha podido confirmar cierta y documentadamente de que manera surge esta denominación.

La salsa tuvo una evolución tan amplia que al mismo tiempo en que este género musical resultaba de la fusión de diferentes ritmos se iban creando nuevas formas de expresión de la salsa, como la salsa romántica, la salsa erótica, el latin jazz y la salsa casino, entre otros.

A continuación conoceremos brevemente a algunos protagonistas del movimiento salsero latinoamericano.

A.- *ARSENIO RODRÍGUEZ* (cubano, 1911-1971). Compositor y tresero que llegó a ser uno de los directores de orquesta más conocidos de Cuba, convirtiéndose en uno de los grandes transformadores del son, definiendo su ritmo y su carácter hacia los años 40 y 50, marcando el puente entre el sonido cubano y el sonido neoyorkino o salsero de los años 60 y 70, incluyendo en la instrumentación congas, piano y trompetas. Fue a Nueva York con la intención de resolver médicamente el problema de su ceguera, el cual padecía desde niño. A pesar de no solucionar su mal, se quedó en Estados Unidos insertando la música del Caribe. Exploró los ritmos afrocubanos y en sus composiciones le dio gran importancia a la presencia del tres. Entre sus composiciones destacan *Hay fuego en el 23*, *Yo no engaño a las nenas* y *Bruca manigua*. Por ser invidente fue reconocido como *el ciego maravilloso*.

B.- *JHONNY PACHECO* (dominicano, 1935). Siendo adolescente y ya con la influencia musical aportada por su padre, emigró a Estados Unidos, donde cursó

estudios musicales formales. Fue uno de los grandes revolucionarios de la música que dieron origen a la salsa. En los años 60 formó el Grupo *Pacheco y su Charanga* y marcó un nuevo estilo de baile llamado “la pachanga”. Iniciando la década de los 60 su orquesta se convirtió en la principal atracción musical latina de Nueva York, lo que lo llevó a fundar el sello disquero Fania Records junto a Jerry Matucci. A finales de esta década organizó una orquesta que agrupó a los mejores músicos de la época, surgiendo la organización “Las Estrellas de Fania”, en la que participaron Ray Barreto, Willie Colón, Larry Harlow, Monguito Santamaría, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Pete Conde Rodríguez, Tito Puente y Eddi Palmieri, entre otros.

C.- *ISMAEL RIVERA* (portorriqueño, 1931-1987) Conocido también como Maelo y como el sonero mayor. Compartió su primera profesión, la de albañil, junto a Rafael Cortijo, con quien formó orquestas de “peroles”, lo que marcó su inicio musical y la formación del grupo *Cortijo y su combo* hacia el año 1954, agrupación que tomó los ritmos folclóricos portorriqueños como la bomba y la plena y al incluirles piano e instrumentos de viento metal le cambiaron la sonoridad hacia la de la salsa. Fue un gran regionalista y promovió con algunas de sus canciones su sentimiento de querer un país independiente. Otra etapa importante de su vida consistió en un acercamiento a la espiritualidad, en la cual popularizó los temas *El nazareno* y *El mesías*. Otro de sus más famosos temas es *Las Tumbas*. Ha sido el salsero más querido de Puerto Rico, por lo que hasta una calle fue bautizada con su nombre.

D.- *CELIA CRUZ* (cubana, 1924-2003). Bautizada como la guarachera de América. Luego de haberse iniciado como cantante de radio incursionó profesionalmente en la música y además de integrar varias agrupaciones, fue la cantante principal de la Sonora Matancera, con la cual grabó unos ciento ochenta y ocho temas. A partir de 1966 se dedicó a desarrollar carrera como cantante solista y posteriormente se unió al grupo de las Estrellas de Fania. Actuó por primera vez en Venezuela en la década de los 40, siendo integrante del grupo cubano Las Mulatas de Fuego. Luego con la Orquesta de Rafael Minaya actuó en el Hotel Majestic y en Radio Cultura y con la Orquesta de Luis Alfonso Larrain en la Broadcasting. Participó en la grabación del segundo disco de 78 rpm que se hacía en Venezuela. Durante su carrera obtuvo unos veintidós discos de oro.

E.- *OSCAR DE LEÓN* (venezolano, 1943). Desde niño sintió gran interés hacia la música, interpretando permanentemente canciones caribeñas de moda mientras cursaba sus estudios escolares o manejaba su taxi e incluso un bus escolar. A partir de la década de los 70 formó varias orquestas y en el año 1972 consolidó su inquietud musical con la formación de la Dimensión Latina, orquesta con la cual se dio a conocer nacionalmente, siendo el mayor de sus éxitos el tema *Llorarás*, de su propia inspiración. Esta orquesta se convirtió en el conjunto de salsa más exitoso del Caribe y Norte América. Posteriormente Oscar se separará del grupo y a partir de ese momento formará varias orquestas y se dedicará a hacer carrera como cantante solista. Bajo el calificativo de *El sonero del mundo* ha realizado presentaciones en más de ciento cuarenta países de los cinco continentes.

Lectura VI

MÚSICA POPULAR VENEZOLANA

La música popular venezolana comienza a producirse después de la segunda mitad del siglo XIX con el desarrollo del vals, generándose el joropo y con el desarrollo de la contradanza, generándose la modalidad de merengue venezolano, pieza muy diferente rítmica y estructuralmente al merengue dominicano. De estos ritmos, el merengue se convirtió en el más popular de todos y se le utilizó para bailar en las fiestas venezolanas de finales del siglo XIX y principios del XX. Podía ser instrumental o cantado y algunas de las letras de las interpretaciones solían tener contenido obsceno.

El merengue se convirtió en el ritmo predilecto de los llamados “músicos cañoneros”, término que proviene de la costumbre navideña en la cual a un pedazo de bambú se le colocaba carburo para hacerlo estallar como un cañón para anunciar la llegada de los músicos los días 24 y 31 de diciembre específicamente. Posteriormente, esta práctica se convirtió en una actividad de cualquier época del año. Estos cañoneros daban serenatas, asistían a fiestas y cobraban o no por esta actividad. Interpretaban además valeses y pasodobles y principalmente se trataba de una música para ser bailada y no para ser escuchada. Los músicos que participaban por lo general no eran profesionales sino aficionados y los instrumentos utilizados eran la mandolina, el cuatro, la guitarra, la charrasca y uno o varios cantantes.

Además de estos grupos de cañoneros, existían en Venezuela otro tipo de agrupaciones instrumentales, como las orquestas típicas y otros conjuntos pequeños como tríos, cuartetos y sextetos.

En Latinoamérica comienza a darse un gran desarrollo de la música popular promovido e influenciado por el surgimiento de la radio, aspecto de gran importancia musical en nuestro país con la llegada de la Broadcasting Caracas en 1926 y Radio Caracas en 1930, ésta la primera emisora de radio venezolana. Con estas emisoras comenzó a difundirse música perteneciente al Caribe y a Estados Unidos, como el tango, el son, el bolero y el jazz.

Con el desarrollo musical que se venía gestando en toda Latinoamérica, nuestro país comenzó a integrarse a esa nueva cultura musical que estaba surgiendo. De esta manera, bajo las influencias ya mencionadas, y tomando como modelo la gran orquesta de baile y las bandas de jazz, hacia el año 1930 comienzan a surgir las orquestas de baile venezolanas, modificando los formatos instrumentales que ya existían en nuestro país. Un fenómeno de importancia ocurrido en Venezuela fue que cuando comienza a explotarse esta música de origen antillano se suplanta el gusto musical existente hacia la música popular venezolana, generado también por la preferencia que tuvo la música foránea con respecto a la criolla en la

difusión que hicieron los medios de comunicación, entre ellos la radio y la televisión.

Es así como surge en Venezuela un nuevo formato instrumental conformado por trompeta, trombón, saxofón, piano, contrabajo, batería y percusión, además de un cantante, combinación tímbrica que por su particular sonoridad fue de gran atractivo tanto para los músicos como para los oyentes. Esta nueva modalidad orquestal se va a dedicar principalmente a la interpretación de la música proveniente de Estados Unidos, como el jazz, además de pasodobles, música afro cubana y el merengue venezolano. Uno de los principales recursos que aportó el nuevo formato de orquesta fue permitir a los músicos venezolanos la capacidad creativa en la elaboración de arreglos instrumentales de la música venezolana.

Uno de los aspectos que no permitió un más temprano desarrollo de este tipo de música fue que en los primeros años del siglo XX Venezuela se encontraba sometida al régimen político de la dictadura, primero con Cipriano Castro y luego con Juan Vicente Gómez, situación que mantenía una gran represión hacia todo en el país, impidiendo incluso que nos llegase la música de moda de otras regiones. Estaba incluso limitada la compra de aparatos radiofónicos.

Sin embargo, una de las primeras y más estables orquestas de baile fue precisamente la de Juan Vicente Gómez, la cual participaba y amenizaba todo tipo de evento musical o fiesta organizada por el dictador venezolano. Después de la desaparición de Gómez, en 1935 al prevalecer mayor libertad en el país, la gente comenzó a asistir a sitios nocturnos para bailar, lo que fue generando un mayor desarrollo del movimiento musical venezolano.

Finalizando la década de los años 30 se estaban consolidando las orquestas de baile tanto en el continente americano como en el europeo, y Venezuela también formó parte de este desarrollo, surgiendo la Orquesta de Luis Alfonso Larrain en el año 1939 y la de Luis María Frómata en 1940, esta última llamada Billos Caracas Boys. Luis Alfonso Larrain puede ser considerado como el más antiguo exponente de la dirección orquestal popular en Venezuela y se dedicó con su orquesta a la interpretación de música venezolana, principalmente el vals y el merengue, dándole a estos ritmos un lugar de importancia dentro de la músicaailable interpretada por orquesta, mientras que Luis María Frómata, originario de República Dominicana, se dedicó a difundir la músicaailable del Caribe, como boleros y sones. De esta manera, surgen dos orquestas claramente definidas en estilos diferentes, teniendo cada una de ellas su grupo de seguidores. Para la década de los años 40 la Orquesta de Larrain era considerada como la más original y completa del país.

A la par comenzaban a surgir figuras con las cuales se mantenía una discreta difusión de música tradicional venezolana, entre ellas el dúo conformado por Amable Espín y Ángel Guanipa, llamado Espín-Guanipa, Los cantores del Trópico, cuarteto conformado por Marco Tulio Marystani, Manuel Enrique Pérez Díaz, Antonio Lauro y Eduardo Serrano. Luego se separó Serrano y el grupo se convirtió

en trío. Destacaba también el joven Aldemaro Romero haciendo de las suyas como músico acompañante de cuanto cantante se aparecía por Caracas y que posteriormente se convertirá en uno de los más importantes músicos venezolanos de todos los tiempos.

También hubo en Venezuela presencia de orquestas del Caribe, como la de Mario Dumond de Puerto Rico y las cubanas Lecuona Cuban Boys y la Casino de La Playa, y la de Xavier Cugat, quienes también traían un formato y un modelo que dejó fuertes influencias en nuestro país que fueron imitadas, principalmente el uso del jazz, la presencia de instrumentos como la trompeta, el saxofón, marimba y el órgano.

Para la década de los años 40, comienzan a proliferar las fiestas con orquestas en vivo en nuestro país, y comenzaron a formarse agrupaciones ocasionales a las que se llamó “vente tú”, pues se trataba de conjuntos organizados informalmente para la ocasión de acuerdo tanto a disponibilidad de los músicos como al presupuesto del contrato. Este período representó un despertar en el país hacia la músicaailable. Comenzaron a surgir otras orquestas como las de Filo Rodríguez, Hermanos Belisario, Rafa Galindo y Víctor Piñero, conocida como la Rafa-Víctor, y la Leonard Melody.

Todos estos artistas, nacionales e internacionales solían presentarse en vivo en las emisoras radiales, las cuales todas tenían una orquesta de planta que también acompañaba en vivo al solista. A partir de la década de los 50, cuando llega la televisión a Venezuela, se pierde el interés de presentar a los artistas en directo, siendo esta modalidad acogida totalmente por la televisión, pues a través de ella se permitía apreciar físicamente al intérprete.

También hacia los años 50 comienzan a visitar a Venezuela los artistas que iban alcanzando gran renombre internacional, entre ellos Pedro Vargas, Bobby Capó y Myrtha Silva. Para esta época existía una gran promoción hacia los artistas, situación que se consolidó en la década siguiente con la presencia del disco como formato moderno para apreciar la música. Es así como comienza a surgir la figura del discjockey, personaje encargado de musicalizar la radio según las peticiones que recibía de su público. La revolución que representó la industria del disco y otras innovaciones electrónicas, determinaron la marginalización de la música en vivo.

Con el pasar del tiempo continúan apareciendo solistas y orquestas, entre ellas la Orquesta Los Melódicos, en 1958 y bajo la dirección de Juan Bautista Carreño, con la innovación de incorporar dentro de su conformación vocal la presencia femenina como participante fijo de su grupo. Anteriormente la presencia de damas cantantes sólo era en calidad de invitadas y no formaban parte estructural de la orquesta. Durante muchos años las orquestas de músicaailable más cotizadas serán Los Melódicos y la Billos Caracas Boys, hasta que en la década de los 70 aparece la figura de Oscar De León con la Dimensión Latina, la cual pasará a

poner el nombre musical de Venezuela bien en alto al convertirse en la orquesta de salsa más importante del Caribe durante esa época.

En la actualidad son numerosas las agrupaciones de músicaailable en Venezuela y abarcan toda la amplia gama de los ritmos existentes. Una gran particularidad de nuestro país fue que no aportó un género musical propio que lo identificara como pasó con el tango argentino, el son cubano, la ranchera mexicana, el bossa nova de Brasil y el merengue dominicano.

A continuación y para complementar la información ya presentada, te ofreceremos los siguientes párrafos en los cuales conocerás en detalle a algunos de los principales protagonistas de la música popular venezolana.

A.- *LUIS ALFONSO LARRAIN* (venezolano 1911-1996). Polifacético músico venezolano que fue director de orquesta, compositor, arreglista, actor de radio y cine, humorista, escritor, columnista de periódico, empresario y además miembro fundador de Sacven. Desde niño tuvo gran interés hacia la música, formando durante su adolescencia varios grupos musicales, hasta que en 1927 fundó la Orquesta Flava. Fue de los primeros músicos en preocuparse en introducir la música popular venezolana en la orquestas, dándole una gran difusión al merengue venezolano. Dirigió la primera orquesta que tuvo Radio Caracas, emisora de la que también fue director musical. Por dar una sonoridad particular a sus orquestas, el locutor Alberto Blanco Uribe lo bautizó como “El mago de la músicaailable”.

B.- *LUIS MARÍA FRÓMETA* (dominicano-venezolano, 1915-1988). Fue conocido popularmente como Billo Frómeta. Dedicado a la música desde joven, en su país natal formó grupos junto a Damirón y Chapuseaux. Llegó a Venezuela en 1937. En 1940 fundó la Orquesta Billos Caracas Boys, con la cual se dedicó a ilustrar la crónica urbana caraqueña. Con la presencia de esta orquesta se inició en Caracas el predominio de las grandes agrupaciones al estilo de las big-bands estadounidenses. Una de las grandes virtudes de esta agrupación es que se convirtió en la que más grabaciones ha vendido y la que más bailes ha amenizado en la historia de la música popular venezolana. Billo Frómeta llegó a componer unas cincuenta canciones en las que llegó a utilizar los ritmos de guaracha, bolero, merengue dominicano y merengue caraqueño.

C.- *ALDEMARO ROMERO* (venezolano, 1928-2007). Tuvo su principal influencia musical de su padre Rafael, quien destacaba como un importante compositor y guitarrista de Valencia. Sin embargo, su aprendizaje en la interpretación del piano, la guitarra y el canto fue autodidacta. En 1941 se trasladó a Caracas y trabajó como pianista en diferentes locales nocturnos, siendo además pianista, subdirector y arreglista de la Orquesta de Luis Alfonso Larrain. Viajó por Cuba y Nueva York y se familiarizó con la música allí difundida. En 1952 fundó su propia orquesta con la que promovió la música popular venezolana, creando además hacia los años 70 una propuesta rítmica que llamó onda nueva. Fue arreglista de Toña la Negra, Benny Moré, Alfredo Sadel, Tito Puente y Pedro Vargas. Tiene una

amplia cantidad de composiciones que abarcan casi todos los ritmos musicales venezolanos.

D.- *LA DIMENSIÓN LATINA*. Orquesta de salsa que se formó en el año 1972 en Caracas y que revolucionó la músicaailable que para el momento se desarrollaba. El grupo tuvo su germen inicial actuando en cervecerías, fiestas verbenas y todo tipo de evento donde era solicitada su participación. Su director fundador fue el trombonista César Monges, conocido como “albóndiga” y su cantante principal Oscar De León, quien luego contó con el dúo de Wladimir Lozano. Logró su consolidación musical en el año 1975 al triunfar en el Primer Festival Internacional de Salsa de Caracas, donde estuvieron junto a figuras como Ismael Rivera, el Gran Combo de Puerto Rico y Cheo Feliciano. En 1976 se separa Oscar De León e ingresa Gustavo Carmona y en 1977 Andy Montañez se convierte en el nuevo cantante. Ha sido la orquesta de salsa de mayor trayectoria de Venezuela.

E.- *ESTELITA DEL LLANO* (venezolana, 1937). El género femenino ha sido representado en la música popular de Venezuela con la figura de Estelita del Llano, quien se inició como cantante desde el año 1956 incursionando en la interpretación de música folclórica en diferentes emisoras de radio. En 1961 integró el conjunto de música popular Los Zeppy, el cual era integrado además por José Luis Rodríguez y se dedicaba a cantar rock and roll y baladas. Luego cantó en el programa de televisión de Renny Ottolina y se dio a conocer nacionalmente. Su mayor éxito lo impuso en el año 1963, cuando grabó para la película *Twist y crimen* el bolero de Jhonny Quiroz *Tú sabes*, convirtiéndose en la cantante de boleros venezolana más destacada del país. Su carrera artística la ha complementado con la actuación en televisión, teatro y cine.

Lectura VII

VALORANDO EL PAPEL DE LA MÚSICA POPULAR EN LA SOCIEDAD VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

Los estudios musicológicos y musicales han tardado mucho en reconocer el valor y la importancia de las músicas populares en el mundo. Por lo general, este tipo de música ha sido vista peyorativamente por carecer de valor académico. Por tal razón, durante muchos años no ha sido tomada en cuenta para ser incluida en los programas de estudios de universidades, conservatorios y escuelas de música. Apenas finalizando el siglo XX comienzan a verse algunos intentos de dar un lugar de importancia a la música popular dentro de la Academia.

Es así como en el año 1981 se funda la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (International Association for the study of popular music, IASPM por sus siglas en inglés) y se convertirá en un organismo mundial que se ocupará de promover el interés en estudiar la música popular desde un punto de vista interdisciplinario y no solamente musical, abarcando además sus aspectos literarios, lingüísticos, históricos, antropológicos, periodísticos, sociales y

culturales. Esto revolucionó los estudios musicales, pues se descubría que la música popular poseía un alto valor musical y cultural dentro de las sociedades. Juan Pablo González dice: “La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica, justifican plenamente el estudio de la música popular”, consideración que es totalmente certera y que de alguna manera justifica la creación de esta Asociación.

A partir de la creación de la IASPM se fueron formando ramas regionales en todos los continentes, entre las que resaltan la Rama Latinoamericana como la de mayor actividad, por supuesto después de la filial mundial. En el año 2002 se fundó el Capítulo Venezuela de la Rama Latinoamericana. La actividad de estas instituciones se centra principalmente en la realización de congresos, habiéndose realizado por la Asociación mundial catorce congresos, por la Rama Latinoamericana ocho congresos y por el Capítulo Venezuela dos congresos. La mayor importancia de estos eventos consiste en que se genera un intercambio de información que permite a los participantes mantenerse informados sobre los enfoques de los estudios que se le están aplicando a las músicas populares en la actualidad, muchos de los cuales posteriormente llegan a ser incluso publicados.

De esta manera, queda demostrado el interés que existe en la actualidad en estudiar, investigar y valorizar las músicas populares dentro del contexto de la sociedad. Como hemos visto, la música popular es un importante medio de expresión del sentir del latinoamericano, trasmite penas, alegrías, lamentos, romances, tristezas, pasiones, cuenta historias, crónicas, leyendas, nos narra toda una serie de situaciones, reales o imaginarias, nos hace bailar, divertirnos, ejercitarnos, relajarnos, y por sobre todas las consideraciones, nos integra como seres latinoamericanos, pues el bolero es de todos nosotros, como lo es la salsa, como lo es el tango, como lo es toda la músicaailable, como lo es toda la música para ser escuchada. Es por esto que consideramos que la música popular latinoamericana funciona como un elemento integracional de nuestra cultura.

GLOSARIO

Agitprop: término que surge de la contracción de agitación y propaganda, con el objetivo de usar el arte como medio propagandístico de un ideal revolucionario, llevando la cultura del pueblo para insertarlo en temas de estado.

Analogía: relación de semejanzas entre cosas distintas.

Armonía: grupo de teorías que estudian las posibilidades de combinación de todos los sonidos de manera simultánea.

Bandoneón: instrumento inventado por Heinrich Band hacia 1835 y que comienza a construirse hacia 1854 en Hamburgo, Alemania. Se trata de un instrumento de fuelle similar al acordeón, pero de menor tamaño.

Bela Bartok: compositor, pianista y etnomusicólogo húngaro.

Blues: canto del folclore afro americano basado en un esquema de estrofas, que se diferencia del espiritual negro por la inspiración y el texto profano. Deriva de los antiguos cantos de trabajo de los esclavos.

Bomba: ritmo folclórico puertorriqueño originado por los esclavos africanos. El nombre deriva del tambor utilizado para interpretarlo.

Bongó: modalidad de tambor gemelo aportado por la cultura afrocubana. Se trata de dos tambores pequeños de madera con un parche cada uno y de diferente tamaño y sonido.

Botija: vasija de barro mediana, redonda y de cuello corto y angosto.

Burguesía: categoría social que comprende a las personas relativamente acomodadas que no ejercen un oficio de tipo manual.

Campana: instrumento fabricado de bronce y que produce un sonido metálico.

Candombe: ritmo popular con raíces en el acervo ancestral africano, que desde el punto de vista social, es una pantomima de la coronación de los reyes congos, pero imitando costumbres de los reyes blancos.

Carlos Vega: poeta y musicólogo argentino que nació en 1898. Se dedicó a investigar la música autóctona de Suramérica dejando numerosos trabajos sobre este tema.

Cha cha chá: estilo musical bailable descendiente del danzón. Surgió a principios de los años 40. Una de sus innovaciones consiste en dar una mayor importancia de los músicos para los coros, creando la forma de llamada y respuesta.

Chabacano: vulgar y del mal gusto.

Charanga: tipo de orquesta que aparece a principios del siglo XX. En su origen, se consagra esencialmente a los danzones hasta la aparición del cha cha chá. Una charanga esta formada por timbales, güiro, conga, piano, bajo, violín y flauta.

Claves: instrumento musical conformado por dos piezas cilíndricas, de madera, que se golpean entre sí. El sonido producido y el ritmo generado representan la columna vertebral donde se apoya la música latina.

Conga: gran tambor de origen africano, muy utilizado en la salsa. La mayoría de las veces por pares, se percute con las manos. El término designa también un baile de carnaval en Cuba. Es también el nombre de un baile de salón de los años 30.

Contrapunto: arte de superponer entre en sí dos o más líneas melódicas y que puedan ser diferenciadas la una de la otra.

Danzón: género bailable cubano de salón, derivado de la danza, por lo que su nombre deriva del aumentativo de danza.

Danzonete: género cantado y bailable, cubano, derivado del danzón.

EPMOW: Enciclopedy of Popular Music of the World (Enciclopedia de la Música Popular del Mundo).

Eufemismo: modo de expresar con disimulo palabras de mal gusto, inoportunas o malsonantes.

Funk: género musical novedoso durante los años 70 de origen afro americano y que se puso en boga en Estados Unidos. Surge de la evolución del soul, hardrock y jazz.

Gaditano: gentilicio del habitante de Cádiz, España.

Garufa: diversión.

Guaracha: género musical cubano que consiste en una canción graciosa que describe tipos y costumbres. Es una mezcla entre salsa, rumba, cumbia y rock and roll.

Habanera: tipo de danza cubana que tiene un aire nostálgico.

Hacedor: toda aquella persona que aporta un bien para su comunidad, sea cultural, humanístico, artístico, científico o deportivo.

Instrumentos de viento madera: aquellos instrumentos interpretados a través de la emisión de aire y que por el timbre de su sonoridad son clasificados dentro de esta categoría: flauta, clarinete, oboe, saxofón.

Instrumentos de viento metal: aquellos instrumentos a través de la emisión de aire y que por el timbre de su sonoridad son clasificados dentro de esta categoría: trompeta, trombón, corno, tuba.

Isabel Aretz: etnomusicóloga y compositora argentino-venezolana. Se dedicó a investigar las músicas de las etnias indígenas de todo el continente americano, convirtiéndose en una de las más importantes investigadoras de la región.

Jazz: término aplicado para identificar la música surgida de la experiencia de los habitantes afro americanos de Estados Unidos, donde la esencia principal es improvisar en base a armonías modernas.

Juan Pablo González: musicólogo chileno. Doctor en música, Jefe del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue presidente de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana.

Juju: género musical popular de Nigeria, país del continente africano.

Leonardo Acosta: musicólogo y escritor cubano. Ha escrito libros sobre música popular y ha trabajado en el Consejo Nacional de la Cultura de Cuba.

Lunfardo: jerga que originariamente hablaban los delincuentes porteños de Buenos Aires y que se extendió al lenguaje coloquial de los argentinos. Lenguaje de lunfas, de ladrones.

Mambo: deriva del danzón, ritmo al cual se le incorporan elementos provenientes del Son Montuno. El estilo está marcado por la tumbadora, el piano, el tres y las trompetas tocando jazz.

Marímbula: instrumento antecesor de la marimba, provista de unas lenguetas de metal que al golpearlas producen su sonido.

Milonga: ritmo popular argentino similar al tango. Su diferencia esta en la estructura del ritmo. La milonga se caracteriza por ser más melancólica que el tango.

Montuno: son interpretado a una velocidad más lenta que la de su tiempo normal.

Música folklórica: es la música más autentica y original de los pueblos y que no ha sufrido ningún tipo de transformación con elementos modernos.

Musicólogo: investigador que estudia la música desde un punto de vista histórico y científico.

Opereta: género teatral ligero, en el que los fragmentos cantados alternan con los hablados. Se generó de la ópera y suele ser de carácter cómico.

Organillo: órgano pequeño o piano portátil, que produce su sonido a través de un sistema de un cilindro con púas movido por una manija.

Orquesta típica: agrupación musical conformada por los instrumentos de una estudiantina (cuatro, guitarra y mandolina) combinados con los de una orquesta sinfónica (violín, viola, flauta, clarinete, contrabajo) y que se dedica a la interpretación de la música popular venezolana.

Pachanga: estilo de música de Cuba. Cierta baile, fiesta, jolgorio, diversión.

Payador: cantor popular de los países de Sudamérica que se acompaña con guitarra. Generalmente en contrapunto improvisa cantos sobre un mismo tema con otro payador.

Pianola: pino que puede tocarse mecánicamente por pedales, o por medio de corriente eléctrica.

Plebe: clase social que pertenece al común del pueblo.

Plena: ritmo folclórico puertorriqueño originado por los esclavos afro americanos.

Procaz: desvergonzado y atrevido.

Proletariado: clase social cuyos miembros, productores no propietarios de los medios de producción, venden su fuerza de trabajo por un salario.

Requinto: instrumento musical de cuerdas similar a la guitarra pero de menor tamaño, muy popular en Venezuela y Colombia.

RPM: siglas de revoluciones por minuto. Indica el número de revoluciones que un disco realiza en un minuto desde un punto de partida.

Rumba: música y baile popular típico de reuniones informales. Este ritmo presenta un patrón de llamada y respuesta entre los cantantes, tambores y tamborileros.

SACVEN: Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, gremio que reúne a los compositores venezolanos.

Sintaxis: modo de ordenarse o enlazarse las palabras en una oración.

Son: ritmo cubano originado de la mezcla de elementos musicales hispánicos y africanos, a los que se agregó la danza francesa aportada por los colonos que escaparon de Haití.

Timbal: instrumento musical de percusión formado por una modalidad de tambores pequeños.

Tradición oral: costumbres que se transmiten de boca en boca y de generación en generación.

Tres: instrumento típicamente cubano, que muchas veces se presenta en la interpretación del son. Tiene la forma de una guitarra pequeña, y está equipado con tres cuerdas, cada una de ellas duplicada.

Tresero: ejecutante del tres cubano.

Voz Ucevista: festival de cantantes que se realiza anualmente en la Universidad Central de Venezuela.

Vulgo: estrato inferior de la sociedad considerado como menos culto y más ordinario o tosco.

Zampoñas: instrumento musical de viento perteneciente a la región del sur de Suramérica.

Zarzuela: composición dramática española, en la que alternan los fragmentos hablados con los cantados. Es una derivación de la ópera.

Zorzal: ave de canto aflautado.

Zouk: estilo musical de origen afro caribeño cantado en una especie de dialecto anglo latino y originario de las islas francesas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta, L., (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Aharonián, C., (2000). *Músicas populares y educación en América Latina*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá. En línea: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

Altuve, C., (2003). *El libro de las canciones más bellas*. Caracas: Editorial Libros Express Carlos C.A.

Aretz, I., (1991). *Historia de la etnomusicología en América Latina. (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*. Caracas: Fundef.

Balza, J., (2002). *El bolero, canto de cuna y cama (crónicas y ejercicios)*. Caracas: EBUC.

Bartok, B., (1985). *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo XXI editores.

Bendahan, D., (1997). *Hispanoamérica en la música del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila.

Calzadilla, A., (2003). *La salsa en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

Diccionario Enciclopédico de la Música. (1996). España: Editorial Rombo.

El Pequeño Larousse Ilustrado. (1999). Ediciones Larousse.

Escalona, S., (2007). *La salsa en Europa*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

González, J. *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. En: **Revista Musical Chilena**, LV/195, enero-junio 2001.

Peñin, J. y Walter G., (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

Ramón y Rivera, L., (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano editor.

Sagredo Araya, H., *Hacia una terminología musicológica*. En **Revista Musical de Venezuela** N° 35. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, año 1997.

Torres, E. *Música popular y educación en Venezuela*. En: **Revista Musical de Venezuela** N° 45. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2006.

Presentación del I Congreso Venezolano de Música Popular del Capítulo Venezuela de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. En: **Revista Musical de Venezuela** N° 45. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2006.

Vega, C. *Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos.* En: **Revista Musical Chilena**, N° 188, Año LI, Julio-Diciembre de 1997, pp.75-96

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

HACEDORES/AS DE LA MÚSICA

Guía para el/a participante



MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

Francisco Sesto Novás
Ministro

Emma Elinor Cesin
Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Héctor Soto
Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo
Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES

Silvia Díaz Alvarado
Presidenta

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Estrella Camejo
Directora

Laura Cárdenas
Coordinadora General

Mirtha Sara Morales
Sistematización de Procesos

Beatriz Uzcátegui
Enlace con los Estados

Adriana Arismendi
Ana María Rodrigues
Dubraska Pérez
Gustavo Salas
Hugo Palmar
Yurmary Isabel Pérez
Productora de campo

María Alcira Padilla
Secretaria

Yuraima García
Asesora

María Jubés
Asesora

Eleazar Torres
Elaboración de contenidos

Gustavo Salas
Mirtha Sara Morales
Estrategias Metodológicas

Oficina de Asuntos Públicos e Información

Reynaldo Trombetta
Director

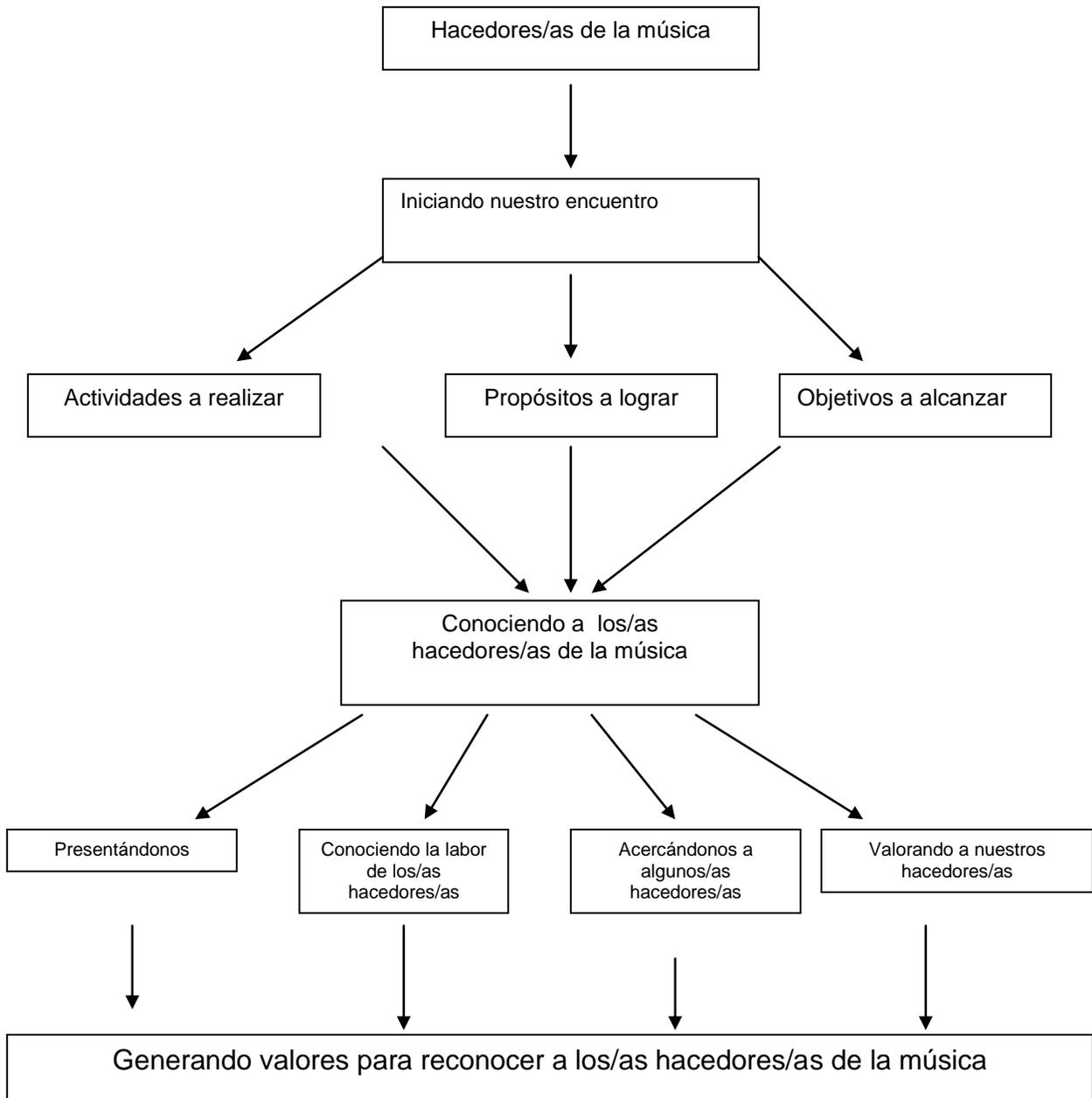
Wilmar Ostos
Coordinadora de Publicidad

Juan Carlos Ramírez
Mariana Alemán
Diseño Gráfico

*La música es sinónimo de libertad,
de tocar lo que quieras y como quieras,
siempre que sea bueno y tenga pasión,
que la música sea el alimento del amor.*

Kurt D. Cobain.

Esquema de presentación



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

La constitución de la República Bolivariana de Venezuela, en su Capítulo VI *De los derechos culturales y educativos*, anuncia que la creación cultural, la divulgación de la obra creativa, los valores de la cultura y el uso y disfrute de los bienes culturales son parte fundamental de los derechos de los ciudadanos y ciudadanas venezolanas. Por tal razón, y atendiendo al mencionado enunciado, surge el diseño del presente taller con la finalidad de permitir a los/as participantes desarrollar y ampliar sus conocimientos sobre la cultura propia del pueblo venezolano. El Ministerio del Poder Popular para la Cultura, mediante el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, IAEM, se esfuerzan en garantizarnos el disfrute y la creación de bienes y servicios culturales en las áreas de danza, música, teatro y circo. El IAEM, por medio del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, LFCS, ha diseñado este taller con el propósito de intercambiar conocimientos y experiencias sobre la vinculación de los ámbitos local, municipal, regional y nacional para lograr el reconocimiento de los/as hacedores de la música, partiendo de la vinculación de la educación para las artes con dos de los motores constituyentes: Moral y Luces y La Explosión del Poder Comunal.

Como punto de partida en el proceso de conocer a algunos/as cultores/as de la música venezolana, se te presenta a continuación la guía del/a participante del taller *Hacedores/as de la música*, en la cual encontrarás las herramientas y el conocimiento para que identifiques y valores tanto a los y las hacedores/as de la música del país como a los de tu propia comunidad.

Las reflexiones que hagamos en este taller enriquecerán tu conocimiento respecto a los/as hacedores/as de la música de nuestro país, permitiéndote darle mayor valor a los y las artistas de tu comunidad, reconociéndolos/las como figuras individuales y con personalidad artística propia. Esto lo lograremos comprendiendo las diferencias individuales y fortaleciendo los puntos de encuentro entre tus compañeros del taller y las comunidades de las que formamos parte, siempre dentro del marco del respeto y la participación popular.

QUÉ QUEREMOS

Promover en los y las participantes del taller el interés por el conocimiento artístico y cultural a través del contacto con nuestros/as hacedores/as de la música, para favorecer la apreciación informada de los espectáculos musicales y motivar la valoración positiva de las obras creadas por nuestros/as hacedores/as de la música.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO.

- Tu participación activa favorecerá tu incorporación activa como vocero/a del valor artístico de los hacedores de música.
- Este taller es una oportunidad para reflexionar acerca de la importancia que tienen para tu identidad cultural y la de tu comunidad los/as hacedores/as de la música.
- Los contenidos de este taller te permitirán comprender mejor la producción artística musical venezolana.

- Con tu participación activa durante el taller contribuirás con el conocimiento cultural y artístico con que cuenta el país y tu comunidad en lo que se refiere las/os hacedoras/es de la música.

JUNTOS LOGRAREMOS:

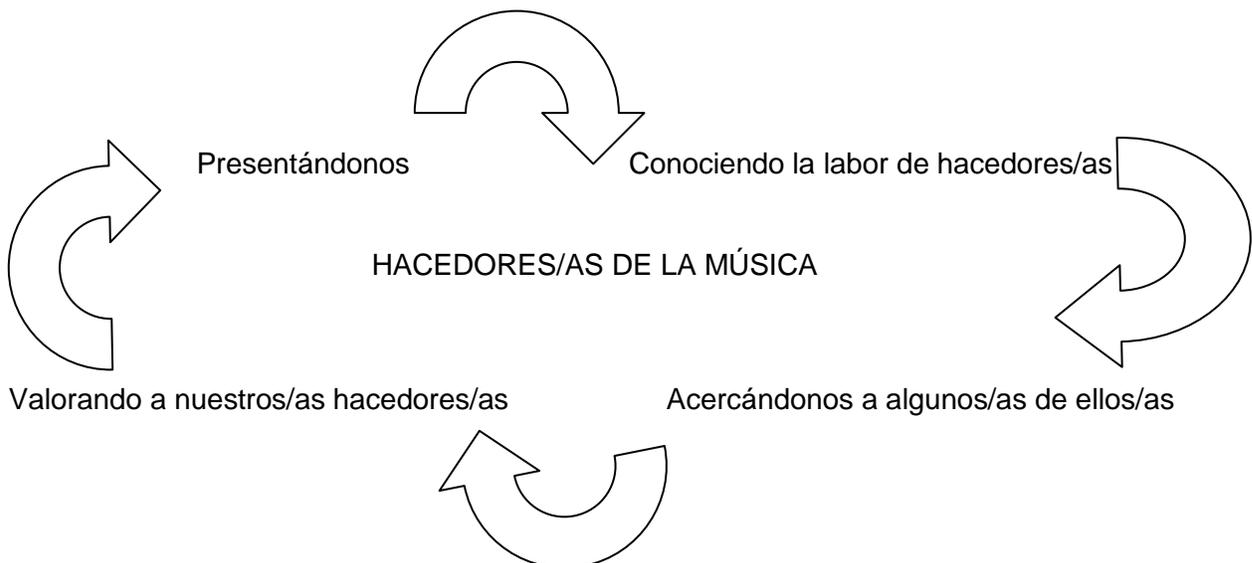
- Intercambiar ideas con las y los demás integrantes del taller, consultar y respetar sus opiniones, tomando en cuenta su parecer para potenciar nuestros intercambios en el contexto comunitario.
- Conocer y valorar positivamente a los/as hacedores/as de la música de nuestro país y de nuestra comunidad.

QUÉ HAREMOS EN EL TALLER

Este taller es una invitación permanente para que a través de una serie de lecturas y dinámicas de trabajo, reflexiones, expresas tus ideas y las compartas con tus compañeras/os en torno a los/as hacedores/as de la música.

Por eso te invitamos a que:

- Participes activamente en el desarrollo del taller.
- Reconozcas tus fortalezas e identifiques tus debilidades en la realización de las actividades.
- Reflexiones acerca de los acuerdos de trabajo conjunto que favorecerán el reconocimiento de los/as hacedores/as de la música, partiendo de principios de corresponsabilidad, cooperación y solidaridad.



En este taller, trabajaremos con algunas estrategias que nos permitirán experimentar, compartir y aportar ideas sobre diferentes formas de propiciar que la formación esté

orientada hacia la construcción de saberes, lo que lograremos una vez haya finalizado el taller y hayamos alcanzado el objetivo de reconocer el valor del trabajo de los/as músicos.

PRESENTÁNDONOS

Conocernos nos permitirá trabajar con mayor confianza. Sabremos el nombre de cada compañero/a así como su interés y vinculación que tiene hacia la música y particularmente hacia este taller.

Ahora realicemos la siguiente actividad.

Te invitamos a colocarte de pie formando un círculo. A través de una dinámica que propondrá el/a facilitador/a te presentarás diciendo tu nombre, porqué te interesaste en el taller e indicar si tienes alguna vinculación particular con la música.

Comenta tu experiencia:

CONOCIENDO LA LABOR DE LOS/AS HACEDORES/AS DE LA MÚSICA

Un/a hacedor/a es quien aporta un bien para su comunidad, bien sea cultural, humanístico, artístico, científico o deportivo; por lo tanto, una hacedora de la música es aquella persona que aporta música para su comunidad en cualquiera de sus formas de expresión: interpretación, composición, difusión, grabación u otro medio.

El/a facilitador/a dividirá el grupo en varios subgrupos para trabajar con base en la Lectura complementaria I: *Los/as hacedores/as de la música*. Basándote en el contenido de la lectura y en la actividad realizada, te invitamos a que nos cuentes sobre los/as hacedores/as de la música de tu propia comunidad. Puedes mencionar a los/as hacedores/as que conoces y describir la labor de ese o esa hacedora. Como parte del reconocimiento que merecen es muy importante que menciones sus nombres.

ACERCÁNDONOS A ALGUNOS/AS HACEDORES/AS DE LA MÚSICA

Creemos que compartir información sobre los/as hacedores/as de la música del país que hemos seleccionado para este taller, te facilitará reconocer la importancia de los/as hacedores/as de la música de tu propia comunidad.

Durante esta actividad, el/a facilitador/a sugerirá una dinámica de grupos donde tendremos la oportunidad de intercambiar información, ideas, sentimientos, etc. acerca de los/as hacedores/as mencionados/as en las lecturas complementarias II, II, IV, V, VI y VII.

VALORANDO EL PAPEL DE LOS/AS HACEDORES/AS DE LA MÚSICA

En este taller te hemos presentado a algunos/as hacedores/as de la música del país para incentivar el reconocimiento del trabajo artístico de esos/as artesanos/as. Ahora deseamos compartir tus impresiones y las del/a facilitador/a sobre este encuentro, para lo cual te invitamos a contestar de manera escrita o verbal las siguientes preguntas:

¿Cómo te sentiste a lo largo del desarrollo del taller?

¿Qué consideras que fue lo más importante que aprendiste?

¿Compartes la selección de los hacedores de música?

¿Qué le agregarías a este taller?

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Lectura complementaria I: *Los Hacedores de Música.*

Consideramos hacedores/as de la música a todas aquellas personas que de alguna u otra manera son protagonistas fundamentales en la actividad musical, bien sea a través de la composición, interpretación o difusión, entendiendo que la composición es la creación de obras musicales a partir de la construcción y combinación de sonidos y palabras, la interpretación es hacer que esta composición exista a través del canto o la ejecución instrumental y la difusión es dar a conocer masivamente este producto musical.

Para el desarrollo de este taller te ofrecemos para que conozcas a seis hacedores/as de la música de entre los miles que sobresalen en Venezuela, por lo que llegar a la selección que se te presenta no fue tarea sencilla. Para tal labor tomamos en cuenta diversos criterios, siendo el principal la versátil permanencia de estas personas en el medio artístico nacional -e internacional- como importantes hacedores/as de la música de Venezuela.

Además, tomamos en cuenta que fuesen artistas vivos/as, activos/as lo que los/as hace merecedores/as de este homenaje en el pleno desarrollo de su carrera.

Otro criterio que determinó la selección final fue el de abarcar las diferentes modalidades presentes de la música en Venezuela: indígena, folclórica, popular, tradicional, urbana y académica.

Los/as hacedores/as seleccionados/as son:

Otilio Galíndez. Cantautor que no has ofrecido una importante cantidad de bellas canciones populares venezolanas que reflejan su sencillez como persona así como su amor a la patria en la cual vive.

Alberto “Beto” Valderrama Patiño. Extraordinario compositor y mandolinista margariteño, gran difusor de la bandola oriental y que ha entregado toda su vida en pro de la difusión de la música folclórica y popular del oriente venezolano.

Salvador Montiel, descendiente de la etnia wayúu y ejecutante de diversos instrumentos autóctonos pertenecientes a la cultura propia de su pueblo.

Aquiles Báez. Joven músico compositor y guitarrista con destacada carrera artística, la cual cuenta con una amplia trayectoria tanto nacional como internacional.

Alfredo Del Mónaco. Compositor académico con una destaca obra compositiva, reconocida nacional e internacionalmente en el medio sinfónico contemporáneo.

Cleotilde Stapleton de Billins, “la Madama”. Fiel testimonio viviente de la enseñanza, canto y difusión del calipso de El Callao en el estado Bolívar y que se ha convertido en una importante intérprete de esta manifestación folclórica en la actualidad.

Estos/as artistas son sólo una muestra de la cantidad de hacedores/as de la música que sobresalen en nuestro país y que ilustran la importancia de hacer música en cualquiera de sus manifestaciones: composición, interpretación y difusión.

Te invitamos a que, a partir de la información que de ellos/as te presentamos, reflexiones sobre la labor artística de todos/as aquellos/as hacedores/as de la música que anónimamente vienen realizando esta actividad, que pertenecen a nuestras comunidades y que con sus aportes contribuyen al desarrollo artístico cultural del entorno social en que conviven.

Los/as hacedores/as son embajadores/as musicales que, sea cual sea el lugar donde muestren su producción artística, serán siempre voceros/as de un sentir del pueblo venezolano y también de su comunidad.

Lectura complementaria II: *Otilio Galíndez*

Otilio Galíndez nació en la población de Yaritagua en el estado Yaracuy el 13 de diciembre del año 1935.

Su primer contacto con la música lo tiene en su región natal, donde conoció la música campesina que por tradición oral le llegaba y que su madre constantemente le cantaba. Todas las vivencias que



experimentó durante su infancia y su adolescencia fueron de fuerte influencia para la producción poética y musical que posteriormente desarrolló. Otilio no realizó estudios formales de música, toda su creación artística es resultado de su talento natural.

A los veinte años de edad comenzó a escribir poesía y canciones, sintiendo cierta predilección hacia la música navideña. Finalizando la década de los años 50, residenciado en Caracas, ingresa a la Universidad Central de Venezuela como empleado, situación que lo llevó a integrar inmediatamente a uno de los grupos corales más importantes del momento, el Orfeón Universitario, agrupación que interpretaría su primera composición: el aguinaldo *La restinga*. A partir de este momento Otilio formó un conjunto de aguinaldos llamado El Parrandón de Otilio, integrado además por algunos miembros del Orfeón Universitario.

En la década de los años 70 se residencia en Maracay y en el núcleo de la Universidad Central de esa ciudad forma otro grupo musical. Así, por donde va pasando va formando grupos musicales con los que interpreta además de aguinaldos, los diferentes géneros rítmicos de la música popular venezolana. Este desarrollo musical que llevaría formando e integrando distintas agrupaciones musicales lo motiva a mantenerse como compositor de música popular venezolana.

La música y la poesía de Otilio forman parte del sentir del pueblo venezolano. Le canta principalmente a la naturaleza y al amor, un amor muy sentido hacia la vida del campesino, hacia las mujeres y los niños y especialmente hacia la tradición navideña venezolana. El mismo compositor describe con sus propias palabras lo que representan sus canciones: “son pedacitos de alegrías por aquí, y pedacitos de tristezas por allá”.

Sus composiciones se destacan por poseer un excelente uso de la prosodia musical, lo que logra al componer la letra y la música al mismo tiempo, obteniendo como resultado un perfecto equilibrio entre la métrica literaria y el ritmo musical.

La obra de este hacedor representa un nuevo estilo de expresión de la música popular tradicional venezolana de raíz folclórica, siendo llevada a una modernizada música de carácter urbano. Entre sus más difundidos temas podemos destacar *Caramba, Ahora, Son Chispitas, Pueblos tristes, Mi tripón, Candelaria, Flor de mayo* así como las canciones navideñas *Luna decembrina, El poncho andino, Dime si es pascua* y *La restinga*.

Otilio Galíndez es uno de los más importantes compositores venezolanos de la actualidad. Su música ha sido difundida por los más destacados artistas del país, entre ellos Lilia Vera, Jesús Sevillano, Cecilia Todd, Morella Muñoz, Rafael Montaña, Juan Carlos Núñez, Simón Díaz, Hugo Blanco, Biella Da Costa, El cuarteto, el Orfeón y la Estudiantina Universitaria de la UCV, Soledad Bravo, Esperanza Márquez así como numerosas agrupaciones corales. Ha alcanzado reconocimiento internacional, siendo interpretada su música y su poesía por artistas de la talla de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Mercedes Sosa, ensamble Recoveco y Astrid la holandesa, entre otros.

Ha sido merecedor del Premio Nacional de Música que otorga el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. En el año 2006, el Capítulo Venezuela de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, le dedicó la realización del II Congreso Venezolano de Música Popular. Su obra ha sido reconocida con publicaciones editoriales hechas a sus composiciones así como con trabajos de investigación realizados sobre su persona, es el caso de la tesis de grado de Alicia

Sergent de Delgado, quien dedicó su trabajo para optar a la licenciatura en Letras a la obra literaria de Otilio Galíndez. Agrupaciones corales, centros culturales y numerosos eventos artísticos le rinden homenaje llevando su epónimo.

Por toda esta trayectoria artística, Otilio Galíndez fue seleccionado como uno de los principales hacedores de música de Venezuela.

Lectura complementaria III: Alberto “Beto” Valderrama Patiño.

Alberto Valderrama Patiño, conocido popularmente como Beto en el medio artístico nacional, nació el 30 de julio de 1949 en la población de El Cercado en la Isla de Margarita, estado Nueva Esparta.



Desde niño sintió gran interés por la música, siendo motivado principalmente por su abuelo, Basilio Patiño, quien era un destacado y reconocido ejecutante de mandolina y bandola oriental. Bajo esta influencia aprende a tocar el cuatro, la guitarra y la mandolina. En la búsqueda de obtener una mayor formación musical realiza estudios de teoría y solfeo, dictado musical, armonía, guitarra clásica, violín, viola, instrumentación, pedagogía musical, dirección coral y composición, teniendo entre sus maestros a Luis Manuel Gutiérrez, Augusto Fermín, Manuel Briceño, Rómulo Lazarde y Modesta Bor. Fue alumno de música del Conservatorio Claudio Fermín de La Asunción, estado Nueva Esparta.

Se ha destacado como mandolinista solista y músico acompañante, logrando actuar y realizar diversas grabaciones sonoras tanto como solista de la mandolina así como junto a los principales cultores y difusores de la música margariteña, entre ellos Francisco Mata y José Ramón Villarroel. Su producción discográfica supera más de treinta grabaciones.

Beto Valderrama es un profundo conocedor de las tradiciones folclóricas, lo que ha reflejado en toda su producción musical. Su obra compositiva es amplia y numerosa, abarcando todos los géneros musicales pertenecientes al oriente venezolano, como lo son los polos, galerones, jotas, danzas y joropos con estribillo. Muchas de sus obras han sido grabadas por reconocidos artistas nacionales. Entre sus composiciones más difundidas y conocidas podemos mencionar *El avispero*, *El tamarindo*, *Pa'Oriente Compai*, *A maría la cumanesa*, *El margariteño*, *Así es Oriente*, *Yo soy de Oriente* y *Punto del Navegante*. Queda claramente reflejado en el título de sus temas el amor que este artista siente por su región natal.

Se ha presentado en numerosos eventos y festivales folclóricos en Radio, Televisión en el ámbito nacional e internacional, actuando en países como Cuba, Trinidad y Tobago, Puerto Rico, Colombia, México, Surinam, Estados Unidos, España y Francia.

También ha desarrollado una amplia labor como pedagogo, siendo maestro de una importante generación de músicos margariteños. Ha ejercido cargos docentes en diferentes instituciones educativas de la Isla de Margarita, tales como Director de la Escuela de Música Modesta Bor, Director del Núcleo Nueva Esparta de la Orquesta

Nacional Juvenil así como de la Orquesta Típica de Margarita y de la Coral Santa Ana. Ha ocupado cargos como Coordinador de los núcleos musicales Claudio Fermín y Coordinador del proyecto Canto Coral Fedecine. Su interés por la educación musical lo ha llevado a crear un método para el aprendizaje de la ejecución de la mandolina y otro para el aprendizaje del cuatro.

Otra importante faceta de Beto es la de investigador y poeta, y preocupado por la desaparición de ciertas manifestaciones folclóricas margariteñas se ocupó de rescatar, investigar y recopilar ese folclore del oriente venezolano, reflejando sus resultados en varias publicaciones, entre ellas *Margarita, su música y sus músicos, Vol. 1*; *Margarita, su música y sus músicos, Vol. 2*, *La música tradicional del oriente venezolano* y *La décima en mis cantares*. En estos trabajos Valderrama trata de ser lo más genuino y respetuoso con respecto al contenido de las obras recopiladas. Obtuvo la información basándose en los testimonios de fuentes vivas que han sido fieles voceros de estas manifestaciones culturales.

Actualmente es uno de los principales difusores y máximos exponentes de la música tradicional del oriente venezolano, es por eso que se ha ocupado del rescate, difusión e interpretación de la bandola oriental, instrumento que debido al desuso que tenía en los últimos tiempos corría el riesgo de perderse en el olvido y que gracias a la labor difusora de Beto nuevamente se ha insertado en la sociedad artística y cultural margariteña y venezolana en general.

Su labor musical ha sido reconocida con varias condecoraciones y distinciones, entre ellas las órdenes Francisco de Miranda, Esteban Gómez, Honor el Mérito de Fedecine y el Sol de Margarita.

Por toda esta trayectoria artística, Alberto “Beto” Valderrama Patiño fue seleccionado como uno de los principales hacedores de música de Venezuela.

Lectura complementaria IV: Salvador Montiel

Salvador Montiel es descendiente de la etnia Wayúu perteneciente al estado Zulia.

A lo largo de su vida se ha destacado como un fiel promotor del folclor y la cultura propia de su pueblo, figurando como ejecutante tanto de los distintos instrumentos así como de los diferentes géneros musicales que forman parte de la mencionada cultura indígena, perteneciente a la región de la guajira tanto venezolana como colombiana.



Salvador Montiel se ha destacado especialmente como interprete del sawawa, especie de flauta con sonoridad similar a la de la gaita escocesa. El sonido característico de este particular instrumento indígena suele producirse en un registro bajo, es decir posee un timbre grave y oscuro. Cabe resaltar que en la actualidad Montiel es uno de los pocos intérpretes de este instrumento autóctono de la Venezuela indígena.

Como resultado de su interés y el deseo de dar a conocer la música y el folclor perteneciente a su región, formó el grupo musical Guajira mía, con el cual se ha dedicado a recoger, plasmar y difundir los sonidos existentes en la naturaleza que rodean su entorno geográfico, como el del viento, los árboles y la tierra de la árida guajira, representándolos con los particulares timbres de los instrumentos étnicos de su región, todo visto bajo una óptica mágico-religiosa. Una de sus presentaciones consiste en el baile de los Yonna, el cual se celebra por motivos especiales de la vida material y espiritual tales como ofrecimientos, revelaciones y hasta por curaciones. Tomando los vestidos con las manos las mujeres realizan círculos frente a los hombres a quienes persiguen hasta hacerlos caer en el suelo demostrando su poder.

Salvador Montiel ha mostrado su música en numerosos eventos al participar en todo tipo de actividad cultural, folclórica y popular desarrollada tanto en Venezuela como a nivel internacional.

Su labor difusora ha sido reconocida públicamente por diversas instituciones, entre ellas la Fundación del Folklore, Fundef, organismo que actualmente se conoce como Centro de la Diversidad Cultural.

Como artista ha compartido escenario con los mas importantes folcloristas del país, entre ellos María Rodríguez, Gualberto Ibarreto, Francisco Pacheco, Cecilia Todd, Cristóbal Jiménez, Ismael Querales, Vidal Colmenares, Oscar Lista, Alberto Valderrama y Serenata Guayanesa, entre otros.

Su música fue incluida en la colección “Venezuela, cantos de la tierra”, una serie de discos de música folclórica y popular venezolana que recoge los temas más representativos de la identidad musical del país. Cabe destacar que esta colección fue distribuida para uso exclusivo de las emisoras radiales y darla a conocer a través de estos medios.

Salvador Montiel ha traspasado sus conocimientos a músicos populares y comerciales interesados en mezclarse con la cultura precolombina de nuestro país, entre ellos destaca el flautista zuliano Huascar Barradas, quien aprendió la ejecución del sawawa bajo la orientación de Montiel.

Por su trayectoria artística, Salvador Montiel fue seleccionado como uno de los principales hacedores de música de Venezuela.

Lectura complementaria V: *Aquiles Báez*

Aquiles Báez nace en Caracas en el año 1964. Se inicia en la música por iniciativa de su hermano Julio, quien le enseñó a interpretar el cuatro.

Provisto de un extraordinario talento musical natural decide complementar sus condiciones artísticas realizando estudios en el Conservatorio Simón Bolívar de Caracas. Se forma en la ejecución de guitarra, viola, piano y bajo, así como en armonía, composición, arreglos y jazz, bajo la guía de



maestros como Teresa Hernández, William Montesinos, Diego Silva, Jesús Alfonzo, Eulalia Ramos, Álvaro Cordero, Juan Carlos Núñez, Giovanni Palmieri, Gerry Weil, María Eugenia Atilano, Robert Sun, Vie Ness, Diego Silva, Simón Viana, Alfonso Montes, Luis Zea, Gonzalo Micó, Rafael Benatar, Abel Carlevaro, Irina Kirchner y Leo Brower. También cursó estudios a nivel internacional, siendo alumno en la Escuela de Música de Berklee y el Conservatorio Nueva Inglaterra, en Boston, Estados Unidos. Además de su gran formación escolástica, Báez afirma que también tuvo mucho aprendizaje en la calle, pues siempre al salir de clases, se dirigía a locales nocturnos a mezclarse con el mundo musical real.

Todo esto le permitió obtener una sólida y completa formación musical que lo ha llevado a convertirse en uno de los talentos nacionales mejor capacitados en lo que al área musical se refiere en cualquiera de sus manifestaciones: composición, interpretación, arreglos, orquestación. Cabe destacar que debido a su extraordinario talento fue invitado como docente para impartir clases en la Escuela de Música de Berklee.

Ha sido músico instrumentista acompañante así como arreglista de artistas de renombre como Morella Muñoz, Esperanza Márquez, Cecilia Todd, María Teresa Chacín, Jesús Sevillano, Ana María Fernaud, Aquiles Machado, Ilan Chester y Lucy Ferrero, entre otros. Ha participado en grabaciones discográficas con los grupos Un solo pueblo, Gurrufío, Malembe, Serenata Guayanesa, Yordano, Paul Dessene, Omar Acosta y Soledad Bravo. También ha actuado y grabado con músicos de proyección internacional como Paquito D'Rivera, Giora Fidman, John Patitucci y Danilo Pérez.

Ha participado en todo tipo de conjunto musical, bien sea de música antigua, de cámara, folclórica, popular, urbana, comercial y académica.

El trabajo compositivo de Aquiles ha sobresalido por su capacidad creativa, siendo elaborado a través del desarrollo de una gran riqueza tímbrica en sus obras, efecto que logra al combinar instrumentos folclóricos de Venezuela, como cuatro, tambores y maracas con los instrumentos convencionales de las orquestas sinfónicas, como violín, viola, flauta o clarinete, para interpretar los géneros musicales folclóricos, populares y tradicionales de Venezuela, como la gaita, el merengue y el joropo. Todo esto lo hace aplicando una técnica de composición moderna basándose en los elementos del jazz y la música pop. Para completar su innovación le incorpora a sus obras títulos algo jocosos relacionados con la cotidianidad del venezolano: *Revoltillo hidromático*, *Chueco x 8*, *Cédula contra la pared*, *No te he compuesto nisiquiera el lavaplatos* y *Tú me tienes comiendo alpiste*, entre otros. De sus composiciones en un estilo musical más convencional podemos mencionar *El sabrosito*, *La casa azul*, *Ana María*, *Confusión*, *Aguacero* y *Culetazos*. Ha condensado todas sus creaciones en siete grabaciones discográficas conformadas con temas propios y arreglos de música popular latinoamericana.

Báez viene a ser uno de los más importantes músicos de las nuevas generaciones de artistas venezolanos y sobresale por su gran versatilidad y originalidad. Ha compuesto además música para teatro (*Por alto está el cielo en el mundo*, *Sabana Grande boulevard de fantasía*, *Viva el duque nuestro dueño*, *Ámame*, *Fama de mujer amada* y *Los ángeles terribles*), cine y video (*El rebusque*, *Sombras y barro*, *Películas de arena*, *Los reporteros gráficos*, *La reina mora*) así como música de cámara, para orquesta sinfónica (*Obertura Sabana con lluvia*, *Tríptico para guitarra y orquesta*) y para instrumentos solistas.

Su carrera artística, lo ha llevado a ser merecedor de los premios “Casa del Artista” en Venezuela y el “William Leavitt” de la Escuela de Berklee en Boston, entre otros.

Por toda esta trayectoria artística, Aquiles Báez fue seleccionado como uno de los principales hacedores de música de Venezuela.

Lectura complementaria VI: *Alfredo Del Mónaco*

Alfredo Del Mónaco nació en Caracas el 29 de abril de 1938. Su motivación por dedicarse a la música la inspiró su madre, Elvia González, quien fue pianista.



Luego de cursar estudios particulares durante varios años, fue alumno de composición de Primo Casale y de piano con Moisés Moleiro.

Su principal interés musical fue hacia la nueva música del siglo XX, específicamente la del género electroacústico, lenguaje que estéticamente estaba muy alejado de la música tradicional y convencional académica que se conocía en Venezuela. Durante la década de los años 60 transmitió a través de programas radiales este tipo de expresión musical dándola a conocer a la población venezolana. Siendo pionero en esta actividad creó el Estudio de Fonología del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) donde comenzó a impartir la enseñanza de esta nueva expresión musical en nuestro país, lo que llamó la atención de numerosos músicos que comenzaron a participar en el conocimiento y aprendizaje de este novedoso lenguaje musical.

En el año 1966 compuso la primera obra electroacústica venezolana, *Cromofonías 1* a la que luego siguió *Estudio electrónico*. Desarrolló una activa vida artística componiendo, ofreciendo conferencias, escribiendo artículos y transmitiendo programas de radio y televisión con temática relacionada a la música contemporánea. En 1968 compuso *Cromofonías II* y este mismo año ganó el Premio Nacional de Música Vocal “José Ángel Montero” con la obra *La noche de las alegorías*, compuesta para ocho voces.

Entre 1969 y 1975 residió en Nueva York, Estados Unidos, y se convirtió en el primer músico latinoamericano en trabajar la música cibernética. También residió en la ciudad alemana de Berlín desarrollando actividad musical con elementos electroacústicos.

En el año 1974 obtuvo el título de Doctor en Música de la Universidad de Columbia, Estados Unidos, y a partir de este momento se dedicó a trabajar con música electrónica y cibernética en diferentes instituciones musicales estadounidenses.

En Venezuela dictó cursos de música contemporánea en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, Orquesta Nacional Juvenil y Asociación Cultural Humbolt, así como en latitudes internacionales como la Universidad de Puerto Rico, Universidad de Chile, Universidad del Estado de Nueva York y Universidad de Princeton, convirtiéndose en importante punto de referencia en lo que a prácticas musicales de vanguardia se refiere.

Sus composiciones han alcanzado un alto reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Se caracterizan por combinar instrumentos convencionales de orquesta sinfónica o populares venezolanos con sonidos electrónicos y cinta magnetofónica, incluyendo en algunas ocasiones incluso la voz humana y hasta el ruido. Ha compuesto música para orquesta, de cámara, para solistas y vocal, entre otros formatos.

Sus obras han sido interpretadas en innumerables festivales de música contemporánea tanto en Venezuela como en muchos países del mundo por las más importantes agrupaciones musicales que se dedican al género musical electrónico. Es el compositor venezolano de quien se han interpretado más obras a nivel internacional. Su composición más conocida es *Tupac Amarú*, para orquesta sinfónica, creada en el año 1977 y basada en la historia del último Rey Inca. Esta obra le fue encargada para el Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea de Maracaibo y fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad. *Tupac Amarú* es la composición más interpretada de Alfredo Del Mónaco, siendo audicionada además de Venezuela, en Roma, Estados Unidos (Kennedy Center, Carnegie Hall) y Brasil, entre otros escenarios.

Entre sus composiciones podemos destacar *...encuentros del eco...*, para dos pianos y dos percusionistas; *Trópicos*, documental en cinta magnetofónica sobre la realidad venezolana, *Solentiname*, para grupo de cámara, *Sonata para dos violines, viola y cello*, *Chants*, para flauta sola y *Lyrical* para oboe solo.

Alfredo Del Mónaco constituye una figura de importancia para la historia de la música en Venezuela, particularmente a lo que se refiere a la composición musical de vanguardia.

Por toda esta trayectoria artística, fue seleccionado como uno de los principales hacedores de música de Venezuela.

Lectura complementaria VII: Cleotilde Stapleton de Billings, “la Madama”

Cleotilde Stapleton de Billings, conocida popularmente como “la Madama”, nació el 22 de septiembre del año 1936 en la población de El Callao, estado Bolívar.

Desde su infancia comenzó a involucrarse con la interpretación del calipso a través de las comparsas de las madamas, principal manifestación folclórica de su región natal vinculada con las celebraciones carnavalescas, aprendiendo a través de la tradición oral todo lo relacionado con este particular elemento cultural venezolano, como su forma de cantar, de bailar y de vestirse. Es así como se pueden considerar como sus maestros naturales a los calipseros del Callao. Se fue destacando primero como corista y luego como solista del canto. A partir de la década de los años 60 se estableció en Caracas, dándose a conocer nacionalmente como una importante y comprometida difusora del calipso, al punto de ser en la actualidad una de las principales promotoras de esta actividad artística. Ha participado en una gran cantidad de comparsas de El Callao, principalmente en las de Isidora Agnes (Madama Isidora), Kenton St. Bernard, Carlos Small (Don Carlo), James (Compae Yimba) y Ramon St. John (Nam), actividad que ha compartido junto a las madamas Lourdes Lasanta (Madama Lulú), Lucía Andrade (Madama Luci) y Tomasa Andrade (Madama Tomasa).



Ha dedicado su vida a ofrecer talleres para la enseñanza del canto, baile e interpretación del calipso, actividad que ha desarrollado en los talleres de cultura popular de la Fundación Bigott y que en el año 1992 dio origen al grupo Yuruari, del cual Cleotilde fue miembro fundador, asesor musical y solista principal. En el año 2002 Yuruari grabó un disco integrado con doce temas representativos del calipso.

Entre los principales éxitos musicales que ha tenido el grupo Yuruari con la voz solista de Cleotilde se encuentra los temas *Calypso man*, *Angela*, *Netty Netty Children of the soil*, *Morning cacaco*, *Callao Boys*, *Carnaval*, *Fire in this land* y *Daddy daddy*. Es de destacar que los títulos en inglés se deben a que ese era el idioma que hablaban los habitantes en El Callao para la época de la explotación minera desde finales del siglo XIX, quienes procedían de las islas del Caribe.

Además ha integrado las agrupaciones Los Veteramos, en El Callao y Convencional en Caracas, con esta última también realizó grabaciones discográficas.

Uno de los principales méritos de Cleotilde es que lleva gran parte de su vida cultivando las tradiciones de su pueblo, transmitiéndolas a las nuevas generaciones de venezolanos y venezolanas y llevándolas a cada rincón del país, logrando de esta manera dar a conocer la manifestación del calipso de El Callao de una manera muy fidedigna y versátil, respetándolo desde lo más profundo de su originalidad. Cleotilde se ha convertido en la actualidad como una de las principales cultoras del calipso, actividad que desarrolla rescatando una gran cantidad de calipsos antiguos.

En la actualidad Cleotilde Stapleton de Billings, “la Madama”, se mantiene activa y vigente interpretando y difundiendo la música del calipso, alternando esta práctica con la realización de talleres donde participantes ajenos a esta tradición entran en pleno contacto con ella a través del canto y el baile de una manera interactiva. Esta es una actividad que se desarrolla a nivel nacional con las presentaciones del grupo Yuruari.

La Gobernación del estado Bolívar le otorgó el “Premio a la Canción Popular” y en 1996 obtuvo el Sol de Oro por su labor como cultora, otorgado por la Federación Venezolana de Prensa y Promociones. En el año 1998 participó en la película para cine *Piel*, dirigida por Oscar Lucién donde hizo el papel de *Nacha*, actividad que no estuvo relacionada con su faceta artística como madama.

Por esta trayectoria artística, Cleotilde Stapleton de Billings, “la Madama”, fue seleccionada como una de las principales hacedoras de música de Venezuela.

Glosario de términos:

Armonía: grupo de teorías que estudian las posibilidades de combinación de todos los sonidos de manera simultánea.

Bandola oriental: instrumento de ocho cuerdas y cuatro sonidos (cada sonido tiene dos cuerdas), perteneciente a la región del oriente venezolano (Sucre, Nueva Esparta, Monagas, Bolívar). Posee cuerdas de nylon y tiene una sonoridad muy particular y diferente a las de otros instrumentos de cuerdas venezolanos. Se interpreta con púa. Su forma es parecida a la del cuatro venezolano: posee una caja armónica, un mástil y un clavijero.

Calipso (o calypso): manifestación musical de la región de El Callao en el estado Bolívar que se interpreta principalmente en la época de carnaval y se acompaña instrumentalmente con batería de tambores, campanas, charrasca, cuatro, teclado, bajo y pitos. Se canta en inglés.

Composición: creación de obras musicales a partir de la construcción y combinación de sonidos y palabras.

Cantautor: persona que canta sus propias composiciones.

Cinta magnetofónica: soporte o material auditivo que contiene información grabada. Cassette.

Contrapunto: arte de superponer entre en sí dos o más líneas melódicas y que puedan ser diferenciadas la una de la otra.

Corista: persona que participa en un coro y canta junto a un grupo de compañeros.

Cuatro: instrumento nacional de Venezuela, su nombre deriva de las cuatro cuerdas que posee.

Dictado musical: materia que se cursa durante los estudios musicales par dominar la técnica de composición. Esta materia permite además lograr un gran desarrollo del oído musical a través del dictado de notas musicales.

Difusión: dar a conocer pública y masivamente una obra o producción.

Epónimo: nombre de un personaje reconocido que se utiliza para identificar a algún instituto, grupo, pueblo o ciudad.

Gaita: ritmo musical venezolano perteneciente a la región zuliana y que suele interpretarse durante la época navideña.

Gaita escocesa: instrumento de viento y fuelle perteneciente a Escocia.

Galerón: manifestación folklórica y musical de la Isla de Margarita. Suele efectuarse en honor a la Virgen del Valle

Guitarra: instrumento parecido al cuatro, pero de mayor tamaño, conformado por seis cuerdas, de procedencia española.

Hacedora: aquella persona que aporta un bien para su comunidad, sea cultural, humanístico, artístico, científico o deportivo.

Instrumentación: materia de música que permite a los estudiantes conocer la sonoridad y uso de los instrumentos al momento de hacer una composición.

Interpretación: exposición a través del canto o la ejecución instrumental de una composición.

Joropo: ritmo tradicional de los llanos venezolanos que suele interpretarse con arpa, cuatro y maracas.

Joropo con estribillo: modalidad de joropo que pertenece a la región oriental venezolana (Nueva Esparta, Sucre, Monagas). Suele acompañarse con mandolina o bandola oriental, cuatro y guitarra. Se caracteriza por ser muy alegre y festivo.

Jota: manifestación folclórica de la Isla de Margarita que destaca en su canto por un romanticismo que expresa sentimientos de soledad y tristeza

Madama: señora que usa grades trajes de colores y que se mueve cadenciosamente durante los bailes de las comparsas del El Callao, estado Bolívar mientras canta calipso.

Mandolina: instrumento de ocho cuerdas agrupadas en cuatro sonidos de dos cuerdas cada uno que debe interpretarse con una uña. De origen italiano.

Merengue: ritmo musical popular venezolano.

Música antigua: música con que se identifica a toda producción anterior al siglo XVII.

Música cibernética: tipo de composición musical programada electrónicamente a través del uso de computadoras.

Música comercial: música que forma parte del mundo discográfico y que a través de su venta genera dividendos. Suele ser transmitida por todo tipo de medio electrónico.

Música contemporánea: música creada en la segunda mitad del siglo XX con lenguaje estético diferente al utilizado convencionalmente por los compositores.

Música electroacústica: música que se crea y produce con la utilización de computadoras o por tecnología digital a través del uso de programas informáticos.

Música folclórica: es la música considerada por los pueblos como la más auténtica y original para sus integrantes.

Musicólogo: investigador que estudia la música desde un punto de vista histórico y científico.

Orquesta típica: agrupación musical conformada por los instrumentos de una estudiantina (cuatro, guitarra y mandolina) combinados con los de una orquesta sinfónica (violín, viola, flauta, clarinete, contrabajo) y que se dedica a la interpretación de la música popular venezolana.

Pedagogía musical: materia de música que permite a los estudiantes capacitarse como profesores en el área musical.

Polo: manifestación folclórica del estado Nueva Esparta. Se caracteriza por ser una melodía con letra de naturaleza narrativa, humorística y picaresca.

Prosodia musical: perfecta concordancia entre la duración de la música y el acento del texto.

Restinga: isla de arena formada en medio de una laguna.

Sawawa: especie de flauta perteneciente a la etnia Wayúu que se encuentra en la Península de La Guajira, estado Zulia. Tiene un característico sonido grave y es construido con una caña delgada llamada sawawa. Su sonoridad es similar a la de la gaita escocesa.

Teoría y solfeo: arte de leer y entonar las notas musicales que se escriben sobre el pentagrama musical.

Timbre: sonido particular de cada instrumento que determina su identificación auditiva.

Tradición oral: costumbres que se transmiten de boca en boca y de generación en generación.

Viola: instrumento de cuatro cuerdas que debe ejecutarse con arco y produce un sonido más grave que el del violín.

Violín: instrumento de cuatro cuerdas que debe ejecutarse con arco y produce un sonido agudo.

Wayúu: vocablo que significa gente, perteneciente a la Península de la Guajira, tanto en Colombia como en Venezuela.

Yonna: etnia aborígen de la Guajira colombo-venezolana,

Yuruari: nombre mágico con que se conoce la parte del Río Orinoco que bordea El Callao en el estado Bolívar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

CASTILLO OLIVARI, Arcángel. *Tupac Amaru (1977) para Orquesta*. Desde una visión y conversación con el autor. En Revista Musical de Venezuela, N° 32-33. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1993.

PEÑÍN, José y Walter Guido. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. *50 años de música en Caracas 1930-1980*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1988.

La música folklórica de Venezuela. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

La música popular de Venezuela. Caracas: Ernesto Armitano editor, 1976.

SALAZAR, Rafael. *Del Joropo y sus andanzas*. Caracas: Disco Club Venezolano, 1992.

Memorial del canto. Caracas: Banco Industrial de Venezuela, 1994.

Música y folklore de Venezuela, Caracas: Editorial Lisbona, s.f..

SIN AUTOR. *Otilio Galíndez cantado en Coros*. Caracas: Banco Industrial de Venezuela, 1995.

VALDERRAMA PATIÑO, Alberto J. *Margarita, su música y sus músicos, Vol. 1*. Santa Ana del Norte: Procultura, 1985.

Revistas: Artesanía y folklore de Venezuela
Papel Musical,
Revista Musical de Venezuela,

ANEXOS

CHISPITAS:

Estrellitas fugaces parecen
tus ojos que a veces
me miran mezquinos.

Cual palomas que inquietas volaran,
cual chispitas, cual cocuyo,
así miras tú, así mitas tú. (Bis)

Son chispitas a veces tus ojos,
son cocuyos de tímido fulgor,
y disipan un poco la sombra
que nubla mi corazón,
y disipan un poco la sombra
que nubla mi corazón.

FLOR DE MAYO

Mañana que vas llegando
rallito de sol que siento
llévame por la sabana,
llévame sabana a dentro.
Mañana que vas llegando
rallito de sol que siento

Flor de mayo, flor de mayo, flor de mayo
no eres tan fuerte como mariposa,
flor de mayo, flor de mayo

Aguita de hojitas verdes
perlitas madrugadoras,
decime adiós que voy lejos,
cuando se muera la aurora,
aguita de hojitas verdes

perlitas madrugadoras.

Cabalgando en mi rucio paraulato
brota mi copla y responde el llano,
mariposa, flor de mayo

Fantasmas de sombra y luna,
espantos y aparecidos,
el gallo de mi totumo
ahuyenta con su cantío,
fantasmas de sombra y luna,
espantos y aparecidos

Azabache pitadita blanca espuma
canta la lluvia, se acabo el verano
blanca espuma, flor de mayo

“Creo que quien ha disfrutado con los sublimes placeres de la música deberá ser eternamente adicto a este arte supremo y jamás renegará de él”. (Richard Wagner)

República Bolivariana de Venezuela



**LABORATORIO DE FORMACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE SABERES
IAEM.**

***TALLER DE OPERADOR DE AUDIO
EN EL TEATRO***

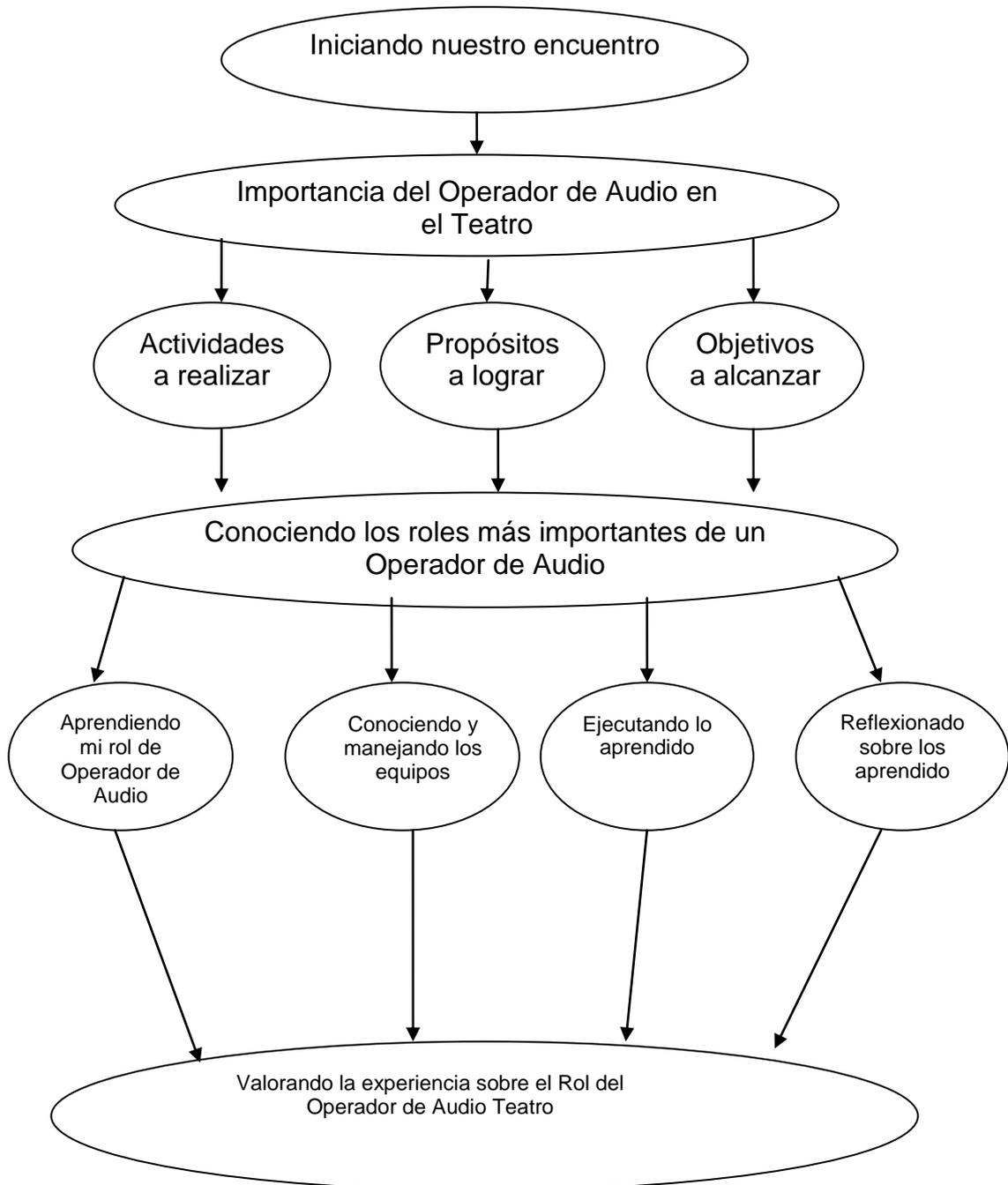
GUÍA PARA L@S PARTICIPANTES



Duración: 20 horas

Elaborado por Richard E. Vegas

ESQUEMA DE PRESENTACIÓN



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

El Artículo 99 de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela establece que “Los valores de la Cultura constituyen un bien irrenunciable del pueblo venezolano y un derecho fundamental que el Estado fomentará y garantizará...”. Siguiendo este lineamiento el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, por órgano del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, ha diseñado una serie de talleres con la finalidad de ofrecer a las comunidades un espacio para el intercambio de conocimientos y experiencias en las áreas de Teatro, Danza y Música, partiendo del vínculo de la educación para las artes con dos de los motores constituyentes: Moral y Luces y la Explosión del Poder Comunal.

En el marco de este taller que te ofrecemos a continuación denominado “Operador de Audio en el Teatro” tiene como meta brindarte los conocimientos básicos para la realización de las partes sonoras en el teatro y en otros espacios que le sirvan a la comunidad para el desarrollo cultural,

Para comenzar el Taller te damos una breve reseña de lo que es el Audio en la historia del ser humano.

El sonido siempre ha estado presente para ayudarnos a comprender lo que sucede en nuestro entorno, alertando con la emoción a la idea. El hombre antiguo utilizaba el corno o cuerno para comunicarse durante las batallas también el tambor por medio de las claves que se repetían de población en población (usado por los negros), pero es Alexander Graham Bell quien en el año 1875, quien inventa el Telégrafo dando así comienzo a todo esto del Audio, después en 1877 el fonógrafo llega de la mano de Edison y finalmente quien logra grabar y reproducir el sonido es Emili Berliner, con su Gramófono. Después en 1928 se crea el Magnetófono y en 1950 sale a la luz pública el Magnetron-Studer-Revox, primer grabador de tipo Reel, realizándose así las primeras grabaciones monaurales (grabaciones de un solo canal o “mono”), entre los años 60 y 70 llega el sonido estéreo y se comienza a modificar la señal auditiva mejorándola electrónicamente

Los primeros profesionales del sonido, por supuesto, no tenían ninguna preparación. Algunos tuvieron alguna experiencia entre bastidores de teatro donde habían sacudido una hoja de metal para imitar un trueno, o habían dado una palmada a un tablero contra otro para simular tiros.

En los años 30, había un montón de demostraciones del drama (cuentos por entregas, los detectives, los misterios...) la mayoría de las cuales requirieron efectos de sonido realistas.

Los sonidos de aquella época se dividieron básicamente en dos categorías:

a) los que avanzaban la acción o ayudaban al movimiento y sucesión de hechos de la historia

b) sonidos fijos, los que eran producidos con una combinación de sonidos manuales y registrados.

Sonido, Audio, Acústica y frecuencia (conceptos)

Sonido:

-Concepto físico: vibración mecánica en un medio elástico capaz de producir una sensación auditiva

-Concepto acústico: sensación auditiva producida por una vibración mecánica.

Los sonidos de los instrumentos musicales son producidos y modificados por tres componentes: 1)- la materia que vibra (cuerda de violín), que entra en movimiento por el frotamiento, el soplado, el golpe, o cualquier otro método; 2)- el cuerpo resonador, amplificador o reflector (caja de resonancia o tubo); y 3)- mecanismos asociados para la variación del sonido como llaves, válvulas, trastes y sordinas. Y se clasifican en percusión, vientos (madera o metal), cuerdas, eléctricos y electro-acústicos.

Audio. –traducción latina de oigo- proceso de transformación que ocurre cuando un sonido natural o acústico es amplificado por medio de diversos componentes electrónicos, además de ser la capacidad de manejo de las frecuencias en todas sus formas y en todos los espacios.

Acústica: parte de la física que trata de la forma en que los sonidos se forman y se propagan desde las fuentes a través del aire y los materiales.

Frecuencia: cantidad de ciclos por unidad de tiempo que completa una partícula en un movimiento ondulatorio, es la que determina si el sonido es grave (bajo), medio o agudo (alto). La frecuencia se mide en Hertz, siendo un Hertz igual a una frecuencia de un ciclo en un segundo.

Las frecuencias que pueden ser percibidas por el ser humano se encuentran entre los 20 Hz y los 20.000 Hz.

División de frecuencia: la gama del espectro de frecuencias audibles se divide en: Bajas, Medias y Altas. En los últimos años han ido cambiando gracias a los avances tecnológicos en la fabricación de altavoces para convertirse en Bajas, Medias Bajas, Medias Altas y Agudas, y están comprendidas en Bajas (20 Hz a 800 Hz), Medias Bajas (800 Hz a 1.2 KHz), Medias (1.2 kHz A 3 kHz), Medias Altas (3 KHz a 4.5 KHz) y las Agudas (4.5 KHz a 20 KHz). Estas mediciones son aplicables a los ecualizadores (gráficos y paramétricos).

Onda sonora: movimiento vibratorio resultante de la perturbación de un medio elástico, viajan a través del aire y se caracterizan por su frecuencia longitud y altura.

QUÉ QUEREMOS

- Capacitarte para que conozcas e identifiques las técnicas usadas para la conexión, instalación y manejo de equipos de audio
- Ayudarte a sensibilizar tu sistema auditivo para que logres la mejor utilización de un material de audio grabado o ejecutado en vivo.

LA IMPORTANCIA DE CONTAR CONTIGO

Porque este taller te permitirá:

- aprender el manejo de la música y efectos en una obra teatral
- Motivarte para formar parte de los grupos encargados de promover eventos musicales y culturales en los diferentes espacios de tu comunidad.

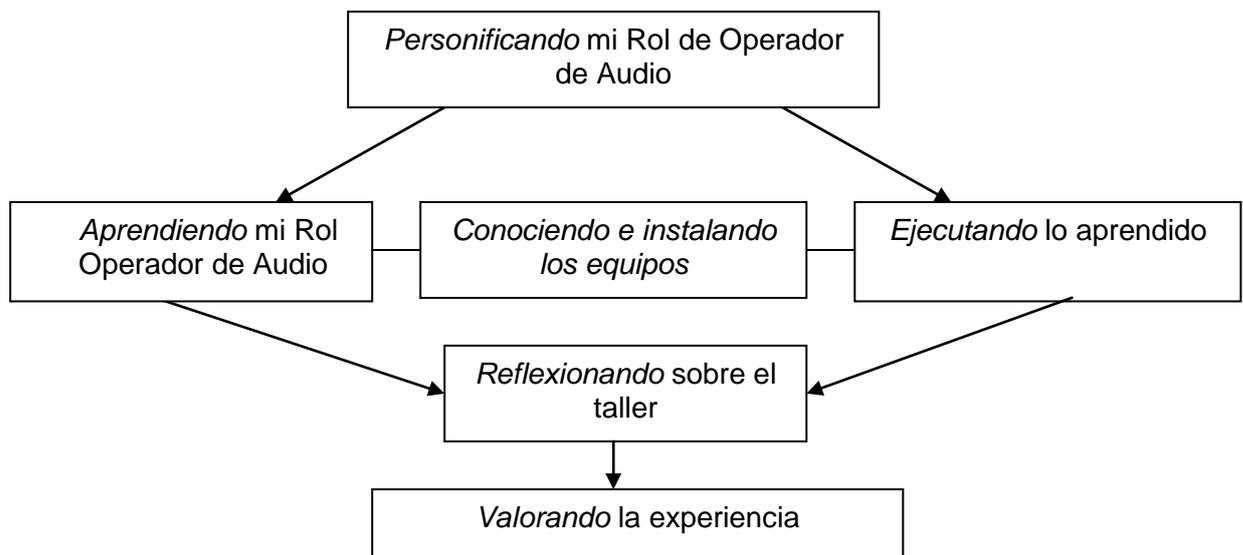
ACTIVIDADES QUE REALIZAREMOS

Tu participación es primordial en la puesta en escena de cualquier expresión artística que se relacione con el aspecto auditivo, es por esto que te sugerimos traer dos track's o canciones de tu preferencia para que junto con el material que la facilitadora o el facilitador les entregará, elabores la musicalización de una pequeña obra.

En el material de apoyo podrás encontrar música de diferentes géneros, épocas, tipo de grabaciones de diferentes culturas y algunos efectos de sonido.

Después de escuchar el material reflexionarás sobre el género de cada canción, la procedencia cultural, que sentimientos te transmite y como lo utilizarías (música de sala, cortina para cambio escenográfico, coreografía, saludo final).

En la siguiente representación te presentamos las estrategias que te ayudarán a comprender mejor los pasos a seguir en este Taller.



Cada una de estas estrategias nos permitirá alcanzar el propósito del taller y las pondremos en marcha de la siguiente manera:

Aprendiendo: Revisar, analizar y relacionar la información recibida. Buscamos que apliques este procedimiento a la información que se te dará sobre el Rol del Operador de Audio en el teatro, y que así puedas identificar los y te animes a continuar profundizando en el conocimiento de las técnicas de *Audio*.

Conociendo e instalando los equipos: Se conocen los equipos y la manera como de deben instalar.

Ejecutando: El manejo de los equipos, la musicalización y efectos en una obra teatral.

Reflexionando: Se plantean interrogantes y se buscan respuestas de como utilizar el material auditivo en una determinada situación, y discutir con tus compañeros y compañeras sobre esta experiencia.

Valorando: Debes estar atento al manejo y desarrollo de todo lo que sucede en la caja o escenario, ya que cualquier cambio -(expresión corporal, frases y cambio de escenografía o de luces)-, podría ser tu pie para que pongas en práctica tu trabajo en cabina. Ejecutando así lo aprendido, con esta estrategia queremos que manifiestes tus sentimientos, opiniones y sugerencias sobre el desarrollo de la experiencia del taller.

A continuación, te presentamos cada una de las estrategias y actividades que realizaremos a lo largo del taller:

Estrategia 1: Aprendiendo mi Rol de Operador de Audio

Al iniciar el taller te invitamos a que participes en la primera actividad cuya finalidad es conocer e iniciar el proceso de aprendizaje sobre el rol del Operador de Audio.

Un Operador debe conocer los diferentes tipos de música sus raíces e instrumentación y características de ejecución y así estará capacitado para hacer un buen sonido. Es por esto que debemos escuchar la mayor cantidad y variedad de musicales.

Analizar la música es fundamental para el Operador de Audio –que tipo de música es, de que cultura proviene, instrumentos que se ejecutan- que sentimientos te trasmite (alegría, tristeza, euforia, etc.).

El ruido de fondo y los efectos sonoros son piezas claves para la musicalización de una obra teatral.

1.1 El Rol del Operador de Audio:

El Operador de Audio es el encargado de colocar el decorado sonoro en una obra de teatro, en una película para cine o TV.; nuestro trabajo es clave para la comprensión de algunas puesta en escena, porque es nuestra destreza la que sirve para colocar el volumen y la ubicación perfecta de los efectos de sonido, las cortinas musicales, la voz en Off, la música para la coreografía e inclusive la

escogencia de la música de sala acorde con la puesta en escena que se vaya a presentar. Es quien ejecutará los niveles y la ecualización al trabajar con micrófonos en una obra, por lo que debe hacerlo bien para mantener la imagen del resto del grupo que esta en el escenario.

También se puede decir que el Operador de Audio es un actor más tras bastidores y como tal lo debe asumir, ya que de él depende toda la parte sonora del espectáculo. Pues en algunos casos o puestas en escenas el sonido sirve para dar pie a un cambio escenografico, la colocación de algún ambiente de iluminación o acción a ejecutarse por parte de actores, es por ello que te sugerimos utilizar un libreto o tomar nota de cada uno de los pies musicales a ejecutar en la obra, en otros casos donde no dispongas de libreto debes apoyar tu trabajo en directores, asistentes u otra persona que tenga conocimiento de la obra que se desarrolla en el momento; también utilizarás el intercom o radio para comunicarte con el escenario para mantenerte en comunicación con los otros operadores; ejemplo: si hay que recortar una escena por ausencia de un actor, o un percance que suceda en el escenario el cual te lo comunicará el personal de tramoya a través del intercom., en el momento que te avisen de la falla debes indicarle que revise las conexiones de monitoreo, mientras tú revisas posibles fallas en la consola –recuerda que tu trabajo se apoya en el de tus compañeros-. De tu buen desempeño y el del grupo dependerá brindar al público lo mejor de una puesta en escena.

El Operador de Audio debe ser pro-activo con capacidad de decidir y resolver problemas, sugiriendo mejoras en su entorno a nivel de equipos e infraestructura y en una obra teatral a nivel de audio, durante la función debes mantener los niveles de volumen de manera que el sonido no aturda a los actores y al público, pero sin dejar que la presencia sonora pierda su intención –en coreografía, cortinas musicales, voz en off o efectos, etc.- apoyando esto en una buena ecualización de la sala y ubicando los efectos donde más convenga a la puesta en escena, de ser posible debes tener a tu alcance un micrófono en cabina para anuncios de último momento e indicaciones para el público que se encuentra en la sala.

El Operador debe ser cuidadoso y responsable con el material auditivo y de apoyo que reciba por parte de los realizadores del evento, con la finalidad de evitar daños que puedan causar fallas técnicas.

Cuando trabajemos en una sala de teatro o cualquier espacio cerrado debemos tomar en cuenta la acústica del recinto, verificando si se encuentran materiales absorbentes como la madera, la goma espuma, etc., ya que el sistema de audio con el que se trabaje estará ligado a la acústica de la sala donde se está reproduciendo o recogiendo el sonido.

Sin una buena acústica la restitución sonora no podría apreciarse en su totalidad y la referencia que vamos a percibir sería de mala calidad

Estrategia 2: Conociendo e Instalando los equipos

El Operador de Audio debe conocer el funcionamiento y manejo de cada equipo con que vaya a trabajar, para así dar soluciones a posibles problemas o para sugerir mejoras a nivel auditivo. Para instalar y manejar los equipos es necesario tener conocimientos de electricidad por lo que te presentamos una breve introducción sobre electricidad básica y luego la cadena de audio o equipos que debes conocer.

2.1 Electricidad Básica

En la mayoría de los casos los equipos y las tomas estarán listos para trabajar, pero en caso de no ser así, -como sucede cuando se realizan eventos en espacios abiertos como plazas, parques, calles, etc.- lo primero que hay que saber acerca de la electricidad es que es sumamente peligroso trabajar con ella sin conocer su funcionamiento. Por ello vamos a introducirnos en los ámbitos necesarios para poder manipular la electricidad de forma segura para nosotros, el público y los componentes de audio, como lo son conducción, polaridad, amperaje, capacidad, corriente continua (C.C), corriente alterna (C.A) y resistencia (), aplicados al campo del audio, además de los símbolos utilizados en la electricidad y la electrónica para describir estos valores.

Los sistemas de audio están ligados a los parámetros eléctricos, en todas las especificaciones técnicas que encontraremos, siempre estarán considerados términos como la tensión, la impedancia y la potencia.

Es importante tener en cuenta cuando se trabaja con audio, que la corriente produce campos magnéticos; que estos campos magnéticos poseen ondas con ciclos: cuando se trabaja con 110 voltios van desde 50Hz. hasta 60Hz y cuando se trabaja con 220 voltios desde 110Hz hasta 120Hz; por lo cual si un cable de corriente se coloca en paralelo con un cable de audio produce un ruido -HUM- en las bajas frecuencias, por lo que nunca se debe colocar los cables juntos, si llegan a cruzarse por algún motivo debe ser en forma de cruz.

La corriente eléctrica se puede ubicar en dos grupos: 1º corriente continua: es la que circula continuamente por un circuito y la 2ª corriente alterna: es la que circula en ambos sentidos.

La conducción es el medio por el cual viaja la corriente puede ser en un sentido o dos; los materiales conductores de un sentido son los más comunes con los que podemos tener contacto para manipular la corriente en un tablero, estos materiales son los metales y el cobre –que es el que mejor conduce-, y es de lo que están hechos los cables de corriente, por este motivo el hierro, bronce, oro y otras aleaciones de metal son conductores. Cuando se maneja corriente hay que asegurarse que la herramienta tenga un mango o agarradera de material aislante –madera, goma, plástico- para que nuestro cuerpo no sirva de conductor por poseer corriente, o de descarga en caso de manejar una línea del positivo. Los materiales conductores de dos sentidos son el agua y los gases, sus iones positivos se mueve en el punto más alto y los iones negativos se mueven hacia el punto más bajo.

Amperios (A): unidad básica de intensidad de corriente eléctrica. Los equipos poseen una mínima cantidad de amperios, por eso a la hora de suministrar corriente a un equipo debes sumar el número de amperios de consumo de todos los equipos y dejar un mínimo de 15 amperios por encima, para realizar una conexión segura que proteja a los equipos si hay una caída de tensión. Cuando se trabaja en vivo se toma la corriente de los tableros de corriente para estar seguro de que haya amperaje suficiente.

Voltaje (V): es la fuerza que se aplica a un material para producir un desplazamiento de electrones, su unidad es el Voltio

Resistencia (R): determina cuanta corriente fluye en el circuito cuando se le aplica el voltaje determinado. La unidad de resistencia es el ohmio (Ω) –es la resistencia de un conductor si es recorrido por una corriente de un amperio cuando se le aplica tensión de 1 voltio.

En el audio la resistencia es muy importante cuando se trata de cornetas, cada corneta posee una resistencia determinada comúnmente de 8 Ohm. Por lo que es importante conocer la división de resistencia. Cuando se trabaja en serie el valor de la resistencia se suma $R1 + R2$, ejemplo: $R1=8$, $R2=8$ el resultado total es $Rt=16$ Ohm. Si se trabaja en paralelo se debe dividir la resistencia entre el número de cornetas en paralelo que haya, ejemplo: si hay dos cornetas de 8 Ohm cada una

en paralelo es $8/2 = 4$ Ohm de donde 8 son los Ohm y 2 es el número de cornetas.

Corriente de 110 voltios: La corriente de 110V. posee una línea positiva y una línea neutro; si están aisladas una de la otra no producen corriente –solo la producen si trabajan juntas en un circuito determinado-. La mayoría de las instalaciones eléctricas no poseen línea de tierra y se toma como tierra el neutro,

Corriente de 220 voltios: La corriente de 220 voltios posee dos fases y un neutro, cada fase posee 110 V. Si queremos obtener 110V. de una conexión de 220V. debemos tomar una de las dos fases y aislarla de modo que no haya contacto con ese cable, luego tomamos la otra fase y la conectamos en su lugar correspondiente, el neutro lo conectamos es su respectiva conexión –el positivo nunca debe hacer contacto con el neutro porque ocasionaría un cortocircuito que podría ocasionarle hasta la muerte-; jamás debe conectar u equipo de 110V. en una línea de 220V. por que se quemaría inmediatamente.

La corriente de 220V. puede venir en una sola fase por lo que se recomienda siempre tener un tester que nos dirá el nivel de corriente que posee una línea y cuantos amperios tiene.

Las fases de corriente pueden tener en un cable más de 1.000 V. aunque el conductor debe ser grueso para que no se recaliente, hay que asegurarse del voltaje antes de conectar cualquier equipo.

Tester o multímetro: es una herramienta básica para el operador de audio, porque permite detectar fallas en los sistemas, conocer el resultado de una instalación *ejemplo* corto en una línea, fijar códigos eléctricos de trabajos *ejemplo* polarización, probar externamente sistemas activos *ejemplo* toma corriente

Parámetros eléctricos medibles con el Tester

No.	Medición	Observaciones	No.	Medición	Observaciones
1	Resistencia DC	Ohms, KOhms	4	Intensidad DC	mA, A
2	Tensión DC	mV, V	5	Intensidad AC	mA, A
3	Tensión AC	mV, V	6	Decibeles dBm	Algunos

Ejercicios: los indicará el(a) facilitador(a).

Soldadura: aparte de conocer los principios básicos de electricidad y el manejo del tester, el operador de audio también debe tener conocimientos sobre como realizar una soldadura, con la finalidad de solventar cualquier percance que pueda suceder durante el espectáculo, ejemplo si minutos antes de una puesta en escena uno de los actores o técnicos en tarima parten o desconectan un monitor o cableado de micrófonos y no tienes repuesto ¿Qué harías en este caso?.

Pasos a seguir para realizar una buena y rápida soldadura:

- a. Limpiar la pieza a reparar con la ayuda del succionador de estaño.
- b. Utilizar la pasta para untar en los extremos a soldar antes de la soldadura.
- c. Mantener un equilibrio entre las partes a soldar
- d. Mantener un mínimo de contacto
- e. Evitar que el estaño tome forma de pelotas o grumos –que la soldadura quede fría de color gris-
- f. Al finalizar la soldadura debe ser brillante y corrida.

Nota: a la hora de una reparación o ensamblaje de un cable de audio debemos tener en cuenta la polaridad, es decir que cada pelo del cable esté en el Terminal correcto del conector o conectores a utilizar.

2.2 Cadena de Audio:

- ❖ **Conectores:** son piezas que conectan cada uno de los componentes de la Cadena de Audio y permiten el empalme por medio de un simple contacto mecánico o a presión, se clasifican de la forma siguiente:
 - Diseño estándar: jack-plug ¼ ; XLR (Male-female) 3 pines; RCA (hembra-macho)
 - Número de polos: jack-plug ¼, o mono.
 - Configuración: XLR (Male-female) 3 pines jack-plug ¼ aéreo; RCA (hembra-macho) de chasis para empotrar en equipos y conectores para altavoces tipo spicon.
- ❖ **Consola:** es el cerebro en la cadena de audio y quien se encarga de recibir, procesar y preamplificar las diferentes señales que provienen de diversas fuentes y mezclarlas en una o varias salidas de la misma. Según su diseño pueden ser: para sistemas de DJ, PA, SRS, Estudio y radio difusión

Lo primero que debes revisar son las posibilidades de instalación que te ofrece la consola, respecto a las salidas y entradas (In-out) Mic In-Line In – Tape In – Inset – (Digital In – D In) o Stereo Aut-Aux Out 1y2 ó más según el modelo (Group 1-2-3-4 G-PR Out), después de haber hecho las correspondientes conexiones eléctricas a las tomas, regletas o extensiones.

Luego de agregar todas las señales eléctricas a reproducir y procesar procedemos a conectar las salidas -out- que direccionaremos hacia la

ecualización y los amplificadores, terminamos con los altavoces y monitores, siguiendo siempre las normas in-out.

Generalmente las salidas -out- se ubican en la parte trasera del lado derecho de la consola detrás del comando central. En este grupo encontrarás conectores: XLR (Male-Female) 3 pines jack plug ¼ aéreo; RCA hembra de chads empotrados.

Detrás de cada canal de la consola encontraras un panel de conexiones Mic In, Line In, Insert; donde puedes conectar micrófonos, reproductores de audio (CD, Mp3, Etc.), o instrumentos eléctricos.

Luego de ajustar el volumen pasas a la sección de filtros que es la encargada de dar cuerpo al sonido que se está reproduciendo.

Una vez realizada la ecualización del canal o los canales con los que vas a trabajar, abres la sección de auxiliares y efectúas derivaciones que no afecten la señal original enviándolas al sistema de monitoreo

Las consolas están divididas en tres módulos: Entrada, Salida y Monitor

Componentes de una consola analógica estándar, en esta parte es donde conoceremos como las señales "entran" y "salen de la consola" y como procesarlos.

Módulo de entrada: los módulos de entrada pueden estar ubicados en la parte superior frontal o en la parte trasera de la consola. En los módulos de entrada conectaremos las fuentes que se quieren mezclar, que pueden ser micrófonos, señales de línea provenientes de instrumentos musicales, reproductores de Cd, reproductores digitales y Deck`s. cada módulo está diseñado para trabajar una señal a la vez, la cual se selecciona en el selector de entrada; alguna consolas disponen de un punto de inserción llamado insert el cual permite cortar el camino de la señal para enviarla al exterior y procesarla, (Send/Envía) y retornarla (Return/Retorno).

Aprendiendo a utilizar y administrar está sección, no solo sacaremos el máximo provecho de nuestro equipo, sino que se notará la diferencia a nivel técnico a la hora de encarar cualquier grabación en estudio o en una situación de vivo.

Componentes de un canal:

Mic In: Esta entrada puede recibir señales de micrófonos y señales provenientes de cajas de inyección directa.

El conector de dicha entrada es el modelo XLR, también conocido como ficha "Cannon". Esta entrada consta de tres conectores (Pin1: Pantalla/Masa/Tierra; Pin2: Positivo/Vivo/Fase; Pin3:

Negativo/Neutro/Fase) y es una entrada balanceada de baja impedancia. La impedancia de entrada podría estar en el orden de 2 a 10 Kohms.

Line In: Esta entrada recibe señales de línea balanceada / desbalanceada. El conector de entrada es un jack TRS ¼" balanceado (Camisa: Pantalla/Masa/Tierra; Punta: Positivo/Vivo/Fase; Anillo: Negativo/Neutro/Fase). También puede recibir señales desbalanceadas desde jacks TS ¼" (Punta: Señal; Camisa: Masa). La impedancia de esta entrada está en el orden de los 40k a 50k ohms.

Tape IN: Entrada diseñada para recibir la señal proveniente de un grabador multitrack, o señal de alta impedancia. Posee las mismas características que el Line In.

Insert: La prestación de Insert permite extraer la señal del canal para procesarla externamente y luego reingresarla nuevamente. En definitiva este conector nos permite intercalar o insertar un procesador externo en el recorrido de la señal. Esta prestación es prefader (ninguna modificación que hagamos con el controlador de nivel de salida "Fader" afectará lo que se ha procesado por vía Insert).

Direct Out: Esta es una salida directa que cada módulo de canal posee. La salida es post fader y generalmente se utiliza para enviar señal a un grabador multipista. El Jack es un Plug TRS ¼" para señales balanceadas o un Jack Plug TS ¼" para señales desbalanceadas. El hecho que esta salida sea Post-Fader permite deducir que cualquier cambio de nivel producido por el Fader se verá reflejado en esta salida.

Modulo de Salida: Está compuesto por la salida Principal, las salidas de Submaster, las salidas Directas y la salida Master del Tape In ..

Salida Master: Estas son las salidas principales (salida izquierda y derecha) de la red que conforma el circuito de la consola. Generalmente son dos Jacks XLR para señales balanceadas y TS ¼" para desbalanceadas. El potenciómetro que regula el nivel de salida principal es generalmente deslizante con el principio de funcionamiento similar a los módulos de canal. También estas salidas poseen sus propios jacks de Insert.

Salidas Submasters: Estas salidas, en principio, manejan el nivel de salida valga la redundancia de las señales que arriban a las mismas. Poseen un Fader que maneja el nivel de las dos salidas (Izquierda y derecha), también Inserts y Switches asignadores a la salida Master. Según la calidad de la consola, el Submaster también brindará la prestación de PFL/AFL y Mute.

El Submaster se suele utilizar para agrupar varias señales en un mismo lugar (canal, etc). Un ejemplo cotidiano es el de agrupar los componentes de una batería en un subgrupo, una vez mezclada la batería en sí. Así se facilita el control de salida general de la batería.

La otra utilización que se le suele dar, es la de salida opcional a la master, para registrar la mezcla magnéticamente por ejemplo.

Direct Out: Su funcionamiento fue explicado en la sección de componentes de canal.

Sección Auxiliar

Barra de envíos auxiliares: El envío auxiliar está compuesto por una serie de potenciómetros que se ubican en los módulos de canal. Según la calidad de la consola cada módulo de canal puede constar hasta con ocho envíos auxiliares.

Cada barra auxiliar posee su respectivo master auxiliar, si el mismo permanece bajo, no habrá señal en el jack de salida del envío auxiliar.

El envío auxiliar permite "robar" señal del canal y direccionarla al master auxiliar, para luego ser procesada o alimentar un monitor de auriculares por ejemplo. Las barras de envío auxiliar pueden ser tanto prefader o postfader.

Es obvio que al master auxiliar pueden llegar muchas señales, por lo tanto, la señal obtenida de dicha salida auxiliar Master se le puede denominar mezcla auxiliar.

Retornos Auxiliares Stereo: El retorno auxiliar es una entrada auxiliar estéreo que nos brinda la consola. Esta entrada estéreo brinda diferentes opciones según la calidad de la consola. Generalmente consta de un Fader, Mute, Balance, y Switches asignadores, y Ecualizadores sencillos. Cabe aclarar que los retornos auxiliares NO tienen salidas directas ni Inserts.

No necesariamente se debe relacionar los envíos auxiliares con los retornos auxiliares.

2 Tracks In: Son entradas estéreo generalmente desbalanceadas, de jacks Phono RCA. Se utilizan para monitorizar la "vuelta" de un Dat, Deck, CD, etc.

2 Tracks Out: Son salidas estéreo generalmente desbalanceadas, de jacks Phono RCA. Se utilizan para registrar mezclas de referencia a un Dat, Deck, MD, etc.

Modulo de Monitoreo: Están situados en la parte posterior de la consola del lado derecho, están separados en uno o varios módulos bien diferenciados a los de entrada, los cuales están clasificados como salidas de monitoreos, retornos auxiliares, salidas generales y de sub-grupos. Las líneas generales de esta mesa van a la salida general.

Los retornos auxiliares nos permiten ingresar la vuelta de las señales ya procesadas.

Manejo de los componentes de Canal de una consola de audio

En esta sección exploraremos cada prestación que trae un canal de consola de audio estándar, se explica el "concepto de señales Pre y Post Fader". Esta

información es de vital importancia para comprender el funcionamiento del mixer por dentro y operar una consola de audio correctamente.

Flip: Este switch permite seleccionar entre las señales que llegan a la consola, cual va a ser tratada por el módulo de canal, la señal que está entrando por el Line/Mic In.

Phantom Power: Esta prestación es una alimentación de 48V de corriente continua que utilizan los micrófonos de condensador para funcionar.

Inversor de polaridad: Este control permite invertir la polaridad de una señal de entrada.

Trim o Gain: Este control es un potenciómetro que permite amplificar la señal de entrada del Mic/Line a un nivel considerable para su manipulación.

Indicadores o medidores de señal: Esta prestación nos informa si las señales que entran como la señales que salen de la consola, tienen un nivel nominal alto (llegando a la distorsión) o bajo nivel. Generalmente las consolas tienen Vumeters (indicador conformado por Leds o Aguja, que mide señales de amplitud RMS) y PeakMeters (indicador conformado por Leds que mide valores de amplitud pico).

Pad atenuador de señal: Este switch permite atenuar la señal que llega a la consola con nivel excesivo, atenuándola generalmente en 20 dB, para luego ser regulada con el control de Trim o Gain.

Sección de ecualizadores: Son redes eléctricas que se intercalan entre la entrada y la salida de la consola para modificar la señal en cuestión, la cual ha sido previamente regulada con el Trim. Según la calidad de la consola, ésta, constará con ecualizadores paramétricos y/o gráficos.

Filtros: Además de los ecualizadores existen los filtros, que al igual que los Eqs se utilizan para alterar la señal que entra en la consola.

Indicador de sobrecarga: Este indicador conformado por un Led de color rojo, informa si la señal alcanza niveles de distorsión (overload).

Indicador de señal: Este indicador conformado por un Led de color verde, informa si la señal alcanza niveles de presencia normalmente mayores a -25 dB.

Fader de canal: Cada módulo de canal, consta de un potenciómetro generalmente deslizable denominado Fader (existen consolas que tienen potenciómetros no deslizables). El Fader controla el nivel de salida de cada canal atenuando o amplificando. En su posición mínima el Fader no permite la salida de señal, cuando el Fader está posicionado en 0 dB (ganancia unitaria) el Fader no atenúa ni refuerza el nivel de la señal de entrada, ésta es dirigida hacia la salida sin sufrir modificaciones. Por último en algunas consolas el Fader puede amplificar la señal hasta 12 dB.

Concepto Pre y Post Fader: A través de la consola existe la posibilidad de extraer señal en distintos puntos, en distintas salidas. El Fader es una referencia para extraer señal, cuando la señal se extrae antes de que sufra una modificación por el Fader se considera una señal prefader, cuando la extracción se realiza en un punto donde haya pasado por la modificación del Fader se considera postfader.

Podemos concluir que las señales extraídas prefader no dependerán de los cambios de nivel provocados por éste, mientras que las postfader si.

PFL (Pre Fader Level): Este switch permite escuchar la señal que entra en dicho canal antes que pase por la circuitería del Fader y bloquea todas las demás señales que arriban a la salida de monitores.

AFL (After Fader Level): Este switch permite escuchar la señal que entra en dicho canal después que pasa por el Fader y bloquea todas las demás señales que arriban a la salida de monitores.

Mute: Este switch permite apagar la señal y anular la salida. Por tanto el Mute es Post Fader y Pre Direct Out. Generalmente el Mute está asociado a un Led que se enciende cuando este está accionado.

Potenciómetro de Paneo (Pan Pot): Este potenciómetro permite direccionar la señal a la salida izquierda o derecha del bus Master o del bus Submaster. Esta prestación es post Mute y post Fader. Cuando el potenciómetro está posicionado en el medio, permite el direccionamiento de la señal en la misma proporción a las dos salidas del Master estéreo.

Asignadores a Submasters y Master: Estos son un conjunto de Switches que permiten direccionar las señales que entran a la consola hacia las diferentes salidas. Los Switches pueden ser para enviar la señal al Submaster 1-2, al Submaster 3-4, o al Master L-R, según la calidad de la consola. Los Switches asignadores son post paneo.

- ❖ **Drive rack:** Multiprocesador que contiene las funciones de compresión, limitador, compuerta y sirve también como un generador de espectros para la ecualización en un local, utilizando un micrófono calibrado. Lo puedes utilizar para comprimir cualquier instrumento de percusión como el bombo, los ton-ton, etc., o cualquier máquina electrónica de percusión, también para comprimir la vocalización llevándolo a un primer plano balanceando los niveles de señal cuando un vocalista cree distancia entre él y el micrófono. Los compresores se utilizan para impedir que niveles excesivo del programa distorsionen los amplificadores de potencia o dañen los altavoces.
- ❖ **Reproductores:** son los encargados de reproducir la información contenida en: CD, cassette, DVD, MP3 y MP4, etc.-análoga o digital-.
- ❖ **Ecualizador:** se encarga de procesar la señal separándola a través de filtros en tantas bandas de frecuencia como el modelo lo permita, las bandas se pueden clasificar en tres grupos: frecuencias bajas, medias y agudas. Las bajas van desde 20 Hz hasta 125 Hz, las media están ubicadas desde 125 Hz hasta 25 KHz y las agudas se encuentran entre 25 KHz hasta 20 KHz.

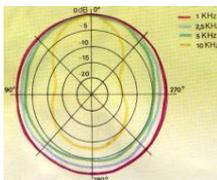
con el fin de modificar dichas bandas independizarlas y modificar la señal para mejorar su calidad y mantener la originalidad de la señal de información.

- ❖ **Power:** Amplificador de potencia que se encarga de copiar y aumentar la señal, su función es alimentar los altavoces y monitores.
- ❖ **Micrófonos o Mic:** El micrófono es un transductor que nos permite realizar esta conversión entre las variaciones de presión y variaciones de nivel en una corriente eléctrica. A la hora de estudiar los diferentes tipos de micrófonos, podemos hacerlo, bien sea por su tipo de funcionamiento, o bien por la forma en que recoge el sonido, dado que no presentan la misma sensibilidad en todos los ángulos con respecto a la fuente sonora, forma que se representa por medio de un diagrama polar. Traducen y convierten las ondas sonoras en corrientes eléctricas audibles al ser procesadas por el sistema de audio, y se clasifican en tres grupos: omnidireccionales, bidireccionales y unidireccionales este último esta agrupado en cardioide, supercardioide y hipercardioide. La utilización de los micrófonos se basa en la orientación con respecto a la señal que se emite –voz o instrumentos- dependiendo del modelo del Mic y la acústica de la sala

-Omnidireccional

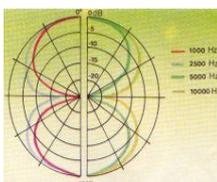
El sonido es captado de igual manera desde cualquier cara del micrófono. Es usado para tomar el sonido ambiente de una sala, lugar ó para tomas de orquestas muy grandes donde hay que dar una sensación de agrupación sin disponer de varios micrófonos.

Diagrama polar de un micrófono **omnidireccional** para las frecuencias de 1, 2.5, 5 y 10 kHz. Según se aumenta la frecuencia, vemos que va deteriorándose la respuesta omnidireccional.



-Bidireccional

El sonido es captado por ambas caras del micrófono. Es muy útil para tomar a dos locutores enfrentados, dos instrumentos al mismo tiempo, etc. Sin que sonidos laterales se filtren en la señal. Diagrama polar de un micrófono **bidireccional** para las frecuencias de 1, 2.5, 5 y 10 kHz.

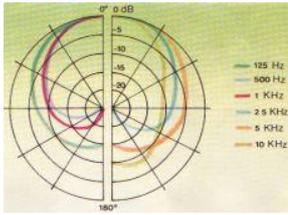


-Cardioide

Es el más usado. El sonido ingresa mayoritariamente por el frente del micrófono. Usado para toma de instrumentos, voces, sonidos a poca distancia.

Diagrama polar de un micrófono **cardioide** para las frecuencias de 1, 2.5,

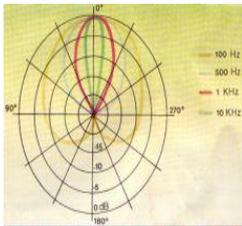
5 y 10 kHz.



-Hipercardioides

Es una variante más direccional que la anterior. Es utilizado para discriminar un sonido entre varios, por ejemplo la toma de instrumentos en un escenario ó toma de sonidos al aire libre.

Diagrama polar de un micrófono **hipercardioides** para las frecuencias de 1, 2.5, 5 y 10 kHz. Notemos como la direccionalidad es muy acusada con la frecuencia.



- ❖ **Snake:** Extensión múltiple de cables de gran longitud para micrófonos y fuentes preamplificadas. Ejemplo Teclados, Bajos, Guitarras Eléctricas, entre otros
- ❖ **Diret-Box** (Caja Directa): Transformador de impedancias para micrófonos (aja directa) de Baja a Alta Z , o viceversa
- ❖ **Audífonos:** parte del teléfono que se coloca en el oído. Algunas veces se utiliza este término para definir a los audífonos.
- ❖ **Crossover electrónico:** tiene como finalidad efectuar la división del espectro sonoro, una dividido en frecuencias envía una porción de cada frecuencia hacia sus diferentes salidas, alimentando así a uno o más amplificadores que a su vez exitarán cada uno de los altavoces que estén destinados a reproducir cada una de las frecuencias (ver mapa de conexiones N° 2)

- ❖ **Altavoz:** Dispositivo traductor que efectúa el cambio de la energía eléctrica a energía acústica. Está compuesto por: woofer, trompetas, twesters y cossovers pasivo.

-*Woofer:* se encarga de reproducir las frecuencias bajas

-*Trompeta:* componente del altavoz cuya forma se puede circunscribir dentro de un cono elíptico cuya base en el plano paralelo a su eje es una curva. Las curvas de sus paredes generalmente son exponenciales con propiedades paralelas de semi-hipérbolas y hoy en día se utilizan en Altas y Bajas frecuencias, esta últimas utilizan un woofer o dos como driver.

-*Twister*: componente del sistema de altavoces que reproduce las altas frecuencias o agudos.

-*Crossover* pasivo: es el encargado de dividir las frecuencias por medio de un circuito pasivo a través de un solo amplificador integrado

- ❖ **Altavoces activo**: son aquellos que tienen integrados un sistema de amplificación, el cual puedes trabajar directamente de la consola o utilizando un drive rack.
- ❖ **Sistemas de PA**:
Uso de los altavoces de PA. En los sistemas móviles de PA predominan los grandes altavoces de reducidas dimensiones, pero a la hora de escoger un sub-bajo se sugiere la utilización del sistema bass reflex el cual es ideal para grandes espacios, ya que su diseño con boca expotencial o cañón suele ser más eficaz cuando se va a reproducir frecuencias Bajas y para apoyar esta parte del sistema de PA se utiliza cabezales bi o triamplificados que puedes trabajar junto al sistema drive rack.
- ❖ **Clouster**: es un sistema de arreglo de altavoces que se ha hecho presente en los sistemas móviles con dispositivos mecánicos desarmables.
- ❖ **Monitor**: con este término se define en audio la parte del sistema que sirve como medio para percatarse de bien sea visual o auditivamente de las condiciones y/o calidad con que está saliendo la señal
Los monitores también pueden ser utilizados tipo saifer -ubicado en bases a los lados del escenario- dependiendo de la necesidad de cada espectáculo.

Para realizar la conexión e instalación de los equipos debes apoyarte en el mapa de conexión N° 1 cabina<-> escenario

Estrategia 3: Ejecutando lo aprendido (manejo de equipos musicalización y efectos):

Después de conocer los equipos y el mapa de conexión se procederá al manejo de la Cadena de Audio. Se comienza encendiendo cada equipo, verificando que el volumen de los amplificadores este bajo para evitar picos que puedan dañar altavoces y monitores; en la consola subes el botón del fader del canal que estas utilizando; sigues en orden ascendente y encontraras 2 perillas de paneo que van de izquierda a derecha y son con los que trabajaremos el stereo de la señal asignada; más adelante está la sesión de auxiliares que sirven para realizar envíos desde dicha señal hacia la sesión de monitoreo; luego pasas a la sesión de los filtros que están divididos en 3 ó 4 grupos, conformados por perillas pasa-filtros para trabajar las frecuencias bajas, media baja, media alta y alta; con estas perillas giratorias podrás modificar y dar cuerpo a las señales con la que estás trabajando. Más arriba se ubican los gain ganancias, que sirven para elevar el nivel de la señal que se encuentra en un canal enviándola a las salidas main y monitoreo con más fuerza.

Luego pasas al ecualizador grafico para modificar y dar cuerpo a la señal, utilizando los fader de cada una de las frecuencias, bajas, media y agudas; después revisas el volumen del power que no esté muy alto para que no altere

la señal que llega a los altavoces, ésta debe ser lo más fiel posible a la señal que se está reproduciendo, ubicando los altavoces de main y los monitores de la forma conveniente a la acústica de la sala donde estés trabajando. Los monitores debes ubicarlos de manera que la escenografía no interfiera con la señal reproducida. El monitoreo en tarima debe ser trabajado con bastante cuidado ya que con el ir y venir de técnicos y actores el nivel de salida de los mismos se pudiera ver afectado bajando su rendimiento o lo que es peor la desconexión o daño en los terminales pulg. De los mismos. Antes de conectar los terminales que van al monitor se recomienda hacer un trenzado con el cable a la manija del monitor para evitar su desconexión. Cuando trabajes con micrófonos debes adecuarlo a cada caso para su correcta utilización para la captación del sonido; puedes utilizar parales rectos, tipo bum o de mesa. El snake sirve para conectar cables tipo XLR, para recibir o enviar información de cabina a escenario o escenario cabina. Los audífonos los puedes utilizar como referencia para captar el sonido con el que estás trabajando

En esta etapa utilizarás el material de apoyo que tiene el(a) facilitador(a) el cual contiene track's de diferentes tipos de música junto algunos efectos de sonido y a los track's que seleccionen de los traídos por los participantes y las participantes y se procederá a musicalizar una obra de teatro insertando el CD en el reproductor.

Estrategia 4: Reflexionando sobre lo aprendido

Siguiendo las indicaciones del(a) facilitador(a), lee el material que se encuentra al final de este documento (Lectura I, II y 3), relativo a las definiciones y el glosario de términos, a fin de que junto con tus compañeros y compañeras, analices e intercambies sobre lo tratado, partiendo de las siguientes preguntas:

- ¿Qué es una consola?
- ¿Qué es una ecualización?
- ¿Qué son los amplificadores?
- ¿Para la instalación de unas cornetas amplificadas que parte de la cadena de audio eliminarías?

Estrategia 5: Valorando nuestra experiencia de aprendizaje

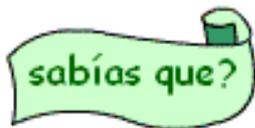
Al cierre del taller, te invitamos a que manifiestes tu apreciación sobre la actividad que hemos realizado a lo largo de la jornada, para lo cual te solicitamos que respondas brevemente y por escrito las siguientes preguntas:

¿Qué aprendiste?

¿Qué fue lo que más te gustó?

¿Cómo te sentiste durante el desarrollo de las actividades en cuanto a: la forma como se trató el tema del taller, la relación con el grupo y el papel del facilitador o la facilitadora?

¿Qué sugieres para mejorar la experiencia?



- El sonido se transmite por el aire a una velocidad de 340 metros por segundo.
- La acústica es la parte de la FÍSICA que estudia el sonido
- La intensidad del sonido se mide por decibelios, y que 120 decibelios es el máximo que puede soportar el oído humano

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Lectura I

La Consola

La consola o mesa de mezclas es el cerebro en la cadena de audio y quien se encarga de recibir, procesar y preamplificar las diferentes señales que provienen de diversas fuentes.

Conceptualmente, su función es muy simple, sirve para combinar diferentes tipos de señales eléctricas juntándolas para obtener una definitiva en un determinado número de salidas, ya sea monofónica; dos para obtener una imagen estéreo, o cuatro para las actuales mezclas de sistemas para cine Dolby St.

Básicamente las consolas se dividen en cinco secciones: Canales de entrada, retornos, controles generales, monitorados y salidas

Las señales que se requieren introducir en una consola son tan débiles que hay que amplificarlas convenientemente, ya que si no está correctamente diseñada puede ser origen de ruido en la señal.

Es importante la impedancia (Z) de esta conexión. La impedancia de entrada a la mesa debe ser como mínimo, tres veces superior a la salida de un micrófono. Lo que nos obligará con una impedancia mínima de 600 Ohm.

Al igual que el resto de los equipos, la entrada debe estar balanceada para conseguir eliminar posibles interferencias; no hay que olvidar que todos los cables se comportan como antenas, bien sea para radiar interferencias como pasa con los cables de alimentación y control o para captarlas, lo que suceden aquellos que transportan señales de audio, ya que en ellos se inducen estas señales no deseadas y se mezclan con la señal útil que transportan, manifestándose como zumbidos continuos o ruidos esporádicos conocidos como "clicks" que son muy molestos y oficioles de eliminar

Dentro de la consola veremos que hay secciones que trabajan en forma balanceada o simétrica y secciones desbalanceada y asimétrica. La diferencia entre estos dos tipos de conexión reside en la forma en que la señal se presenta respecto a la tierra

Sistemas de Direccionamiento: Una vez que se ingresa la señal en la mesa se debe determinar en que forma trabajaremos con ella. Dependiendo del tipo de trabajo que estemos realizando. Si estamos efectuando el registro de un programa radiofónico o emitiendo al aire, tenemos que encaminar todas las señales de entrada hacia la Línea de salida general.

Consolas Auxiliares: La misión de esta sección consiste en efectuar derivaciones de la señal que no afecten en absoluto a la señal original, esto nos permite enviarla hacia otras partes de la consola o a otras partes del escenario independientemente de lo que esté sucediendo con la señal original. Su uso es múltiple de esta forma se puede enviar señal a los músicos o locutores a través de las líneas de monitores.

Sección Filtros: Son redes resistivas formadas por la conjunción de elementos reactivos con los que podemos eliminar determinadas bandas de frecuencias suprimiéndolas de manera brusca y radical

Tipos fundamentales de filtros: Pasa Bajos, Pasa Altos, Pasa Bandas, Banda Estrecha y Banda Eliminada:

- Filtros pasa bajos: su función es permitir el paso de todas las frecuencias bajas sin que sufran ningún tipo de atenuación. Hay filtros cuya frecuencia de corte puede ser establecida por el usuario y otros cuyo punto de acción es fijo, por ejemplo en 10 kHz.
- Filtros pasa altos: al contrario que el anterior, actúan eliminando las frecuencias bajas desde la frecuencia de corte establecida, dejando pasar sin modificar las frecuencias altas, se pueden encontrar con frecuencias de corte seleccionables a 45 Hz, 70 Hz, 160 Hz y 360 Hz.
- Filtro pasa bandas: con él se puede seleccionar las dos frecuencias de corte f_{c1} y f_{c2} dejando pasar sin ninguna atenuación toda la banda comprendida entre estos dos puntos, eliminando los restantes; comúnmente están formados por la conjunción de los dos filtros anteriores y pueden ser muy útiles en el trabajo de estudio.
- Filtro de banda estrecha: nos permite determinar una banda muy pequeña del espectro para suprimirla
- Filtro banda eliminada: su comportamiento es similar al filtro pasa banda, pero a la inversa, es decir, actúa atenuando la banda de frecuencias de corte seleccionadas, dejando pasar las demás.

Estos filtros utilizándolos convenientemente pueden ser de gran ayuda en nuestro trabajo.

Sistemas de Fader: en la última parte física del canal encontramos los potenciómetros deslizantes. Este tipo de potenciómetros se implantaron en las consolas profesionales por su facilidad de manejo y su presión.

Salidas Generales, Comunicacionales y Retornos Auxiliares: están situadas en la parte central de la consola, podemos encontrar uno o varios módulos bien diferenciados de los de *entrada* y que contienen todo el grupo de comunicaciones, control de monitor, sistemas de chequeo, retornos auxiliares y salidas generales.

El sistema de comunicaciones es de fundamental importancia para el trabajo del Operador de Audio en cabina. Las consolas llevan incorporado un micrófono *omnidireccional* de gran captación, cuya señal puede dirigirse por medio de unos pulsadores selectivamente a *cascos*, a los altavoces de la sala e incluso a

los magnetófonos, produciendo automáticamente una atenuación en el nivel de escucha del control para evitar realimentaciones. En esta misma zona encontramos una sección generalmente duplicada para seleccionar el envío al control o al estudio, que nos permitiría determinar la fuente de escucha entre todas las posibilidades conectadas al panel de conexiones.

Panel de Conexiones: En la parte derecha de las consolas, bien en el mismo bastidor, o de forma externa, encontramos el panel de conexiones. Aquí van conectados todos los puntos de interconexión que virtualmente podamos necesitar. Entradas, salidas, puntos de inserción, procesadores, equipos auxiliares.

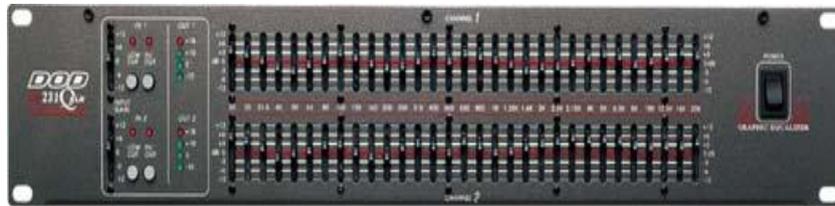
Lectura II

Ecualizadores

La lectura sobre Ecualizadores que te presentamos a continuación te puede ser útil para conocer más a cerca de lo planteado en este Taller.

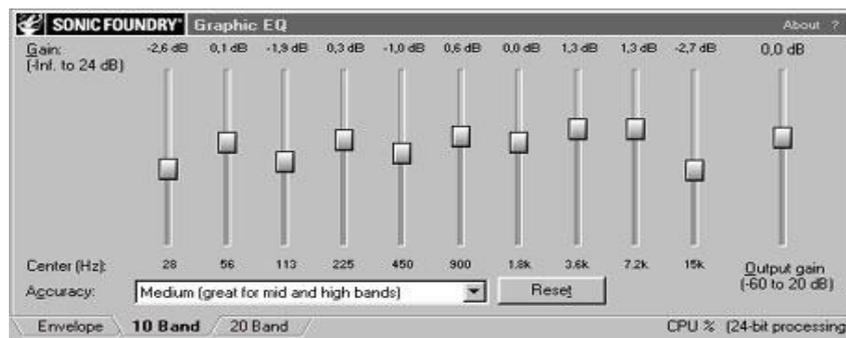
ECUALIZADORES

La ecualización se encarga de procesar la señal separándola a través de filtros en tantas bandas de frecuencia como el modelo lo permita, con el fin de modificar dichas bandas independizarlas y modificar la señal para mejorar su calidad y mantener la originalidad de la señal de información.



Hay varios tipos de Ecualizadores: Gráficos, Paramétricos y Digitales.

- Ecualizadores Gráficos: Es aquel cuyos controles de frecuencia vienen configurados por fader distribuidos paralelamente en el aparato por lo que se puede en el dibujar una curva de ecualización cuyos puntos sean las posiciones finales de la caja de control. Su utilización está más difundida bajo el concepto de “rack” y alguno de ellos disponen en cada potenciómetro un “led” de color con lo que logran una espectacular y rápida visión de la misma. Los ecualizadores gráficos están formados básicamente por un adaptador de entrada que da paso a un banco de filtros en paralelo, de número variable, según sea de octavas, de medias octavas o de tercios de octavas que desembocan en un *sumador* de salidas. En realidad son filtros selectivos pasa bandas, donde cada uno tiene asignado una banda de trabajo diferente, cubriendo toda la gama de audio y que nos permite aumentar o disminuir una frecuencia determinada.



Existe una norma común ISO que determina la distribución de las frecuencias centrales, siendo los más completos los de 1/3 de octava, hay determinadas frecuencias sobre las que apenas vamos a trabajar como es el caso de los 300 ó 700 Hz ó 2.800 Hz a los que podemos acceder mejor con uno de ½ octava, por lo que es aconsejable tener varias unidades de diferente tipo para combinarlas.

- Ecualizadores Paramétricos: Son aquellos cuyos controles los constituyen potenciómetros tipo perilla giratoria y controlan además de las frecuencias, parámetros como el factor Q.

Estos Ecualizadores que permiten el control individual de tres parámetros por cada banda: su frecuencia central, su ganancia, y su ancho de banda. . El manejo de éstos es más complejo, ya que hay que ajustar todos los parámetros, Lo ideal en un ecualizador paramétrico es tener cuatro bandas de frecuencias sobre las que actuar, bajas frecuencias (20 a 250Hz) , media baja (250 a 2.000Hz), media alta (2000 a 4.000Hz) y altas (4.000 a 16.000).

La voz cantada contiene un amplio rango de frecuencias, siendo las frecuencias comprendidas entre 2 y 4KHz el lugar donde tenemos más inteligibilidad. Recordemos que, según las curvas de Fletcher y Munson, esta parte del espectro es la más sensible para nuestro oído. Podemos observar cómo muchos micrófonos para voces tienen una cresta a partir de 5KHz.

- Ecualizadores digitales: el desarrollo tecnológico encaminado hacia la digitalización de todos los procesadores ha plasmado sus avances también en el campo de los ecualizadores, donde podemos encontrar una perfección cada día más, aunque también con una utilización más compleja.

Lectura III

UTILIZACIÓN PRÁCTICA DE LOS MICRÓFONOS.

En primer lugar hay que señalar que este apartado es meramente orientativo, cada Operador de Audio debe realizar sus pruebas para cada instrumento, probando diferentes micrófonos y sobre todo diferentes colocaciones de este frente al instrumento que se debe grabar. Las salas influyen de forma considerable en la grabación, y donde un micrófono nos ha ido muy bien es posible que para el mismo instrumento en otra sala diferente no nos suene también.

En primer lugar hay que señalar que este apartado es meramente orientativo. Cada técnico de sonido debe realizar sus pruebas para cada instrumento, probando diferentes micrófonos y sobre todo diferentes colocaciones de este frente al instrumento que se debe grabar. Las salas influyen de forma considerable en la grabación, y donde un micrófono nos ha ido muy bien es posible que para el mismo instrumento en otra sala diferente no nos suene también.

EL PIANO: Es un instrumento que tiene un registro muy amplio, tiene notas muy graves y notas muy agudas. Por ello es muy recomendable la utilización de al menos dos micrófonos, una para las cuerdas graves y otro para las cuerdas medias/agudas. La colocación de los micrófonos es muy importante dependiendo el tipo de sonido que deseamos conseguir si acercamos el micrófono de los medios/agudos excesivamente a la zona de los martillos, conseguiremos un sonido mas brillante y percusivo, sonido mas utilizado normalmente en música moderan. Si por el contrario deseamos un sonido mas natural, separando los micrófonos del arpa del instrumento conseguiremos un sonido con mas armónicos de la caja y con menos agresividad resultando mas natura. En esta posición el sonido de la sala influye de forma importante. Los micrófonos deberán estar separados entre si para poder conseguir la separación de frecuencias a captar cada uno. Micrófonos: U87, U89 y TLM170 de Neumann - C451, C300, C414 AKG - 4006 y 4004 Brüel&Kjaer - SM-81 y SM91 Shure

CUERDAS: Dentro de las cuerdas debemos de notar que los violes generan un sonido mas agudo y mas directivo que las violas y estas mas que los chelos y estos mas que los contrabajos. Por tanto no hay que tratarlos por igual aunque aquí los veamos de forma generica. Siempre hay que dejar una distancia suficiente entre el micrófono y el instrumento para poder recoger los armónicos que generan las cajas de estos, en las cuerdas es muy importante. Micrófonos: D222, D12 AKG - MKH 40,60, MD-421, 431, 441 Senheisser - 4004 Brüel&Kjaer - 451, 300 y C-3000 AKG.

VIENTOS: Se necesitan micrófonos que tengan algún sistema de atenuación dado que los vientos generan presiones relativamente elevadas y pueden llegar a saturar el micrófono. también se debe buscar micrófonos con buenas repuestas no tanto en graves si no en las zonas de medios agudos.

En la colocación hay que tener cuidado de que no recojamos el sonido generado por las llaves al tocar el músico. Micrófonos: D22, D224 AKG - U 87 Neumann - MD 421, 431 441 Senheisser - RE20 Electro Voice.

BATERIA ACUSTICA: La batería acústica cambia mucho si la vamos a grabar en un estudio o si la vamos a sonorizar para una actuación en directo, por lo que dependiendo de los medios que dispongas en cada caso hay que elegir unos u otro micrófonos.

- Bombo. El bombo genera el sonido mas grave de la batería y ademas el que mas presión acústica, por lo que necesitamos un micrófono con un diafragma grande para que aguante bien la presión generada y con una respuesta en graves lo mejor posible. La colocación también influye mucho. Yo normalmente lo meto dentro, entre los dos parches, si lo acercas mucho al parche delantero oírás la pegada de la maza sobre el parche, tendrás un sonido mas definido, pero con menos peso en la zona grave. Si lo retiras demasiado te ocurrirá lo contrario ademas de recoger sonidos no deseados del escenario.

- Micrófonos: D112 AKG - MD-421 Senheisser - M91 Shure.

- Caja. Una gran parte del sonido de la caja lo da el bordonero de esta (la cinta metálica que se sujeta sobre el parche inferior). Por ello hay técnicos que utilizan dos micrófonos para la caja, uno para el parche superior, y otro para el inferior con el bordon. Esto, a la hora de mezclar presenta algunos problemas con la fase de ambos micrófonos. Yo personalmente siempre uso un único micrófono para el parche superior. En directo el micrófono debe estar lo mas próximo al parche y lo mas separado del charles. Micrófonos: SM-57 BETA-57 SM-98 Shure - MD-441 Senheisser.

- Timbales. Los timbales no suelen presentar muchos problemas por lo que normalmente se toman con el MD 421 de Senheisser o con SM-57 de Shure.

- Platos y Charles. Para estos usaremos micrófonos eléctricos, para el charles es recomendable uno mas cerrado que para los platos de forma que no cojamos en exceso el sonido de la caja por este micrófono. Micrófonos: 451 + CK1 o CK3 , Serie 300 AKG - SM81 Shure. - MD 441 Senheisser - RE-20 Electro Voice.

VOCES: Las voces son a veces difíciles de tomar y varían mucho entre un cantante y otro, la sala en la que se realiza la toma etc. Es importante en estudio interponer entre el micrófono y el cantante una pantalla filtro que elimine los "pos" y siseos de la voz. En directo interesa mas un micrófono dinámico que no presente tanta facilidad a la realimentación como los eléctricos aun a costa de perder algo de calidad. Micrófonos: Shure SM-58 BETA-58, SM-57 BETA-57 SM5 - U87 U457 Neumann - C-422, C-414- C12, Tube AKG –

Tipos de micrófono en una obra de teatro: head Set (Cabecera), Lavalier (Balita), Surface-mounnt, Hand Held (Manual), Bady Pack y Receptor.

Glosario.

Altavoz: Dispositivo traductor que efectúa el cambio de la energía eléctrica a la energía acústica.

Baffles o Cajas acústicas: Elemento donde es montado el altavoz para evitar que las ondas posteriores se mezclen con las anteriores.

CD lacer: Reproductor por medio de lectura laser, cuya información es en números binarios que luego es cambiada a señales eléctricas de audio

Conectores varios: Pieza que permite el empalme por medio de un simple contacto mecánico o a presión.

Cortina: Track's musical que se coloca para el cambio escenográfico.

Deck: Reproductor de Cassette

DVD: Reproductor de Audio e imagen, que al igual que el Cdplayer traduce números binarios que luego cambia a señales eléctricas de audio

Ecualizador

Aparato destinado a igualar o hacer constantes las características de amplitud o de fase en función de la frecuencia.

Escenario: Lugar o espacio donde se realiza la representación teatral.

Feed-Back (Retroalimentación): Fenómeno de retroalimentación de una señal cuando es obligada a recorrer un circuito cerrado infinitas veces.

Feed-Back acústico: También llamado electroacústico, es el fenómeno que ocurre cuando en un sistema de audio dado, la señal saliente del altavoz es captada por el micrófono y repite el ciclo infinitas veces originando un sonido parecido al de una oscilación de Media o Alta frecuencia (como un Pito).

Frecuencia

Número de ciclos, períodos o vibraciones que tienen lugar en una unidad de tiempo.

Hertz

Unidad de frecuencia que se representa con el símbolo Hz y equivale a un ciclo por segundo

Intensidad

Cantidad de energía sonora presente en un punto.

Interface

Se refiere a cualquier concepto que ayude a interconectar.

Kilohertz

Unidad de frecuencia equivalente a 1000 hertz, su símbolo es Khz

Micrófono – Mic.: Traduce y convierte las ondas sonoras en corrientes eléctricas audibles al ser procesadas por el sistema de audio

Monitor: término utilizado en audio para definir la parte del sistema que sirva como medio para percibirse de, bien sea visual o auditivamente de las condiciones y/o calidad con que está saliendo la señal de audio.

Música de Sala: Trcak's musicales que se suele colocar en algunos casos para ir ubicando al público e la ambientación sonora del espectáculo de manera subliminal.

MP3 – MP4: Reproductores digitales que traducen la información contenida en su memoria.

Pach/Pacheo: Regletas de conexiones puentes, inter-aparatos

Power: Amplificador de potencia que no tiene circuito preamplificado y cuya única función es alimentar altavoces y monitores.

Tweeter: Componente del sistema de altavoces diseñado para reproducir las altas frecuencias.

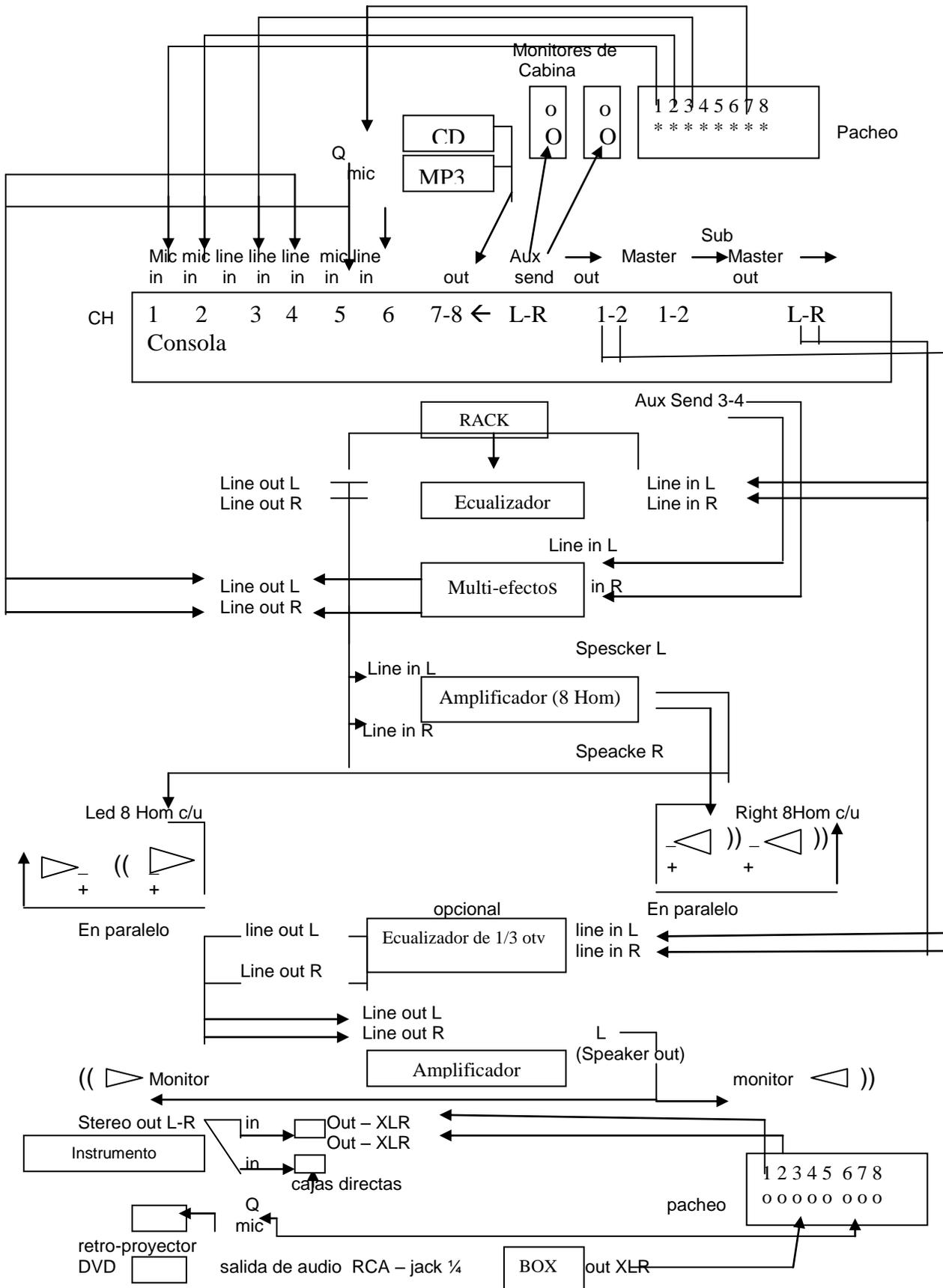
Woofers: Componente del sistema de altavoces diseñado para reproducir las bajas frecuencias.

Referencias Bibliográficas:

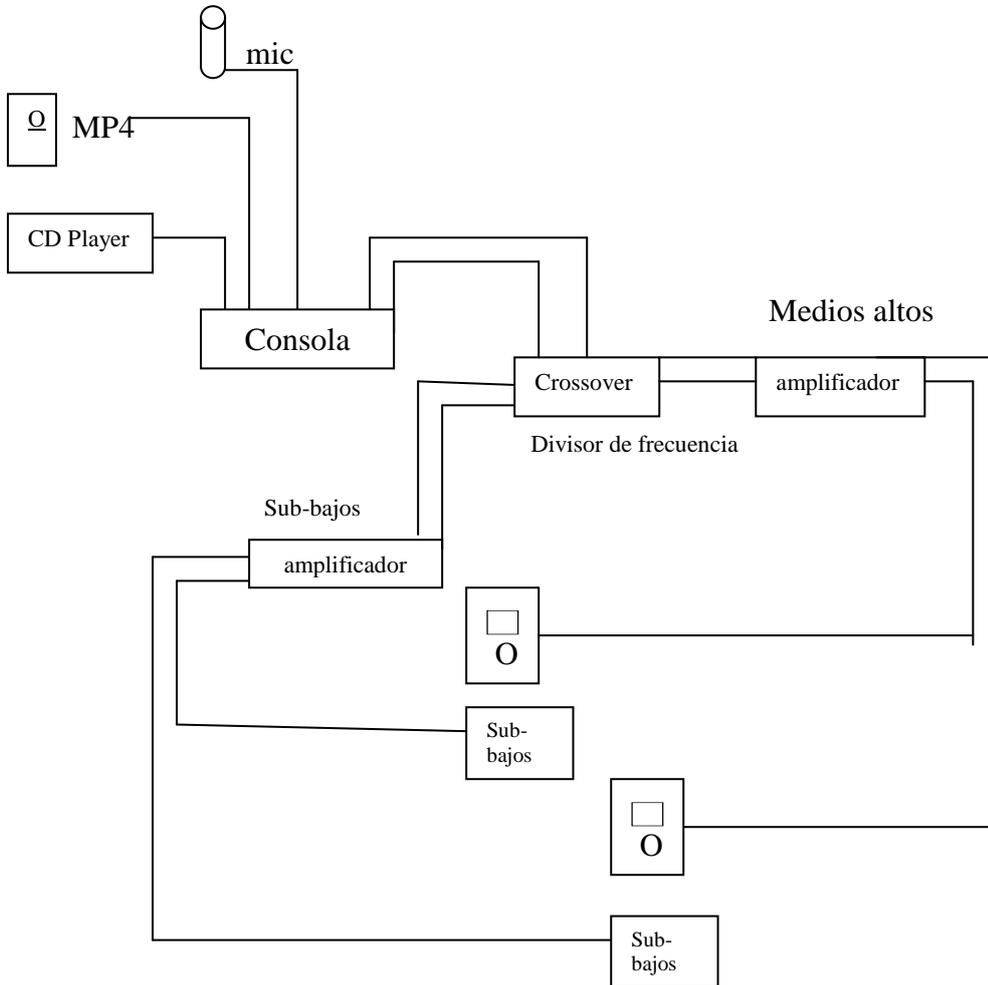
- Iglesias Simón, Pablo. "El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo".
- Mujica, José: "El argot del audio en Venezuela"
- _____, "Sistemas de Audio"
- Manuel de Sonido <http://www.estudiomarhea>.
- Sonido Profesional: rock.com.ar
- Sonido Profesional: Clemente Tribaldos
- http://www.behringerdownload.de/PMH1000_3000_5000/PMH1000_PMH3000_PMH5000_ESP_Rev_C.pdf

Mapa de conexión N° 1

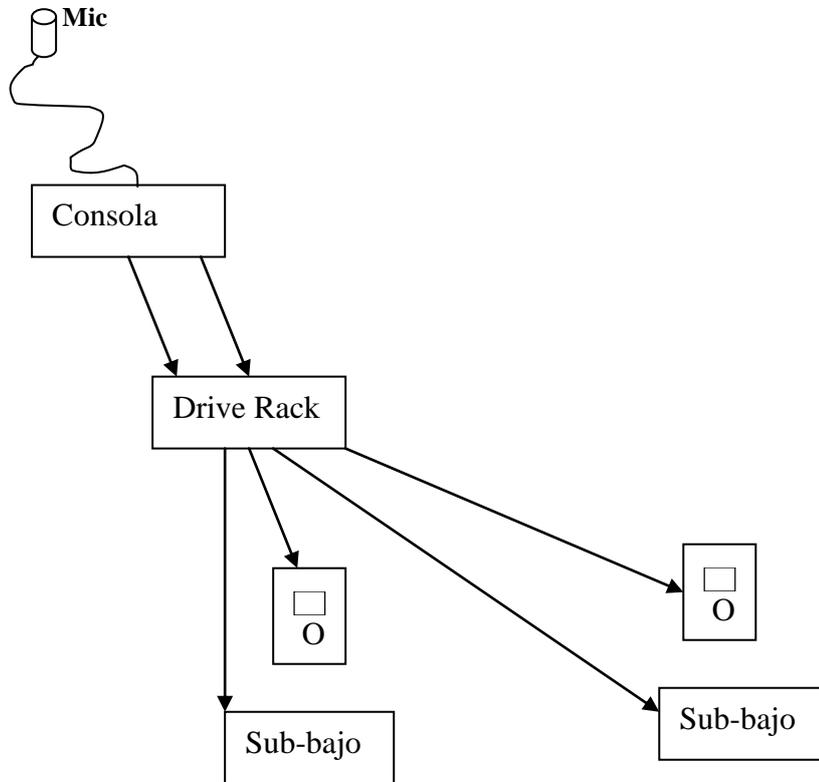
Mapa de Conexión Cabina ↔ Escenario



Mapa de conexión N° 2



Mapa de conexión de N° 3
Sistema de conexión con Altavoces (cornetas) amplificadas



República Bolivariana de Venezuela

I A E M



Instituto
de las Artes
Escénicas
y Musicales

Taller de Dirección Teatral

Guía para el/la participante

Consolidando y construyendo saberes en las Artes Escénicas y Musicales

Ministerio del Poder Popular para la Cultura

Héctor Enrique Soto

Ministro

Emma Elinor Cesin

Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Juan Carlos Losada

Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo

Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

Instituto de las artes escénicas y musicales

Rodolfo Porras

Director General

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Estrella Camejo

Directora

Bárbara Tineo

Mirtha Sara Morales

Sistematización de Procesos

Beatriz Uzcátegui

Enlace con los Estados

Dubraska Pérez

Jeesid Giménez

Gustavo Salas

Violeta Ibarra

Johan Matos

Productores/as

María Alcira Padilla

Secretaria

María Jubés

Yuraima García

Asesoras

Jorge Ramírez

Mensajero

Diana Peñalver

Contenidos y Estrategias Metodológicas

Oficina de Asuntos Públicos e Información

Marioli Fuenmayor

Directora

Willmar Ostos

Coordinadora de Publicidad

Carlos Dellán

Mariana Alemán

Diseño Gráfico

Mahadev Rojas

Diagramación

Depósito Legal

IF99620078001618

RIF: G-20005058-6

La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta.

Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo...

El director requiere solamente de una única concepción que deberá hallar en la vida, no en el arte, y que provendrá de que se pregunte qué produce en el mundo el hecho teatral, por qué está en el mundo. Obviamente, la respuesta no podrá surgir de ninguna premisa intelectual; ya demasiado teatro ha sucumbido envuelto en la vorágine de la teoría. Quizás el director deba pasarse la vida entera buscando la respuesta, con su trabajo alimentando su vida, su vida alimentando su trabajo.

Peter Brook, *Provocaciones*



Fotografías: La almohada mágica de Kantán
Mirando al tendido
Cien pares de ojos
Miguel Gracia





Sobre el IAEM

El Instituto de Artes Escénicas y Musicales (IAEM) es uno de los entes adscritos al Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Específicamente es la institución encargada de propiciar que Venezuela cuente con una estructura para las artes escénicas y musicales, que incentive una actividad cada vez de mejor calidad y de mayor profundidad en todos los sectores del país con el esfuerzo que tal tarea demanda y merece, de manera autónoma, libre, democrática y que dé cuenta de la realidad espiritual y material del pueblo venezolano. El IAEM integra la plataforma de Artes Escénicas y Musicales, junto a la Fundación Teresa Carreño, a la Fundación Vicente Emilio Sojo, a la Compañía Nacional de Teatro, a la Compañía Nacional de Danza, a la Compañía Nacional de Música.

DIANA PEÑALVER DENIS

Actriz, docente teatral y directora de teatro. Licenciada en Artes por la Universidad Central de Venezuela. Realizó estudios de teatro en Instituciones como el IFAD, el Odin Teatret Laboratorium (Dinamarca); y de música en el Conservatorio Juan José Landaeta. Como parte de su formación profesional ha participado en distintos seminarios sobre teatro, tanto en Venezuela como el exterior.

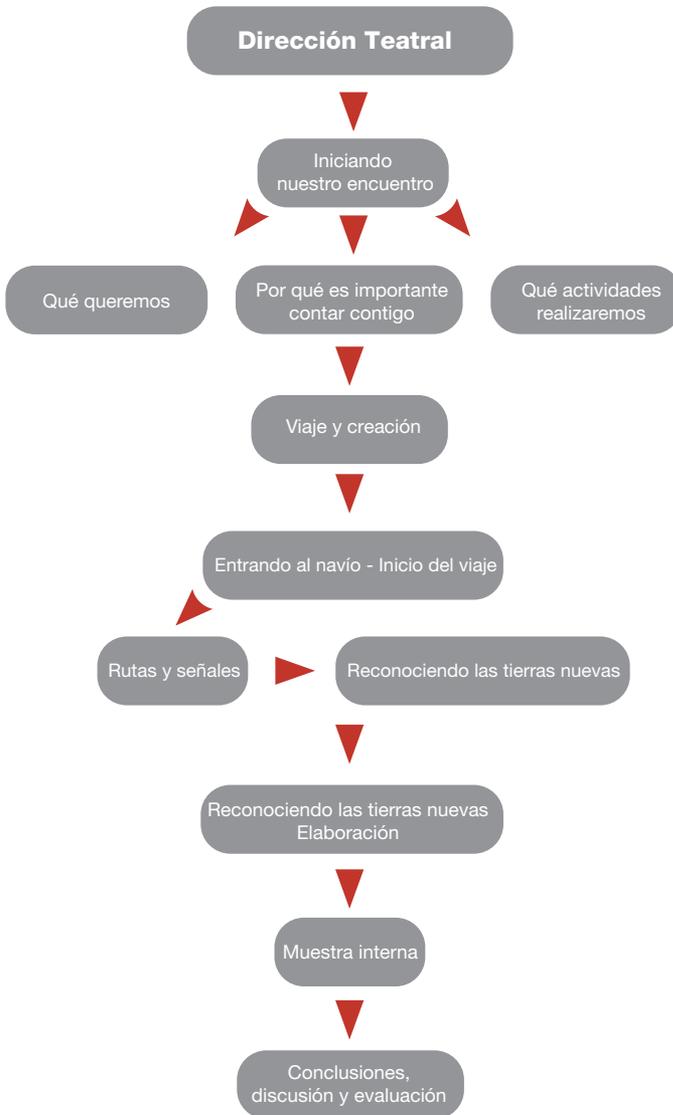
De su experiencia como actriz, destacan las interpretaciones en los montajes "Clitemnestra", "Las Troyanas", "Hamlet", "Medea material" y "Juana y el encanto de las voces" -el cual dirigió- entre otros. Ha trabajado con reconocidos directores como Eduardo Gil, Armando Holtzer, Leison Ponce, Eugenio Barba, Estavros Duofexis (Grecia), Eduardo Kusnir (Puerto Rico).

Algunas de las piezas han sido llevadas a participar en Festivales de teatro nacionales, FIT Oriente, FIT Occidente, FIT Caracas; y extranjeros como la Segunda Muestra Internacional de Teatro del ICPNA en Lima, o la Bienal de Río de Piedra, Puerto Rico.

En su experiencia como directora teatral, además de haber fundado el Teatro La Bacante; ha llevado a cabo la producción y dirección de montajes como "Los Marineritos", "La luna sobre el agua", "La Casa Rota", "Romeo y Julieta", "Antígona", "Cien pares de ojos", entre otros. Esta labor ha sido reconocida con premios como el que otorga la Fundación José Ángel Lamas, en 1994 y la mención especial del premio Marco Antonio Ettedgui 1993-1994.

Su labor como docente, que data desde 1989 hasta hoy, ha contribuido con diversos programas de formación actoral, como el de la Compañía Nacional de Teatro, el TNJ, el Instituto Superior de Danza, el IUDANZA. Así mismo, ha dictado talleres en Venezuela y el exterior. Actualmente se desempeña como profesora de distintas cátedras de formación actoral en el IUDET.

ESQUEMA DE PRESENTACIÓN





Preámbulo

La creación cultural, la divulgación de la obra creativa, los valores de la cultura, el uso y disfrute de los bienes culturales son parte fundamental de los derechos ciudadanos establecidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Esto lleva al Estado venezolano a ofrecer las condiciones necesarias para hacer posible el disfrute de tales derechos en las comunidades.

Es por eso que el gobierno nacional insiste en diseñar y ejecutar acciones que buscan favorecer el ejercicio de esos derechos, a través de la sensibilización, la reflexión y la participación ciudadana. El Ministerio del Poder Popular para la Cultura, a través del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), se esfuerza por garantizarnos a todos y todas, el disfrute y la creación de bienes y servicios culturales en las áreas de Danza, Música, Teatro y Circo. El IAEM, a través del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, ha diseñado una serie de talleres con el propósito de intercambiar conocimientos y experiencias sobre la vinculación de los ámbitos nacional, regional, municipal y local en la Formación y Construcción de Saberes, partiendo de la vinculación de la educación para las artes con dos de los motores constituyentes: Moral y luces y La explosión del poder comunal.

Desde el área del Teatro, partiendo entonces de estas premisas y propósitos, ofrecemos este taller de Dirección Teatral de nivel medio, experiencia orientada hacia la comprensión en el proceso de creación y aprendizaje, de los distintos principios que operan en el trabajo de dirección escénica, para directores de grupos teatrales en vías de consolidación, docentes, guías y facilitadores/as en el área que trabajan en sus comunidades y artistas en proceso de experimentación con deseos de revisar y afinar herramientas y recursos para la dirección teatral. La propuesta busca acercar a los/las participantes y a el/la facilitador/a a una experiencia motivadora, desde la imagen del viaje imaginario y práctico de la creación escénica.



Fotografía: Taller Especializado de Dirección Teatral 2007
Javier Gracia

INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

Como experiencia expresiva del ser humano, el arte teatral es un arte de colectivo para el colectivo. Es un oficio que nos invita en reunión, a mirarnos y aprender de nuestra historia como individuos, como sociedad y como país. Es un arte donde la vida es reflejada en su complejidad y esencia, y tiene como herramienta fundamental la condensación del instante en la poesía de la ficción escénica y como condición única: el presente. En esa suerte de gran espejo nos vemos reflejados, muchas veces con doloroso asombro o perpleja alegría, dándonos la posibilidad siempre, como espectadores/as y creadores/as, de identificar en el momento de la representación teatral, el detalle atroz o maravilloso de nuestro proceder en la historia de la humanidad.

Es un arte que permite una visión estereoscópica de la existencia. Una perspectiva múltiple de cualquier hecho mítico, histórico o actual, y como bien cultural ofrece al/la ciudadano/a común un espacio ideal para reencontrar en vida su memoria, afianzar valores y revisar el instante cotidiano o extraordinario de su propio devenir.

La magia del teatro abre para todas las sociedades la posibilidad de asumir y ejercer esa necesidad impostergable de ser en representación, inherente a todo hombre y mujer, involucrando a un colectivo artístico y a una audiencia anónima (el/la espectador/a), en la construcción de ese diálogo tácito que históricamente ha permitido el fenómeno de la función poética de lo dramático.

Es por ello que debemos acercarnos a la creación teatral, no para buscar la verdad única del oficio, sino para entrever sus leyes múltiples y orgánicas, sobre todo en el campo de la Dirección Teatral, ya que no existe una verdad exclusiva, así como tampoco existe un sistema exclusivo que nos forme como directores/as, actores/as o dramaturgos.

Podemos partir de principios que conforman, a manera de rieles, vías más o menos precisas para transitar en la creación escénica un camino enriquecedor y lleno de preguntas, ese que desembarcará en la puesta en escena concreta de una obra o espectáculo, que el público luego verá, un montaje a través del cual trataremos de expresar de forma condensada el mensaje que hemos querido hacer cuerpo, espacio y tiempo en un período importante de ensayos para la función.

En este Taller trabajaremos desde la práctica y sus fundamentos teóricos básicos, con algunos de esos principios, para abrir en un proceso de creación y aprendizaje, preguntas fundamentales que desde la dirección escénica son frecuentes e imprescindibles. Ejerceremos las actividades desde la visión clara y abierta que nos per-



mita reconocer en un diálogo creativo, lo que es eficiente y nítido para cada quien en la búsqueda precisa de lo que quiere expresar desde la escena, respetando visiones y pareceres, buscando la participación activa y despierta de aquel que recorre un camino por primera vez.

QUÉ QUEREMOS

Abrir un espacio de aprendizaje y creación, para la ejercitación de principios fundamentales de la dirección escénica a nivel medio, desde la aplicación abierta y reflexiva de dichos principios, con el fin de activar en cada participante una praxis teatral que permita la experimentación continua y viva, en un colectivo artístico o aficionado, enraizado en sus propias tradiciones y necesidades de representación.

En este Taller trabajaremos desde la práctica y sus fundamentos teóricos básicos, con algunos de esos principios, para abrir en un proceso de creación y aprendizaje, preguntas fundamentales que desde la dirección escénica son frecuentes e imprescindibles



Fotografía: Arlequín, servidor de dos patrones
Miguel Gracia Blanco

JUNTOS LOGRAREMOS

Encontrar, revisar y fortalecer las estrategias y principios de creación del montaje de una obra de teatro desde la dirección escénica vigorizando, para ti y el colectivo artístico o aficionado con el cual trabajas, las distintas experiencias de creación teatral que te propongas llevar a cabo en tu comunidad, municipio o región.

Participar y compartir con otros/as docentes, directores/as o coordinadores/as de grupos artísticos en formación o ya constituidos, las herramientas para el desarrollo de actividades de dirección escénica, reanudando a través del diálogo creativo tu propia experiencia de crecimiento en el área.

- Desde las diferentes propuestas que compartas y ejecutes, tendrás la posibilidad de orientar tus esfuerzos creativos en la comunidad, municipio o región donde desarrollas tu actividad de dirección teatral, fortalecido por el intercambio con pares en el área a través de la confrontación abierta y participativa que la experiencia del taller te brinda, contribuirás con tu experiencia y la de otros/as, posteriormente al desarrollo de la creación teatral como espacio de sensibilización, crecimiento y concientización de nuestros/as ciudadanos/as.



Fotografía: El sagrado corazón de la Cochina
Miguel Gracia

QUÉ ACTIVIDADES REALIZAREMOS

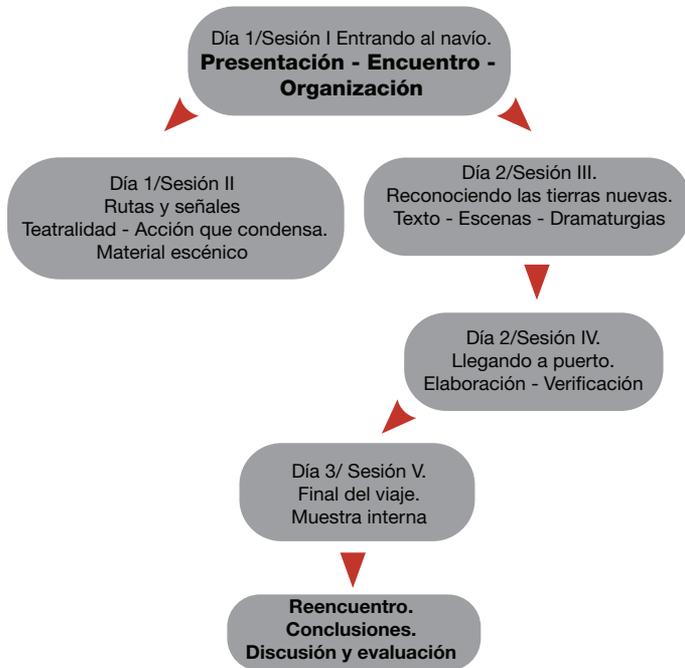
En este taller, con tu participación activa y reflexiva, iniciaremos una suerte de **viaje imaginario y práctico** hacia la creación escénica, para aprender, revisar y compartir un importante número de principios básicos de la dirección teatral, que luego podrás aplicar al proceso de trabajo que inicies para la realización de un montaje o espectáculo en tu grupo, comunidad, municipio o región.

Será fundamental tu presencia sensible y abierta para lograr así los objetivos que propone cada una de las actividades a realizar, valorando la comunicación de ideas, la discusión y la concreción de las distintas propuestas que aparezcan durante la experiencia.

El fundamento de nuestras dinámicas será el valioso principio de la creación colectiva: **todos/as tienen algo que aportar y toda idea es factible hasta que se pruebe su no eficiencia en escena.**

Estaremos trabajando durante veinte horas distribuidas en sesiones de cuatro horas cada una, durante un período de tres días. Cerraremos nuestro encuentro con una muestra final de cada una de las propuestas realizadas dentro del taller, lo cual nos permitirá llevar a cabo nuestra conversación final y la entrega de los escritos del participante (Bitácora) para evaluar y calibrar la experiencia vivida.

En este Taller, con tu participación activa y reflexiva, iniciaremos una suerte de viaje imaginario y práctico hacia la creación escénica, para aprender, revisar y compartir un importante número de principios básicos de la dirección teatral.



DÍA 1. PRIMERA SESIÓN

Presentación - Encuentro - Organización

Entrando al navío: ¿Quién soy, qué hago y qué busco?



Navegantes / Miniatura Siglo XIII
Cantigas Alfonso X, El Sabio

Encontrarse: al emprender el viaje creativo y alucinante de darle forma escénica a una imagen o idea, a una situación escogida: vivida, local o previamente escrita por un dramaturgo, tenemos que entrar en contacto con los otros. Encontrarnos como una tripulación que navegará durante un tiempo importante a la búsqueda de razones, acciones y dinámicas que permitan el florecimiento de la obra que se ha decidido realizar.

Presentación y encuentro

El/la facilitador/a organizará al grupo completo, en círculo para presentarse y conversar acerca de la idea o imagen que cada cual tiene sobre: **viaje y creación.**

Para empezar el trabajo es necesario: encontrar puntos de partida comunes, estas son ideas y conceptos que rigen simbólicamente la creación artística. Reflexionar sobre esto puede abrir puertas para el encuentro de trabajo.

Viaje: "Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje." **Juan Eduardo Cirlot, (2000) Diccionario de símbolos.**

Creación: "Paso doble de la fuerza abstracta a la fuerza conformante, y de la materia pura a la materia regida por una orden, esto tiene un extraordinario valor conceptual, puesto que explica el proceso de toda creación: el del contenido energético y el de la forma material."

Juan Eduardo Cirlot (2000) Diccionario de símbolos.

Reflexiona y comparte estas ideas:



Debemos ser una tripulación que navegará durante un tiempo importante a la búsqueda de razones, acciones y dinámicas que permitan el florecimiento de la obra que se ha decidido realizar

Organización

- El/la facilitador/a dividirá al grupo en dos o más equipos de trabajo, y les entregará la ficha que contiene el tema - ruta a tratar y las herramientas a manejar.
- Cada grupo será un navío diferente, el cual llevará, durante toda la experiencia el nombre del tema - ruta de viaje que le ha correspondido. Los grupos al tener su tema - ruta se organizarán para empezar a trabajar.
- Participarás en cada rol que te asignen y serás director/a, asistente o actor/actriz en cada ejercicio. La estructura del grupo será la de un colectivo teatral que rota: director/a, actores/actrices o elenco, asistente de dirección.
- Todos los grupos designarán un relator de la experiencia. Este puede ejercer su función en cada bloque de ejercicios, en cada sesión de cuatro horas o de cada día, esta rotación del/la relator/a se dará según lo decida cada grupo.
- Después de organizarse el/la facilitador/a te dará una pausa de quince minutos para que, a solas, puedas pensar sobre el tema e iniciar el viaje (paso 2).

INICIO DEL VIAJE: Cartas de Navegación: de la idea a la imagen / de la imagen al cuerpo en acción en el espacio

- Después de la breve pausa leerás en grupo la *Primera Carta de navegación* para entrar en el espacio del acuerdo inicial.
- El/la facilitador/a orientará a cada grupo a iniciar los ejercicios que siguen a continuación y realizará un calentamiento dirigido para el despertar psicofísico del grupo.

Material de apoyo para la actividad a realizar: este fragmento que leerás para empezar los ejercicios que siguen, es una herramienta de reflexión, útil para desarrollar cada actividad en tu grupo. Forma parte del capítulo 1 del libro *Provocaciones*, del director de teatro Peter Brook, inglés radicado en Francia. Se titula **UN SENTIDO DE LA DIRECCIÓN, Visión estereoscópica**. Disfrútalo y reflexiona sobre él.

Primera Carta de Navegación

Dentro del equipo, cada uno posee apenas una sola herramienta, su propia subjetividad. Tanto el director como el actor, por mucho que se abran, no podrán salirse de su propia piel. Lo que sí podrán hacer, sin embargo, es reconocer que el trabajo teatral exige que el actor y el director encarnen, al mismo tiempo, muy diversas direcciones.

Uno debe ser fiel a sí mismo, creer en lo que uno hace, pero sin dejar de adherirse a la certeza de que la verdad está siempre en otra parte. Sólo entonces uno podrá evaluar la posibilidad de estar, de ser, con uno mismo y más allá de uno mismo, y así verá que este movimiento de ir de adentro hacia afuera se acrecienta con el intercambio con los demás, y que es el fundamento de la visión estereoscópica de la existencia que puede brindar el teatro.

Primer ejercicio:

Del tema - ruta a la imagen y a la situación

Principio a trabajar:

La imagen activadora

- El/la facilitador/a explicará la actividad que realizarás y te señalará las herramientas sobre las que trabajarás. Luego de realizado cada ejercicio, éste/a compartirá con todos los grupos los resultados.
- Como participante, una vez organizado tu equipo, tomarás el tema – ruta de tu navío y escribirás una frase que exprese lo que imaginas.
- Una vez escrita la frase, tratarás de llevarla al espacio concreto, imaginando una situación.
- Escribe brevemente la situación que imaginas, describiendo lo que ocurre en tres momentos precisos, trata de recorrer esta ruta: principio, desarrollo y final.

Una vez realizada la visualización y descripción en papel, comparte con tus compañeros/as tu experiencia y la de ellos/as:

¿Qué viste? ¿Qué situación imaginaste en el espacio? ¿Qué energía y qué ritmo?

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia



Segundo ejercicio:

De la situación que imaginas, al cuerpo en acción en el espacio

Principios a trabajar:

La situación, la acción en el espacio

- El/la facilitador/a explica la actividad que realizarás y te señalará las herramientas sobre las que trabajarás. Luego de realizado cada ejercicio, este/a compartirá con todos los grupos los resultados.
- Con la ayuda de tus compañeros, a través de sus cuerpos y la comprensión de la situación imaginada por ti, tratarás de llevar al espacio lo que has imaginado, cumpliendo con tu ruta principio, desarrollo y final.
- Trabaja primero sin movimiento y sin palabras, concéntrate en el espacio, como si recrearas una foto a partir de lo que has imaginado y escrito en tu frase.
- Una vez que lograste ver en el espacio lo que imaginaste, pídele a los actores/actrices (tus compañeros) que improvisen a partir de la situación que has propuesto. Siempre trabajarás sin palabras en esta primera etapa. Déjalos hacer sin intervenir y ve anotando lo que observas.
- Una vez realizado el ejercicio, el/la facilitador/a organiza a los distintos equipos para que todos muestren ejercicios y coteja preguntas y observaciones sobre la experiencia.
- Para el intercambio sobre la experiencia vivida, trabaja sobre estas preguntas: ¿Logras ver en el espacio lo que has imaginado? ¿Se ha hecho cuerpo y acción la situación que imaginas? ¿Han logrado los/las otros compañeros/as colocar en el espacio lo que han imaginado y descrito en su frase? ¿Se ha hecho cuerpo y acción las propuestas de los/as otros/as?

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia



**Reflexión sobre los logros y dificultades:
De la experiencia práctica a la reflexión teórica**

El/la facilitador/a, después de la muestra de los ejercicios y la discusión sobre la experiencia, orientará a los/as participantes hacia la formulación de conclusiones sobre la exploración, organizando en un rotafolio, de modo esquemático las herramientas exploradas y aplicadas, con el fin de que puedas hacer síntesis y transferencia del conocimiento adquirido durante los ejercicios, para asumir los siguientes retos.



DÍA 1. SEGUNDA SESIÓN

Rutas y señales

¿Qué me cuenta un texto sobre el espacio, el ritmo y la energía del cuerpo en acción dentro de la historia?

- Después de la pausa para almorzar leerás en grupo la *Segunda carta de navegación* con el fin de entrar en el espacio del acuerdo inicial, para continuar con tus nuevas experiencias.
- El/la facilitador/a realizará un calentamiento dirigido para el despertar psicofísico del grupo, luego orientará a cada grupo a iniciar los ejercicios que siguen a continuación.

Material de apoyo para la actividad a realizar: este fragmento que leerás para empezar los ejercicios que siguen, es una herramienta de reflexión, útil para ampliar la actividad que desarrollaste en tu grupo durante la primera sesión. Forma parte del capítulo sobre Julie Taymor, artista norteamericana directora de teatro, del libro *Directores/Artes escénicas*, de la directora de teatro y actriz . Polly Irvin. Disfrútalo y reflexiona sobre él.

Con la ayuda de tus compañeros, a través de sus cuerpos y la comprensión de la situación imaginada por ti, tratarás de llevar al espacio lo que has imaginado, cumpliendo con tu ruta principio - desarrollo - final.

Segunda Carta de Navegación

Me gusta empezar los ensayos leyendo el texto como en cualquier ensayo normal. Pero antes de empezar con el trabajo escénico en sí, le pregunto a la compañía: "¿de qué trata esta obra? Si pudierais escoger un elemento, que represente la obra ¿cuál sería? La violencia por ejemplo. ¿Cómo se expresa la violencia? Dadme una imagen física de la violencia". De ésta forma, abordamos la obra de una manera despreocupada e imaginativa antes de concentrarnos en la formalidad del texto. Conviene empezar a trabajar sin palabras, porque las palabras utilizan una parte lógica del cerebro y a menudo pueden más que la expresión visceral. Este proceso de retar al actor a que tome la obra entera y la sitúe en un principio, un centro y un final –un ideograma– con unas pocas pinceladas, es increíblemente productivo.

Primer ejercicio:

Del texto que leemos al cuerpo que expresa en el espacio la historia

Principios a trabajar:

Teatralidad. La acción que condensa. El material escénico

- El/la facilitador/a explica la actividad que realizarás y te señalará las herramientas sobre las que trabajarás. Luego de realizado cada ejercicio, éste/a compartirá con todos los grupos los resultados.

- Cada participante tomará del texto las imágenes que le permitirá contar lo que entiende es el tema de la narración.
- Leerán el texto que sigue y partiremos de la narración para encontrar a través de la acción en el espacio, las imágenes que condensan la historia.

La función del Lector

De: *El Libro de los abrazos*, de Eduardo Galeano, escritor Uruguayo.

Cuando Lucía Peláez era muy niña, leyó una novela a escondidas. La leyó a pedacitos, noche tras noche, ocultándola bajo la almohada. Ella la había robado de la biblioteca de cedro donde el tío guardaba sus libros preferidos.

Mucho caminó Lucía, después, mientras pasaban los años.

En busca de fantasmas caminó por los farallones sobre el río Antioquia, y en busca de gente caminó por las calles de las ciudades violentas.

Mucho caminó Lucía, y a lo largo de su viaje iba siempre acompañada por los ecos de los ecos de aquellas lejanas voces que ella había escuchado, con sus ojos, en la infancia.

Lucía no ha vuelto a leer ese libro. Ya no lo reconocería.

Tanto le ha crecido adentro que ahora es otro, ahora es suyo.

La acción que condensa/Ideograma: se refiere a aquella acción a través de la cual el/la actor/actriz logra expresar con su cuerpo, su energía y su ritmo en el espacio – tiempo, de una sola vez, imágenes cargadas de contenidos que resumen al ser ejecutadas el tema de una escena, de una situación dramática o de una obra. Contienen principio desarrollo y final.

Material Escénico: se trata de toda las acciones e imágenes, tanto vocales, musicales y psicofísicas, que el actor/actriz va creando durante las improvisaciones y exploraciones, propuestas en el proceso de trabajo por el/la director/a. Como el teatro ocurre en el presente, para que se pueda utilizar lo que el actor produce y se pueda repetir, este material se va fijando y se convierte en secuencia de acción, partitura física o partitura de acción. En el teatro contemporáneo, para expresar mejor esto, se tomó el término "partitura" de la música, y así nombrar las acciones organizadas por el/la actor/actriz en una escena. Se habla incluso de la partitura del espectáculo.



Fotografía: Jesús Sosa

- El grupo dirigido por ti llevará a cabo la exploración para contar lo que has extraído como imágenes centrales que te permitirán expresar, a través de la acción en el espacio, lo que es para ti el tema del texto.
- Observa y deja a los/as actores/actrices hacer sin intervenir y ve anotando lo que observas. Escribe las imágenes y acciones que ellos crean y las que son para ti importantes.
- Coteja con los/las actores/actrices las ideas que tienes y organiza con ellos/ellas en el espacio el material producido.
- Trabaja atendiendo a lo que quieres expresar desde la acción, el espacio, el ritmo y la energía de la situación que vas a concretar en una pequeña secuencia.
- El/la facilitador/a, revisando que todos los/las participantes han llevado a cabo el ejercicio, organiza la muestra del material. Los/las participantes muestran las secuencias logradas.
- Cada equipo observa el trabajo logrado y se comparten impresiones.
- Para el intercambio sobre la experiencia vivida, trabaja sobre las preguntas que generó en ti el ejercicio.

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia



Reflexión sobre los logros y dificultades: De la experiencia práctica a la reflexión teórica

- El/la facilitador/a, después de la muestra de los ejercicios y la discusión sobre la experiencia, orientará a los/as participantes hacia la formulación de conclusiones sobre la exploración, organizando en un rotafolio, de modo esquemático las herramientas exploradas y aplicadas, con el fin de que puedan hacer síntesis y transferencia del conocimiento adquirido durante los ejercicios, para asumir los siguientes retos.

Indicaciones a tomar en cuenta para el segundo día de encuentro:

Al cierre de esta segunda sesión, el/la facilitador/a entregará la obra de teatro o texto teatral sobre el cual se trabajará en la tercera y cuarta sesión. Lee con atención el texto e imagina mientras lees, cómo ocurre lo que la pieza cuenta en el espacio a través del cuerpo del actor.

El ejercicio de imaginación que harás en casa atenderá a los aspectos de la luz, el color, el sonido, el vestuario y objetos; además, por supuesto de los aspectos fundamentales de la acción.

Prepárate para tu segundo día de taller, escoge una o dos escenas que desees explorar con tus compañeros/as de navío, para someterlas a un sorteo de grupo.

Lleva tu *Bitácora de trabajo*, escribe tus imágenes, haciendo uso de las herramientas exploradas durante el primer día trabajo.



DÍA 2. TERCERA SESIÓN

Texto – Escenas – Dramaturgias



Fotografía: Jesús Sosa

El texto de la palabra se transforma en acción, contribuyendo a la función significante del sistema de códigos del escenario, por lo tanto lo que sucede en la escena deja de ser mera ilustración de lo que dicen las palabras de un autor; esta conciencia dio inicio al momento de los adioses entre el movimiento teatral y los escritores de textos que se pusieron al margen de este proceso.

Miguel Rubio Zapata, 2001, Director Peruano del Grupo Yuyachkani /del libro: Notas sobre Teatro/Capítulo: Dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua

Recuento: al emprender el viaje creativo que te hemos propuesto en este taller, has recorrido rutas, manejado conceptos y cartas de navegación, materiales todos que contienen la expresión en ideas, de las distintas herramientas que puedes aplicar a la hora de emprender un proceso de creación escénica.

Al concluir cada sesión junto con tus compañeros/as de viaje y el/la facilitador/a has hecho una reflexión y organizado en un esquema final las herramientas exploradas en cada paso o ejercicio, con la finalidad de entrenar tu percepción y habilidad para llevar al espacio lo que imaginas, desde dos puntos de partida diferentes: un tema dado y un texto narrativo. En los primeros ejercicios tú construiste la situación y en los siguientes la situación estaba expresada en una pequeña narración. Has iniciado tu trabajo desde lo general de un tema y un relato, para acercarte a la situación dramática, tratando de extraer la imagen medular para construir en el espacio la situación imaginada por ti. Estas formas de acercamiento a la puesta en escena, desarrolladas con más tiempo, pueden conducirte a la creación colectiva de una obra o la creación del texto performativo. Ambas formas tan antiguas como el ser humano y su necesidad de representarse. Existe otro tipo de relación con la construcción del espectáculo y se trata del montaje del texto teatral o dramaturgia preliminar. Consiste en montar un texto preliminarmente escrito por un dramaturgo o autor de obras de teatro.

El recorrido que llevarás a cabo en estas dos sesiones de tu segundo día de viaje será en el territorio del texto teatral o texto dramático, que el/la Facilitador/a te entregó en tu última sesión. Buen viaje...

Reconociendo las tierras nuevas:

¿Qué me pide el texto dramático, qué veo y cómo lo veo?

- Después de dar inicio a la tercera sesión al recibir a los participantes, el/la facilitador/a orientará al grupo en un **calentamiento**

psicofísico, para luego empezar los ejercicios que siguen a continuación.

- Leerás en colectivo la *Tercera Carta de navegación* con el fin de entrar en el espacio del acuerdo inicial, para continuar con tus nuevas experiencias de la tercera sesión, en tu segundo día de taller.

Material de apoyo para la actividad a realizar: este fragmento que leerás para empezar los ejercicios que siguen, es una herramienta de reflexión, útil para ampliar la actividad que desarrollarás en tu grupo durante la primera sesión de hoy. Forma parte del capítulo sobre Trevor Nunn, artista del Reino Unido director de teatro, del libro *Directores/Artes escénicas*, de la directora de teatro y actriz Polly Irvin, Disfrútalo y reflexiona sobre él.

Tercera Carta de Navegación

“A la dirección le atañe más el análisis que cualquier otra cosa, un análisis que se apoya en la preparación, incluido el importantísimo proceso preparatorio de reparto de papeles. Una vez que el director ha examinado el material con sus “rayos equis”, selecciona entre las varias reacciones de los actores para poder identificar y sostener la estructura de la obra. Las decisiones que se toman en los ensayos no deben ser, ni parecer, caprichosas ni temperamentales, sino que han de mantener el equilibrio entre un compromiso con lo instintivo y un análisis intelectual detallado.”

“Disfruto pasando tiempo, mucho tiempo, sentado con los actores alrededor de una mesa, dedicados exclusivamente al estudio textual. Recientemente, en el Mercader de Venecia, del RNT, pasé diez días haciendo este trabajo, liberando todas las posibilidades de significado ocultas que pudiéramos discernir y fomentando durante el proceso que cada miembro de la compañía aportara sus puntos de vista respecto a la trama”.

Primer ejercicio:

El texto teatral. Análisis del tema y estructura

Análisis argumental y estructural

- El/la facilitador/a explica la actividad que realizarás y te señalará las herramientas sobre las que trabajarás. Luego de realizado cada ejercicio, éste/a compartirá con todos los grupos los resultados.
- El/la facilitador/a dará inicio a la revisión de la lectura realizada de la obra entregada al cierre de la sesión 2, organizando a todos los/las participantes en un círculo. Se reunirán todos los navíos y cada participante comentará sus impresiones sobre la obra teatral leída: tema central de la pieza, historia que cuenta o línea argumental, estructura, ritmo y energía, género o tipo de obra, personajes, relaciones y vínculos de éstos en la trama, trama, espacio y tiempo, sonoridad y densidad de las atmósferas, etc.
- El/la facilitador/a te orientará en la conversación sobre el texto dramático y las distintas formas de dramaturgia existentes, como



parte de la reflexión sobre el texto teatral y el montaje.

- El/la facilitador/a durante la conversación de todos/as, organizará contigo, en un rotafolio de un modo esquemático, los distintos problemas y aspectos tratados en el análisis que llevas a cabo en grupo. Participa y con ello ayuda a hacer de las ideas discutidas herramientas para el trabajo de dirección que realizarás en el siguiente ejercicio.
- El/la facilitador/a te dará una pausa de quince minutos, para luego emprender el recorrido que viene. Anota y organiza tus ideas en ese tiempo.
- Disponte a imaginar y recuerda las escenas que más te interesaron en la lectura que llevaste a cabo en solitario y que luego discutiste con todos/as los/as participantes de éste viaje.

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia:



Segundo ejercicio:

Selección de escenas para explorar con ellas en la acción

Importante:

Este ejercicio tiene dos partes, primero los **navíos** reunidos con el/la facilitador/a, elaboran en un rotafolio la lista de las escenas que cada cual escogió en casa, para hacer un sorteo de las mismas por grupo y decidir cuales quedan; luego se organizarán para realizar las exploraciones que les permitirán la creación de material escénico para el montaje de las escenas que quedaron.

Es bien importante tu participación para la organización de cada detalle de la actividad. Juntos encontrarán las rutas y señales que el viaje de creación les propone.

Primera parte:

Los viajeros toman las primeras herramientas y rutas: Organización

Realicemos esta actividad:

- El/la facilitador/a después de la conversación de todos/as, separando a los grupos, solicitará a cada **navío** organizar una lista de

escenas, ésta se elaborará a partir de lo que tú y tus compañeros/as propongan y quieran trabajar.

- ¿Ya tienen sus propuestas? Escribanlas en un papel, el/la facilitador/a recibirá de tu navío la lista organizada y compartirá con todos lo que cada equipo haya entregado.
- El/la facilitador/a reunirá nuevamente al grupo completo de **navíos** y en un rotafolio organizará, con las propuestas de todos/as, un conjunto de escenas a escoger. Las que son importantes para cada grupo se seleccionarán para crear las cuatro fichas finales con las escenas que trabajarán todos los equipos de cada **navío**. Es importante para esta actividad que hayas expuesto, en la lista de tu grupo, las escenas que escogiste al leer a solas.
- Con un máximo de cuatro (4) escenas escogidas por todos/as y para todos/as, se preparará el sorteo de las mismas, anotándolas en unas fichas que luego serán dobladas y colocadas en una cajita o bolsa, para que cada navío seleccione, al azar, dos. Se repetirán y esto es importante en la elaboración.
- ¿Ya escogieron sus fichas? Ahora con los compañeros/as de tu **navío** organízate para que puedan empezar a explorar las escenas que les corresponde trabajar.
- Recuerda que participarás en cada rol que te asignen y serás director/a, asistente o actor/actriz en cada propuesta de las escenas. La estructura del grupo será la de un colectivo teatral que rota: director/a, actores/actrices o elenco, asistente de dirección.
- Es importante tomar en cuenta que todos los grupos deben designar un relator de la experiencia. Este puede ejercer su función en cada propuesta de trabajo o permanecer en ese rol durante todo el ejercicio con las escenas. Recuerda que la rotación del/la relator/a será según lo decida cada grupo.
- Después del sorteo de las escenas, el/la facilitador/a te dará unos quince minutos para que te organices en tu **navío** en equipos para empezar el trabajo e iniciar el viaje de creación.
- ¿Ya estás listo con tu equipo? Prepárate para empezar a explorar las nuevas tierras.
- Leerás en grupo la *Cuarta carta de navegación* con el fin de entrar en el espacio del acuerdo inicial, para continuar con tus nuevas experiencias.

Material de apoyo para la actividad a realizar: este fragmento que leerás para continuar la segunda parte del ejercicio, es una herramienta de reflexión, útil para ampliar la actividad que vas a desarrollar en tu grupo. Forma parte del capítulo sobre Simon McBurney,

director de teatro, Inglaterra - Reino Unido, del libro *Directores/ Artes escénicas*, de la directora de teatro y actriz Polly Irvin. Disfrútalo y reflexiona sobre él.



Cuarta carta de navegación

A menudo la gente pregunta por dónde empezamos. Siempre empezamos con un texto. Pero éste puede adoptar muchas formas...

Cuando digo que el texto puede ser muchas cosas, quiero decir que también puede tratarse de un texto visual, un texto de acción, uno musical, o uno de lo más convencional, con trama y personajes. El teatro –dice Aristóteles– es un acto y una acción. La acción es también texto. Como lo son el espacio, la luz, la música, el sonido de pisadas, el silencio y la inmovilidad. Cada uno de estos elementos tendría que ser tan expresivo y evocador, tanto como los demás. Muchas veces oigo a la gente decir que a nuestra compañía le fascinan la acción y la imagen. Pero esto sólo pasa porque lo que la gente “hace” tiene que quedar tan claro como lo que “dice”. No quiero decir que lo que haga tenga que ser una copia del lenguaje. Pero igual que la poesía ocupa un papel importante en el canon teatral, de la misma forma lo que la gente “hace” también puede formularse con su propia transformación poética.

Segunda parte:

Del texto escrito al cuerpo accionando en ficción escénica

Principios a trabajar:

Improvisaciones/ Descubriendo la obra en el espacio desde el cuerpo en acción

- El/la facilitador/a explica la actividad que realizarás y te señalará las herramientas sobre las que trabajarás. Luego de realizado cada ejercicio, este/a compartirá con todos los grupos los resultados.
- Lee primero con tus compañeros/as varias veces la escena que te corresponde trabajar. Escúchalos e imagina. ¿Qué ves? ¿Cómo te lo imaginas?
- Explora aplicando las herramientas trabajadas en las sesiones del primer día: revisa tus notas y trata de hacer el recorrido de la palabra que has leído a las imágenes que vienen a ti y que crees harán de esas palabras una situación, a través del cuerpo del actor accionando en el espacio, en vida.
- Trabaja con las preguntas que siguen a continuación, con tus actores/actrices. Estas son sólo puntos de partida, hay otras que las imágenes de la obra leída y la escena que te corresponde trabajar, te sugerirán, pruébalas también: ¿Qué ocurre en la situación

dada? ¿cómo ocurre? ¿cuál es el conflicto y si lo hay? ¿quiénes son esos personajes y cuál es su vínculo? ¿por qué interactúan? ¿qué quieren del otro, en la situación dramática que la escena propone? ¿qué ritmo tiene la situación dada? ¿qué energía? ¿en qué lugar ocurre la acción? ¿cómo es el espacio: abierto o cerrado? ¿qué imágenes condensan lo que ocurre en la escena? ¿cuáles son los obstáculos de la acción?

- Indaga ahora con tu elenco, desde lo que imaginas. Juega con ellos/as y proponles improvisar sobre los aspectos que descubras después de la lectura de la escena y las preguntas trabajadas. Investiga primero sin palabras, que los actores/actrices busquen con el cuerpo la imagen que en ellos anima el texto leído. No intervengas mientras ellos/as improvisan. Observa y has anotaciones sobre lo que ves.
- ¿Ya moviste con ellos/as la acción en escena sin palabras? Ahora permite a los/as actores/actrices que utilicen las ideas generales que el texto plantea en los diálogos. No intervengas mientras ellos/as improvisan. Observa y has anotaciones sobre lo que ves.
- Pídele a los actores/actrices, al terminar las improvisaciones que escriban sobre lo que encontraron en la exploración. Conversa con ellos e intercambia ideas.

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia. Anota las ideas e intuiciones que desarrollarás al regreso de la pausa:



**Reflexión sobre los logros y dificultades:
De la experiencia práctica a la reflexión teórica**

El/la facilitador/a, después de los ejercicios, orientará la discusión con los/as participantes sobre la experiencia, conduciendo a los equipos hacia la formulación de conclusiones sobre lo realizado, organizando en un rotafolio, de modo esquemático las herramientas exploradas y aplicadas, con el fin de que puedan hacer síntesis y transferencia del conocimiento adquirido durante la actividad, para asumir los siguientes retos.



DÍA 2. CUARTA SESIÓN

Llegando a puerto: elaboración – verificación

- Después de la pausa para almorzar, el/la facilitador/a orientará a los equipos de cada **navío** a iniciar los ejercicios que siguen a continuación.
- Leerás en grupo la *Quinta carta de navegación* con el fin de entrar en el espacio del acuerdo inicial, para continuar con tus nuevas experiencias.
- Estás llegando a puerto, reflexiona, escribe y detente en los lugares que necesites para aclarar impresiones y dudas. Sólo se pasa por las tierras nuevas una vez, por primera vez.

Material de apoyo para la actividad a realizar: este fragmento que leerás para empezar los ejercicios que siguen, es una herramienta de reflexión, útil para ampliar la actividad que vas a desarrollar. Forma parte del capítulo Un sentido de la Dirección, del libro *Provocaciones* del director de teatro Peter Brook, Inglés radicado en Francia. Disfrútalo y reflexiona con tus compañeros sobre los aspectos en él planteados.

Quinta carta de navegación

El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada.

La intuición comienza a tener forma cuando se le confronta con toda esa masa de material; cuando emerge como el factor dominante a partir del cual ciertas nociones quedarán descartadas. El director continuamente está provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, se convierte, tanto individualmente como con los demás, en verdadera usina de la obra. En este proceso se hacen visibles ciertas formas que uno empieza a reconocer, y en la etapa final de los ensayos el trabajo del actor irrumpe en una zona oscura, que es la existencia subterránea de la obra, y la ilumina; y cuando esa zona subterránea de la obra es iluminada por el actor, el director queda en posición de ver la diferencia entre las ideas del actor y la obra propiamente dicha. En esta etapa el director elimina todo lo superfluo, todo eso que pertenece simplemente al actor y no a la conexión intuitiva que el actor ha establecido con la obra. El director, en virtud de su trabajo previo, como consecuencia de su rol, y también debido a la intuición, está en una mejor posición para decir qué es propio de la obra y qué pertenece a esa superestructura de desperdicios que cada uno trae consigo. Las etapas finales de ensayo son muy importantes, porque es allí cuando se empuja y alienta al actor a que descarte todo lo que está de más, que corrija, que ajuste. Y hay que hacerlo sin miramientos, sin piedad inclusive para con uno mismo, porque de toda invención del actor hay algo de uno mismo.

Principios a trabajar: improvisaciones, líneas de acción

Reflexionemos sobre el tiempo real de la actividad que hemos realizado hasta ahora:

- El/la facilitador/a explicará la actividad que realizarás y te señalará las herramientas sobre las que trabajarás. Luego de realizado cada ejercicio, éste/a compartirá con todos los grupos los resultados.
- Organizados los grupos de cada **navío** como en la mañana, lee nuevamente con tus compañeros/as la escena que te corresponde trabajar. Escúchalos e imagina desde lo que encontraron en las improvisaciones realizadas durante la sesión anterior.
- Tomarás en cuenta para elaborar la escena, las ideas, imágenes y hallazgos de los/as actores/actrices que trabajaron contigo durante las improvisaciones. ¿Qué de lo que viste se refuerza con la nueva lectura? ¿qué quieres volver a probar para la escena? ¿qué cosas no has probado y crees debes probar?
- Revisa con los/as actores/actrices y vuelve a improvisar sobre lo que crees importante. Mueve nuevamente en el espacio el material escénico tocado por ellos/as, pero ahora pidiéndole a los actores mayor precisión con respecto a lo que imaginan y hacen. Acota lo que crees deben considerar para la nueva exploración y que los intérpretes no han tomado en cuenta.
- Define para la nueva exploración el espacio a utilizar, el ritmo y la calidad energética de la acción. Ahora, tú improvisas desde afuera aportando ideas e imágenes, eres espectador/a activo. Estimulas y movilizas al/la actor/actriz. Le propones retos para que éste pueda indagar ahora con mayor precisión para la escena escogida.
- ¿Qué ocurrió? ¿Cómo viste lo que ocurrió? ¿Lo qué imaginas y el/la actor/actriz movió en el espacio está presente en la escena? ¿Ellos hacen lo que pediste?
- Observa, escribe lo ocurrido.
- Regresa al texto. Vuelve a leer con los actores e intercambia con ellos lo vivido.
- Terminada la conversación con los/as actores/actrices después de las improvisaciones, pídele a los/as actores/actrices que escriban el recorrido que han hecho, y tú, organiza tus ideas en torno al espacio, el ritmo, la energía y la atmósfera de la escena que acabas de mover. Tómate tu tiempo, piensa y dibuja de una forma sencilla el viaje que esos/as actores/actrices deben realizar a partir del texto, en ese espacio – tiempo imaginado por ti y por ellos/as.



Fotografía: Hamlet
Miguel Gracia

Es importante que tomes en cuenta el tiempo real, para realizar las actividades de elaboración que a continuación te proponemos. Normalmente el proceso de trabajo de un montaje es de dos a seis meses, e inclusive hay creaciones teatrales que pueden durar hasta dos años para ser concebidas y mostradas al público. Los ejercicios que has realizado hasta ahora te han ayudado a poner en práctica los principios básicos que te permiten emprender el hermoso viaje creativo de montar una escena, de trabajar para lograr llevar al espacio lo que imaginas y quieres expresar a través del actor, de la ficción escénica y del teatro. Cómo enfrentar un proceso de creación y desde donde, con ese fin, el de experimentar en la actividad creativa concreta es que realizamos las actividades anteriores y las que siguen a continuación. Buen viaje...

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia. Anota las ideas e intuiciones que se han hecho cuerpo y acción en el espacio:



Importante:

Después del ejercicio realizado, tomarás una pausa de veinte minutos. Tratarás de definir en papel, desde lo explorado con los/las actores/actrices, las líneas de acción a elaborar en el segundo ejercicio. Prepárate para montar la escena.

**Segundo ejercicio:
Propuesta de una escena**

Principios a trabajar:

Elaboración / Verificación.

Herramientas:

Espacio/Tiempo/Ritmo/Energía/

Dinámica

Recuerda: *el texto que estás trabajando es un punto de partida para elaborar una propuesta de la escena en el espacio, a través del cuerpo del actor. Los diálogos de los personajes son muy importantes, pero no es imprescindible en éste ejercicio que los/las actores/actrices los memoricen. Concéntrate en organizar y componer la escena.*

- Después de la pausa de veinte minutos, en la cual has organizado las líneas de acción con las que montarás la escena, el/la facilitador/a te orientará con respecto al uso del tiempo para elaborar tu propuesta y las herramientas que debes trabajar.
- Recuerda lo que has imaginado y explorado con tus actores/actrices en las improvisaciones a partir del texto, ese material escénico será ajustado por ti en el espacio y el tiempo, a través del cuerpo del actor, de su ritmo y energía para crear la dinámica de la escena.
- Descubre en el espacio las leyes que rigen el valor de las acciones en la situación dramática: lo central, lo proscénico, lo complementario, lo que hace fondo y da valor a lo proscénico.
- Define, según la escena, dónde está ubicado el/la espectador/a y a que distancia de los/las actores/actrices: si la propuesta es frontal, circular, en ángulo o bifrontal.
- Juega con las posibilidades que tienes y toma tus decisiones, descubriendo lo que el texto te propone y pide.
- Mientras los/las actores/actrices prueban contigo lo que propones, observa y has tus anotaciones.
- Repite varias veces lo que propones, verifica con los/as actores/actrices lo que haces y prepárate para mostrar.
- El/la facilitador/a te dio un tiempo para trabajar con tu equipo, verifica si ya están listos/as para hacer una muestra inicial de las

propuestas. ¿Estás listo/a? Prepárate para compartir tus logros.

- El/la facilitador/a reúne a todos los navíos, verifica si han llegado a puerto y organiza una muestra y la discusión sobre las propuestas.
- El/la facilitador/a trabajará con cada propuesta y dará las indicaciones necesarias para mejorar o corregir el trabajo que has hecho, para que prepares la muestra final de tu ejercicio en la Sesión V del tercer día del taller.
- El/la facilitador/a hará un resumen de los alcances y logros de la experiencia, anota y reflexiona.

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia. Anota las ideas, sugerencias y correcciones realizadas en la discusión, por el/la facilitador/a y tus compañeros



Para el día siguiente:

- Para la muestra final, ponte de acuerdo con el elenco para vestir la propuesta. Si imaginas colores, objetos, vestuario o algún elemento escenográfico sencillo organízate con tu grupo, tráelo al encuentro del día siguiente y pruébalo con los/as actores/actrices y el espacio. Estos son los aspectos plásticos de la propuesta.
- ¿Imaginas cómo está iluminada la escena? ¿Cómo es la atmósfera y las texturas de lo que ves? Comparte estas impresiones plásticas con los/las actores/actrices. Si no hay posibilidades en el lugar donde desarrollas las actividades del taller, escríbelo o dibújalo para que lo señales antes de comenzar tu muestra.

Reflexión sobre los logros y dificultades: De la experiencia práctica a la reflexión teórica

- El/la facilitador/a, después de los ejercicios, orientará la discusión con los participantes sobre la experiencia, conduciendo a los equipos hacia la formulación de conclusiones sobre lo realizado, organizando en un rotafolio de modo esquemático las herramientas exploradas y aplicadas, con el fin de que puedan hacer síntesis y transferencia del conocimiento adquirido durante la actividad, para asumir los siguientes retos.
- Es importante estimular en el/la participante la solución de problemas relativos a la propuesta que realizó en su último ejercicio y fomentar en él/ella la apertura hacia la búsqueda y experimentación a partir de sus hallazgos o dificultades.



Fotografía: Macbeth
Miguel Gracia

DÍA 3. QUINTA SESIÓN

Muestra interna – Conclusiones – Discusión – Evaluación

¿Qué encontraste en el viaje? ¿Qué viviste?

- El/la facilitador/a recibe al grupo total de participantes y reunidos en círculo les pide a cada equipo la ficha que contiene el tema – ruta que le dio nombre a cada navío, con el fin de organizar la muestra de cada grupo.
- El/la facilitador/a leerá para el colectivo la sexta y última carta de navegación con el fin de entrar en el espacio del acuerdo inicial, para cerrar la experiencia de trabajo en ésta tu quinta sesión de trabajo, en el tercer día de taller.
- Prepárate y disfruta el regreso.

Material de apoyo para la actividad a realizar: este fragmento que leerás para abrir la quinta sesión de trabajo antes de la muestra final y cierre del taller de Dirección Teatral Viaje y Creación, es una herramienta de reflexión, útil para ampliar y acompañar la actividad que vas a desarrollar en tu grupo o comunidad. Forma parte del capítulo sobre Eugenio Barba, director de teatro, italiano radicado en Holstebro, Dinamarca del libro *Directores/Artes escénicas*, de la directora de teatro y actriz Polly Irvin, Disfrútalo y reflexiona sobre los asuntos a los cuales hace referencia.

Sexta carta de navegación:

Yo he visto mucha nieve en el mundo en diferentes países, desde Helsinki a Groenlandia, o la nieve sucia de las calles de Londres, así que la nieve ya no es un milagro. Supongo que lo que me mantiene en marcha es que me siento responsable ante mis colegas. Muchos de ellos están todavía en una edad llena de creatividad y posibilidades – 45, 50 años-, aún les queda tiempo. Pero también está la responsabilidad hacia determinada gente que depende de lo que hacemos. Para la mayoría de las personas somos completos desconocidos, pero en determinados círculos ejercemos una cierta influencia. En Teatro te puedes construir una isla de libertad, a pesar de haber sido excluido, a pesar de ser extranjero en un país lleno de xenofobia, en un país donde las tendencias imperantes se vuelven cada vez más rígidas en todas las manifestaciones –artísticas, políticas, sociales-, y esto me mantiene en marcha. También disfruto todavía, especialmente cuando veo la aurora. Preparar un montaje es como pasar una larga noche de invierno en Escandinavia. No acaba nunca, nunca se ve la aurora, lo orgánico no funciona y la historia es banal. Pero luego, si continúas, de pronto empiezas a ver algo muy extraño, una oscuridad que parece rosa y entonces dices: “ajá, ya llega el sol, llega el sol, llega la primavera.

Primer ejercicio: Preparándote para mostrar

Principios a trabajar:

Organización

Observación

Atención

Recuerda: *tienes poco tiempo, organízate y trabaja para asentar lo que has conseguido y probar los elementos de escenográficos y de vestuario que has traído, incluso si tienes música. No impongas nada, concéntrate y deja que la acción en el espacio hable para ti y los que observan.*

- Después de la lectura y reflexión realizada en grupo, el/la facilitador/a te orientará con respecto al uso del tiempo para ensayar tu propuesta y recordará para tu repaso de la escena, las indicaciones que debes trabajar.
- En el breve tiempo que te darán para el ensayo trata de no discutir o conversar demasiado, da las indicaciones necesarias para asumir las observaciones que te han hecho y aprovecha el tiempo para trabajar verificando si los elementos nuevos funcionan o no. Lo que estorbe por innecesario, deséchalo. Es preferible que te concentres en lo que ocurre en el espacio, a través del cuerpo del actor.
- No impongas nada, corrige y ajusta. Pasa varias veces la escena para observar bien lo que propones y dar seguridad a tu elenco.
- ¿Estás listo? Prepárate para mostrar.
- El/la facilitador/a les dará una pausa de media hora para arreglar todo. Si hay vestuario, maquillaje y elementos prepara todo antes de empezar la muestra. No tendrás tiempo entre un trabajo y otro, excepto para organizar tu espacio.

Muestra Final: Entrega del tesoro

Herramientas: Concentración / Silencio.

- El/la facilitador/a informa el orden de las muestras. Todos/as ven el trabajo de todos/as. Plantea el recorrido para concentrar al grupo completo en la tarea de observar el trabajo del otro. Guarda silencio, observa y aprende del/la otro/a.
- El/la facilitador/a le dará a cada equipo un tiempo entre una muestra y otra, para organizarse y llevar a cabo su ejercicio. Ya deben estar vestidos, maquillados (si es el caso) para no perder tiempo.
- ¿Estás listo? Entrega tu propuesta y disfruta observando los trabajos de los/as demás. Observar el trabajo del otro, esto funciona para verificar, aclarar dudas o afinar certezas.
- Tendrás una pausa de veinte minutos, prepárate para las conclusiones y la evaluación final.

CONCLUSIONES

Reflexión sobre los logros y dificultades: de la experiencia práctica a la reflexión teórica, orientados hacia la evaluación final

- El/la facilitador/a, al regresar de la pausa, después de la muestra final de los ejercicios, orientará la discusión con los participantes sobre la experiencia, conduciendo a los equipos hacia la formulación de conclusiones sobre lo realizado, organizando en un rota folio, de modo esquemático las herramientas exploradas y aplicadas en cada propuesta, con el fin de que puedan hacer síntesis y transferencia del conocimiento adquirido durante el proceso de trabajo en el taller.
- El/la facilitador/a prepara contigo la conversación para la evaluación final.

Evaluación Final

Cierre: bajando el equipaje

El/la facilitador/a llevará a cabo una dinámica de evaluación donde tu y tus compañeros/as de taller evaluarán las prácticas realizadas, desde lo cualitativo.

¿Qué aprendiste en el taller? ¿Cuáles son los aspectos importantes que puedes recoger de la experiencia vivida y compartida?

Comenta la actividad realizada desde tu experiencia. Participa en la evaluación final:



Premisa Final:

El último de los parajes

La memoria y el presente

El teatro no tiene que ver con edificios, ni con textos, actores, estilos o formas. La esencia del teatro está contenida en un misterio llamado "el momento presente". El momento presente es asombroso. Como los fragmentos rotos de un holograma, su transparencia es engañosa. Cuando este átomo de tiempo se abre, la totalidad del universo está contenida en su infinita pequeñez.

Peter Brook (1995), El pez de Oro/Revista El Tonto del Pueblo, Teatro de los Andes/ Bolivia

FIN DEL VIAJE

BIBLIOGRAFÍA

Todos los textos citados y los conceptos desarrollados en los ejercicios, en el presente cuadernillo provienen de los siguientes libros y autores. Si quieres ampliar los temas, profundizar en los conceptos o consultar los términos para tu glosario, puedes encontrar la fuente, investigando en éstos y otros libros.

Barba, E. y Svarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor, Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología A.C.

Brook, P. (1989). *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires: Fausto.

Brook, P. (1995). *El Pez de oro. Revista de Artes Escénicas El Tonto del Pueblo*, 0.

Cirlot, J. (2001). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Grotowsky, J. (1993). *El Director como Espectador de profesión*. México: MÁSCARA, 3 (11-12).

Patrice, P. (1998). *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós

Patrice, P. y Guy, R. (1994). *Tendencias Interculturales y prácticas escénicas*. México: Gaceta S.A.

Polly, I. (2003). *Directores, Artes Escénicas*. Barcelona: Océano, S.L.

Rubio Zapata, M. (2001). *Notas sobre Teatro*. Lima: Didi de Arteta S.A.

LOS ROLES MAS IMPORTANTES EN EL TEATRO

Guía para el/a participante



MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

Francisco Sesto Novás
Ministro

Emma Elinor Cesín
Viceministra del Fomento de la Economía Cultural

Héctor Soto
Viceministro de Identidad y Diversidad Cultural

Iván Padilla Bravo
Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano

INSTITUTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES

Silvia Díaz Alvarado
Presidenta

Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes

Estrella Camejo
Directora

Laura Cárdenas
Coordinadora General

Mirtha Sara Morales
Sistematización de Procesos

Beatriz Uzcátegui
Enlace con los Estados

Adriana Arismendi
Ana María Rodríguez
Aurismar Villamizar
Dubraska Pérez
Jeesid Giménez
Gustavo Salas
Vénera Barone
Yurmary Isabel Pérez
Productores/as

Wilfredo Silva
Administrador

María Alcira Padilla
Secretaría

María Jubés
Yuraima García
Asesoras

Aníbal Valdez
Elaboración de Contenidos

Aníbal Valdez
Estrella Camejo
Estrategias Metodológicas

Oficina de Asuntos Públicos e Información

Reynaldo Trombetta
Director

Willmar Ostos
Coordinadora de Publicidad

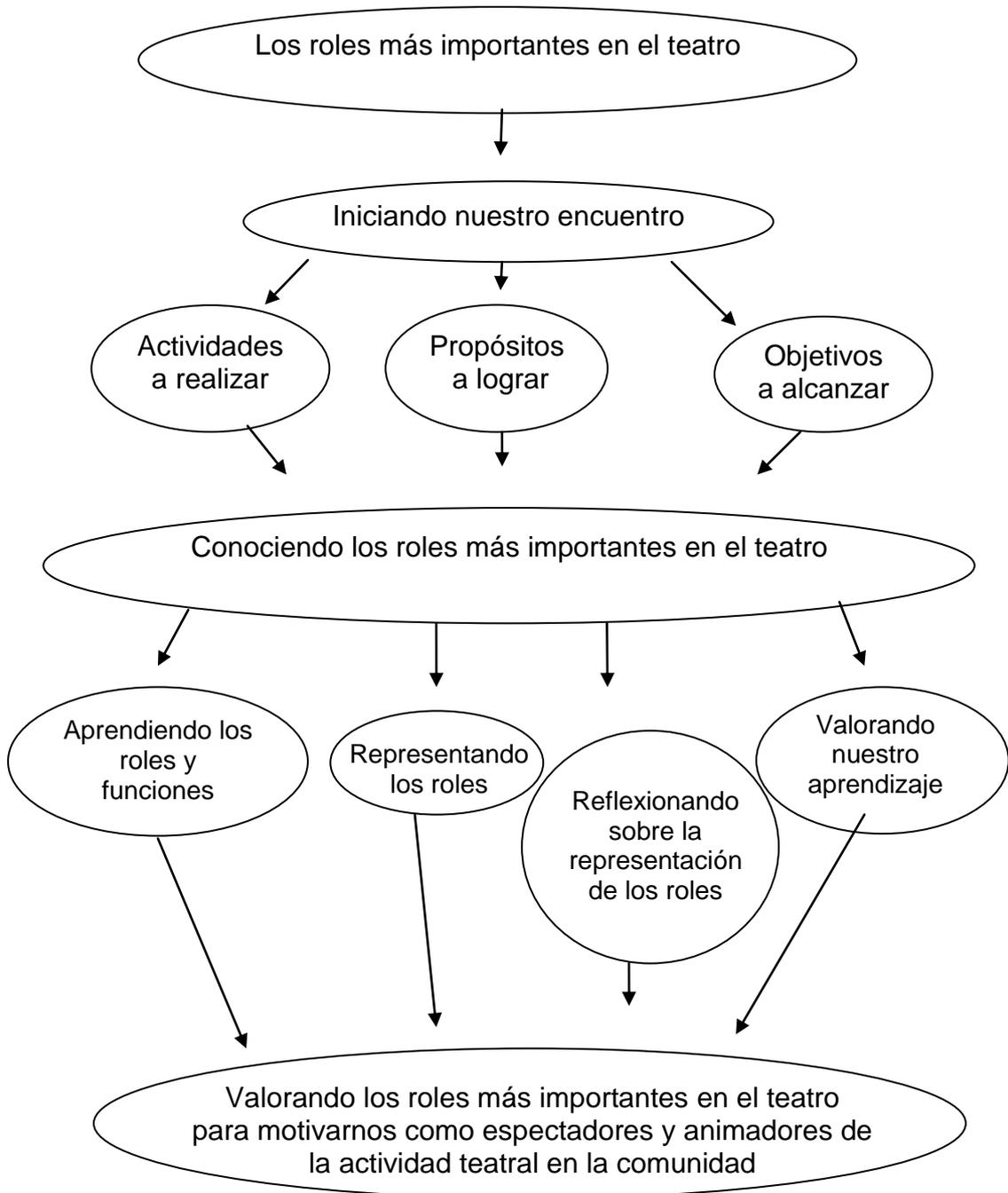
Juan Carlos Ramírez
Mariana Alemán
Diseño Gráfico

“Los interesados en las artes escénicas definen el teatro como la más inquietante de todas las expresiones artísticas, pues no se logra encontrar una explicación razonable a ese deseo irreprímible de dejar de ser...”

Dicha atracción gozosa se intensifica en edades escolares. El joven por naturaleza tiende a imitar y encuentra agradable ver y hacer teatro en el transcurso de su diario convivir”.

Jaime Villa

ESQUEMA DE PRESENTACIÓN



INICIANDO NUESTRO ENCUENTRO

El Artículo 99 de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela establece que los “valores de la cultura constituyen un bien irrenunciable del pueblo venezolano y un derecho fundamental que el Estado fomentará y garantizará...” Siguiendo este lineamiento, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, a través del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), específicamente del Laboratorio de Formación y Construcción de Saberes, ha diseñado una serie de talleres con la finalidad de ofrecer a las comunidades un espacio para el intercambio de conocimientos y experiencias en las áreas de danza, música, teatro y circo, partiendo del vínculo de la educación para las artes con dos de los motores constituyentes: Moral y Luces y la Explosión del Poder Comunal.

Dentro de este marco, el taller que te ofrecemos a continuación, denominado *Los roles más importantes en el teatro*, tiene como finalidad acercarte a las funciones que cumplen cada una de las personas que participan en la creación y representación de una obra de teatro y contribuir con tu formación como espectador/a y animador/a de las actividades culturales y teatrales de tu comunidad.

Para hacer esto, comenzaremos contándote brevemente cómo el teatro ha ido evolucionando desde el primer movimiento corporal sin palabras del hombre primitivo para expresarse ante los demás, hasta convertirse en un arte de carácter social por excelencia.

Desde el comienzo de la creación, el hombre –y la mujer- han ido buscándole explicación a todo lo desconocido, han tenido que entender y vincularse con la naturaleza y sus fenómenos para superar conflictos y necesidades presentes a lo largo de su evolución material y espiritual como seres humanos. Es así como el individuo, para cubrir requerimientos básicos como comer, vestirse, protegerse de la intemperie, se ve en la necesidad de explorar y conocer su entorno. Al descubrir el fuego comienza a desarrollar herramientas y armas para vencer a sus contrincantes, muchos de ellos animales que luego de ser vencidos, serían usados como alimento, vestido, calzado y abrigo. En su afán de comunicar a sus iguales dichas experiencias de vida, se ingenió formas expresivas para relacionarse, improvisa bailes más adelante transformados en lenguaje corporal, que en su estado primario dan origen al teatro como expresión artística.

El teatro se va diversificando al representar historias mitológicas, autos sacramentales o rituales, llegando hasta nuestros días a reflejar conflictos políticos, sociales y situaciones cotidianas de los hombres y las mujeres en la sociedad. Para ello, este arte ha requerido históricamente de la formación y desempeño de personas dedicadas a cumplir con las distintas funciones que exige la representación de una obra de teatro, que es precisamente el tema de este taller.

Finalmente, queremos animarte a que te acerques al hecho teatral en su creación y en su manifestación pública como espectáculo, generando en ti diversas formas de ver, sentir, pensar, admirar el teatro y, junto a tu comunidad, iniciar un trabajo de animación teatral y de recuperación de espacios urbanos (plazas, parques, entre otros) para hacer de ellos áreas de disfrute e intercambio cultural.

QUÉ QUEREMOS

Que conozcas los diferentes roles y funciones que cumplen cada una de las personas que intervienen en el proceso de creación de una obra de teatro y su exhibición como espectáculo, así como motivarte para que seas un/a espectador/a y animador/a del hecho teatral en tu comunidad y/o región.

POR QUÉ ES IMPORTANTE CONTAR CONTIGO

Porque este taller te permitirá:

- Conocer y experimentar los roles y funciones que cumplen las personas que participan en una obra de teatro.
- Acercarte a la actividad teatral, como primer paso de tu proceso de formación como espectador.
- Motivarte para formar parte de los grupos encargados de promover la creación teatral y cultural en tu comunidad y/o región.

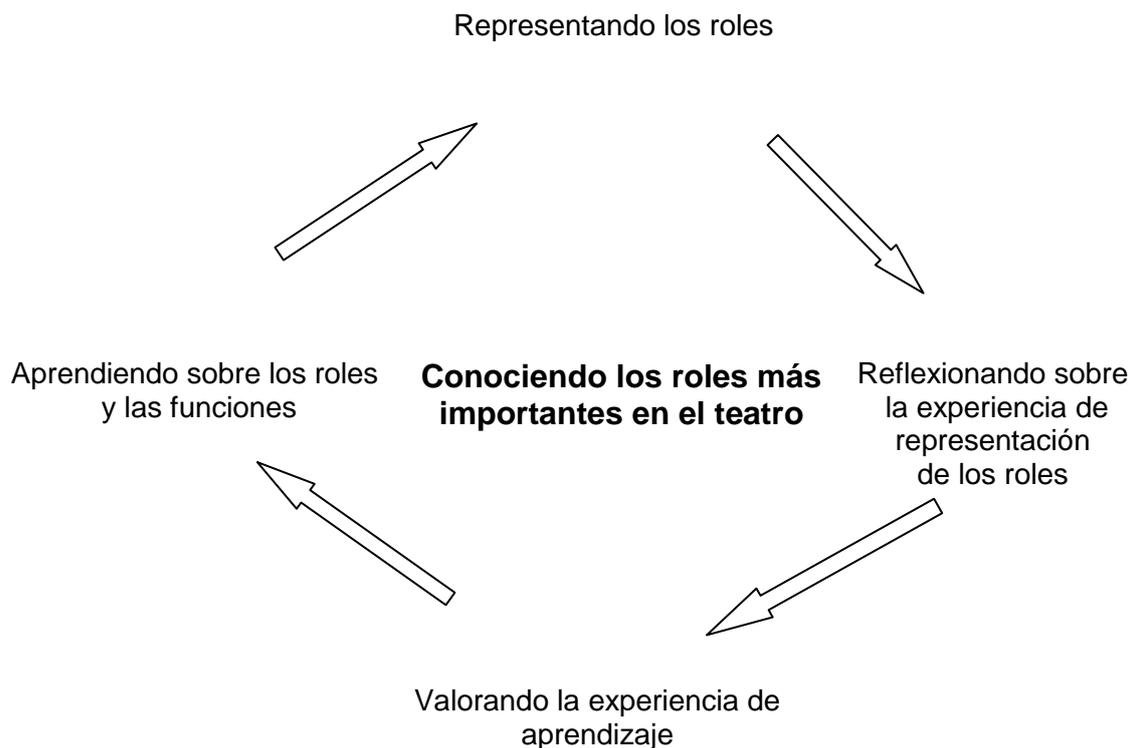
QUÉ ACTIVIDADES REALIZAREMOS

Tu participación es necesaria para la realización de este taller ya que tienes potencialidad y necesidad de expresarte, factores que son muy importantes para la creación artística; por lo que te invitamos a que te incorpores en cada una de las actividades que desarrollaremos para cumplir los propósitos señalados, aportando libremente tus ideas, gustos, intereses y habilidades, así como materiales y objetos que trajiste desde tu casa, todo lo cual servirá para el desarrollo de la experiencia de aprendizaje del taller.

Por ello, te invitamos a que:

- Indagues en las posibilidades que te ofrecen los objetos de desecho que trajiste para contar una historia, y atiendas a las recomendaciones del/a facilitador/a.
- Contribuyas con tu experiencia personal, familiar y comunitaria a enriquecer la dinámica del taller.
- Discutas sobre los conceptos de cada uno de los roles en el teatro que se trabajarán en el taller, para ser aplicados en un ejercicio de improvisación teatral.
- Reflexiones sobre cómo difundir y animar las actividades teatrales y culturales en tu comunidad.

En el siguiente diagrama te presentamos gráficamente las estrategias que utilizaremos, a fin de que tengas una idea general de lo que desarrollaremos en el taller.



Cada una de las estrategias señaladas, que al ponerlas en práctica nos permitirán alcanzar el propósito del taller, las entenderemos como sigue:

Aprendiendo: es la acción de revisar, analizar y asimilar la información recibida o generada. Se busca que apliques este procedimiento a la información que se te dará sobre los roles y funciones más importantes en el teatro, para que puedas identificarlos, diferenciarlos y reconocer su importancia, cuentes con los elementos suficientes para participar en un ejercicio de representación teatral, y te animes a continuar profundizando en el conocimiento de este arte escénico.

Representando: hace referencia al hecho de personificar una idea, una acción o una situación dada. En nuestro caso, al acto de poner en escena la caracterización de los roles más importantes en el teatro.

Reflexionando: es pensar, plantearse interrogantes y buscar respuestas sobre una situación dada. Es así como, luego de la representación de los roles, podrás intercambiar con tus compañeros/as acerca de la experiencia de aprendizaje sobre el teatro realizada, utilizando dicho procedimiento.

Valorando: se refiere a la acción de apreciar, juzgar y evaluar una idea, hecho o situación dada. Con esta estrategia queremos que manifiestes tus sentimientos, opiniones y sugerencias sobre el desarrollo de la experiencia del taller.

A continuación, te presentamos cada una de las estrategias y actividades que realizaremos a lo largo del taller:

APRENDIENDO SOBRE LOS ROLES Y FUNCIONES DE LAS PERSONAS QUE PARTICIPAN EN UNA OBRA DE TEATRO

Te invitamos a que participes en esta actividad para que todos y todas nos conozcamos e iniciemos el proceso de aprendizaje sobre los roles. Para ello, junto con tu facilitador/a y tus compañeros/as conformarás un semicírculo. De manera consecutiva, cada uno/a avanzará cinco pasos adelante, se colocará frente al grupo exhibiendo en sus manos los dos (2) objetos de desecho que ha traído al taller para utilizarlos durante su desarrollo; dice su nombre y apellido y qué le animó a asistir al taller; luego mostrará cada uno de los citados objetos presentándolos al grupo como si fueran otra cosa. Por ejemplo, si uno de los objetos que trajo es un zapato viejo diría algo así como: “esta es la casa de un pájaro que vive a la orilla de un río”, y si el otro objeto es un palo de escoba diría: “he aquí el caballo blanco de Bolívar atravesando Los Andes”. Con la orientación del/la facilitador/a tú y tus compañeros/as presentarán al grupo los (2) objetos que trajo cada uno/a. Luego de esto, los van colocando en el piso y se sientan al lado de sus compañeros/as conformando un círculo alrededor de ellos.

Luego, te invitamos a que siguiendo las indicaciones del/la facilitador/a, leas el material que se encuentra al final de esta guía, las Lecturas Complementarias I y III, relacionadas con las definiciones de cada uno de los roles y funciones que desempeñan las personas que participan en una obra de teatro y con el glosario de términos teatrales. Se trata de que junto a tus compañeros/as, analices e intercambies sobre lo tratado, tomando en cuenta las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las funciones que cumplen cada una de las personas que intervienen en una obra de teatro?
- ¿De los roles que desempeñan las personas que participan en una obra de teatro, con cuál te sientes más identificado/a y por qué?
- ¿De los roles que desempeñan las personas que intervienen en una obra de teatro, cuales consideras que son los más importantes y por qué?

REPRESENTANDO LOS ROLES

Siguiendo las instrucciones del/la facilitador/a, quien representará el rol de director/a, y con los conocimientos obtenidos sobre los roles, te invitamos realizar un ejercicio de improvisación teatral, donde tú y tus compañeros/as caracterizarán los siguientes personajes:

Actores/actrices
Dramaturgo/a
Productor/a

Escenógrafo/a
Utilero/a
Vestuarista
Maquillista
Musicalizador/a
Iluminador/a
Tramoyista
Público o espectador/a

Después de que el/a facilitador/a y los/as participantes hayan asignado conjuntamente los personajes, y determinado el lugar donde se realizará la representación (el escenario) y el sitio en el que se ubicarán los/as participantes en su rol de público (la platea), quienes van a personificar el rol de actores/actrices, permanecen sentados en el escenario en absoluto silencio, manteniendo el círculo alrededor de los objetos de desecho. El/la participante que hará de musicalizador/a, se situará en uno de los laterales del escenario para ponerle música al ejercicio; los/las participantes que harán de dramaturgo/a, productor/a, escenógrafo/a, utilero/a, vestuarista, maquillista, iluminador/a y tramoyista se colocarán en el otro lateral del escenario para observar en detalle lo que acontecerá en escena. El público se ubicará en su espacio correspondiente, observando lo que va a suceder atentamente y también en actitud silenciosa. Es importante que el/a espectador/a observe qué hace cada cual porque es quien tiene una visión global de lo que sucede y enriquece con esto la reflexión posterior.

Es importante señalar que el público (o los/as espectadores/as) no suelen encontrarse presentes durante el proceso de creación de una obra de teatro; en este caso lo hacemos como un recurso de aprendizaje, para mostrar la importancia y significación del proceso comunicacional que tiene lugar entre el/a actor/actriz que interpreta un personaje y el público como destinatario de su arte.

Posteriormente, se escucha la música que ha colocado el/a musicalizador/a y los/as actores/actrices comienzan, todos y todas al mismo tiempo, a levantarse muy lentamente y a dirigirse al centro del escenario; toman dos de los objetos de desecho traídos por sus compañeros/as, que les hayan llamado la atención, y los observan y manipulan en absoluto silencio. Los/as demás participantes en sus respectivos roles continúan en atenta observación.

Después de un tiempo, el/la facilitador/a-director/a interrumpe a los/as actores/actrices que están en su observación silenciosa, cesa la música y les pide que junto al dramaturgo/a, elaboren una pequeña historia a partir de los objetos de desecho que permanecen en sus manos, y la representen mediante una improvisación empleando el humor como lenguaje.

Mientras se escribe la obra, los/as participantes que personifican los roles de productor/a, escenógrafo, utilero/a, vestuarista, maquillista, musicalizador/a, iluminador/a y tramoyista, se reúnen para conversar sobre las funciones de cada uno/a y qué pueden aportar para enriquecer la historia representada.

Seguidamente el/a facilitador/a dispone de unos minutos para coordinar la representación, a partir de la historia escrita, de las conclusiones de quienes estuvieron conversando sobre los roles y de las observaciones de los/as espectadores/as. Se coloca cada cual en su lugar y el/a director/a-facilitador/a marca la pauta de inicio de la representación.

A quienes cumplen el rol de público, el/la facilitador/a les recuerda que observen cada detalle porque al final del ejercicio se les requerirá sus impresiones sobre la historia representada.

Sugerimos que tomen en cuenta las siguientes preguntas cuando los/as actores/actrices estén representando:

- ¿La historia que se personifica está bien contada o podrías agregarle otros elementos para que ella sea más creíble, más interesante?
- ¿El personaje que interpreta cada actor/actriz me conmueve, puedo llegar a creer que está vivo en escena? ¿Puedo sugerirle a los/as actores/actrices qué pueden agregarle o quitarle a sus personajes para enriquecer su caracterización?
- ¿Lo que el ejercicio de improvisación plantea despierta en mi algún sentimiento, reflexión o enseñanza?

Finalmente, después de la improvisación de la historia, los/as participantes en rol de dramaturgo/a, productor/a, escenógrafo/a, utilero/a, vestuarista, maquillista, musicalizador/a, iluminador/a y tramoyista, manifestarán al/a facilitador/a en su rol de director/a y a los/as actores/actrices, los aportes que consideren convenientes incorporar al ejercicio de improvisación de la historia propuesta.

Por su parte, los/as participantes del público, manifestarán su opinión sobre la improvisación presentada respondiendo a las preguntas acerca de: ¿qué les gustó?, ¿qué no les gustó?, ¿en qué podría mejorarse?, ¿qué nuevas situaciones podrían agregarse para enriquecer la historia?, ¿cómo podrían mejorarse las caracterizaciones de los personajes de los/as actores/actrices?, entre otras.

REFLEXIONANDO SOBRE LA EXPERIENCIA DE REPRESENTACIÓN DE LOS ROLES

Continuando con el taller, te invitamos a que considerando las sugerencias del/la facilitador/a, te organices en pequeños grupos para intercambiar acerca de sus impresiones e ideas a propósito de la actividad realizada, las cuales serán presentadas a todos/as los/as participantes de los otros grupos.

Sugerimos reflexionar en torno a las siguientes preguntas:

- ¿Qué importancia tiene cada uno de los roles estudiados para la creación y exhibición de una obra de teatro?

- ¿En qué han contribuido los conocimientos adquiridos sobre los roles y su representación escénica para tu formación como persona y como espectador/a teatral?
- ¿De qué manera la experiencia realizada te puede servir para difundir y animar las actividades teatrales y culturales en tu comunidad?

VALORANDO NUESTRO APRENDIZAJE

Al cierre del taller, te invitamos a que manifiestes tus experiencias durante las actividades realizadas, para lo cual puedes responder brevemente las siguientes preguntas:

- ¿Qué aprendiste?
- ¿Qué fue lo que más te gustó?
- ¿Cómo te sentiste?
- ¿Qué sugieres para mejorar la experiencia?

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Lectura Complementaria I

LOS ROLES MÁS IMPORTANTES EN EL TEATRO

Anibal Valdez

El teatro es una manifestación de las artes, que se da fundamentalmente por la presencia del/a actor/actriz o actores en el escenario representando a personajes que reflejan ideas, sentimientos, anhelos y conflictos, para un público, con el que establece una comunicación emocional e intelectual que hace de este arte una expresión profundamente humana.

El teatro como arte se manifiesta por medio del proceso de diseño y montaje de una obra de teatro (puesta en escena) y su exhibición ante un público, para lo cual se requiere de la participación de un conjunto de personas que ejercen los siguientes roles:

Dramaturgo/a:

Es aquel/aquella que concibe y escribe el texto dramático u obra de teatro. Surge por primera vez en la Grecia antigua. Algunos de sus más connotados autores son Eurípides, Sófocles y Aristófanes. La obra escrita por el dramaturgo/a está dirigida a un público lector, pero fundamentalmente está hecha para ser representada en el escenario.

Director/a:

Es la persona que se encarga de diseñar, organizar y poner en escena un texto dramático u obra escrita, así como también una idea, poema o cuento desde la improvisación como forma de escritura (dramaturgia del actor); además, de acuerdo a sus premisas de puesta en escena, incorpora los aportes creativos de los actores/actrices, diseñadores/as, productores/as, técnicos y demás involucrados/as en la realización de su montaje teatral.

Actor/actriz:

Es quien caracteriza y da vida en el escenario a los personajes del texto dramático u obra teatral, para lo cual debe estar entrenado/a en técnicas de actuación, voz y dicción, expresión corporal, entre otras; como también poseer una sólida formación cultural que le permita captar la naturaleza humana como fuente para su creación escénica.

Productor/a:

Es el responsable de la búsqueda del financiamiento para el proceso de diseño y montaje de la obra de teatro y de la administración de los recursos económicos, logísticos y técnicos involucrados en ella. Supervisa la realización de la producción (escenografía y utilería, vestuario y maquillaje, sonido, música

y efectos) y la publicidad de la obra de teatro a exhibir (afiches, programas de mano, etc.).

Escenógrafo/a:

Es la persona encargada de diseñar el espacio donde se desarrollará la acción dramática de acuerdo al texto teatral y las premisas establecidas por el/a director/a. Al asumir su rol, el/a escenógrafo/a debe conocer la obra, analizarla y discutirla con el/a director/a para elaborar bocetos y maquetas del espacio donde se desarrollará la historia a representar en un tiempo y lugar determinado.

Utilero/a:

Es el/a encargado/a de que todos los objetos escénicos a ser utilizados por el/la actor/actriz en su representación estén en el lugar indicado y en el momento preciso.

Vestuarista:

Es el/a responsable de diseñar y supervisar la elaboración de los trajes, peinados y calzados requeridos por la caracterización de los personajes de la obra de teatro; para lo cual debe conocer, analizar y discutir su contenido con el/a director/a, así como tomar en cuenta la opinión de los/as actores/actrices en su proceso de creación.

Maquillista:

Es la persona encargada de acentuar las facciones del rostro, exagerándolas, deformándolas o difuminándolas, de acuerdo con la obra a escenificar, la caracterización de los personajes y el diseño de vestuario.

Musicalizador/a:

Diseña y ejecuta la plantilla de música y sonidos establecidos en la obra de teatro y por el/a director/a en su puesta en escena, a fin de potenciar la fuerza de los personajes y las situaciones dramáticas que estos enfrentan.

Iluminador/a:

Es el/a encargado/a de diseñar y ejecutar la plantilla de iluminación de la puesta en escena de la obra de teatro y de su exhibición ante el público, previo estudio y análisis de la misma con el/a director/a y el/a escenógrafo/a, a fin de lograr las atmósferas y ambientes requeridos.

Tramoyistas:

Son las personas encargadas de manipular la maquinaria teatral (el telar o parrilla y las tramoyas) dispuesta en el escenario para lograr en los momentos fijados por la obra, los cambios de decorados requeridos.

Público o espectador/a:

Son las personas que acuden a ver la representación de una obra de teatro. Sin el/a espectador/a, la expresión teatral no es posible ya que su razón de ser es mostrar, a través de los actores y actrices, personajes en una situación de conflicto dramático; estableciéndose una retroalimentación entre el/la actor/actriz y el/a espectador/a.

Lectura Complementaria II:

¿Qué es el Teatro?

Basado en: J. B. Priestley (1972). El maravilloso mundo del teatro. Editorial Aguilar. Madrid; Elizabeth Reynolds (Recop) (1996). Constantin Stanislavski. Manual del actor, Editorial Diana, México; Jaime Villa (2000). Manual de teatro. Editorial Panamericana. Santa Fe de Bogotá.

El teatro ofrece comunión entre los/as espectadores/as porque cuando asistimos al teatro lo hacemos en compañía de otras personas, conformando lo que se llama un auditorio. Si la obra es divertida nos reímos bastante más que si estuviéramos solos/as; si nos emociona, nos sentimos más afectados porque compartimos ese sentimiento con los y las demás. Esto evidencia que nuestro comportamiento no es el mismo en una sala de teatro que en nuestra vida cotidiana, porque influye en ello no sólo el interés entre los y las espectadores, sino el hecho dramático que interpreta el/a actor/actriz al reflejar conflictos, sentimientos, esperanzas, frustraciones, anhelos, que son comunes a las personas que asisten a la obra. Por esto se establece que una obra de teatro no puede manifestarse escénicamente sin la existencia del/a actor/actriz y el/a espectador/a, dándose su pleno sentido cuando se revela una intensa comunicación entre ellos/as.

La realización y exhibición de una obra de teatro se produce en varias etapas:

Primera, el/a director/a de teatro escoge y analiza con su grupo de actores o actrices el texto dramático a escenificar; luego, visualizan en el trabajo de mesa la escenografía, utilería, vestuario, sonido, efectos e iluminación, requeridos para el montaje de la pieza.

Segunda, se realizan los ensayos del/a director/a con las y los actores; éstos/as memorizan los parlamentos y caracterizan los personajes y el/a director/a fija los movimientos de los personajes en escena y afina aspectos relacionados con dicha caracterización. Simultáneamente a los ensayos, se procede al diseño y elaboración de la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, las luces y el sonido.

Tercera, para crear la atmósfera requerida por la obra, se incorporan gradualmente a los ensayos los elementos escénicos tales como: escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, luces y sonido.

Cuarta, cuando todos los elementos escénicos están incorporados, se realizan los ensayos generales que tienen como objetivo frasear el ritmo de la obra, el

cual consiste en armonizar en el marco de la escenografía, los movimientos que ejecutan los actores y las actrices, la intensidad e intención de las frases que ellos/as emiten, la manipulación de la utilería, la entrada y salida de escena de sus personajes, la luz, los sonidos y el vestuario.

Quinta, se diseña y elabora la propaganda de la obra de teatro (programas de mano, afiches, pancartas, volantes, notas de prensa, radio y televisión).

Sexta, se realiza la función de pre-estreno de la obra, a la cual se invita a críticos teatrales y público especialmente invitado, quienes al final darán su opinión sobre el espectáculo visto.

Séptima, tomando en consideración las observaciones aportadas por las y los críticos y el público especialmente invitado, se realizan ensayos generales para el ajuste de la puesta en escena de la obra.

Octava, se lleva a cabo la función de estreno de la obra de teatro, dirigida al público en general.

Adicionalmente, se programan funciones para temporadas teatrales o giras regionales, nacionales e internacionales.

Lectura Complementaria III

Glosario de Términos

Animación teatral: es toda actividad que se realiza en un contexto social para preparar al público sobre la comprensión del arte teatral. La animación familiariza a un público con la expresión teatral a través de la discusión después de una representación, charlas y conferencias, talleres, encuestas para preparar un espectáculo, entre otros.

Auto sacramental: “(del latín *actus*, acto, acción; *sacramentum*, sacramento, misterio). Obras religiosas en España y Portugal que tratan de problemas morales y teológicos. El espectáculo era presentado sobre carros, mezclaba farsas y danzas de la Historia Sagrada y atraía a un público popular. Se mantuvieron durante toda la Edad Media hasta su prohibición en 1765. Tuvieron una profunda influencia en los dramaturgos del Siglo de Oro (español): Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, etc.”. Patrice Pavis (1990). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Paidós. Barcelona.

Caracterización: es la manera cómo el actor o la actriz aborda el personaje para encarnarlo psicológica y físicamente y hacerlo creíble al espectador. En el inicio del proceso de caracterización el actor o actriz se pregunta: ¿si yo estuviera en la situación que está viviendo mi personaje (un mendigo, un rey, un obrero, un perro, etc.) cómo actuaría? ¿cuál es su carácter, cuáles sus valores?, etc.

Dirección teatral: es la técnica que permite al director concebir y poner en escena un texto teatral u obra de teatro escrita.

Dramaturgia: (del griego *dramaturgia*, componer un drama). Es la técnica que permite al/a dramaturgo/a la escritura de una obra de teatro o texto teatral.

Dramaturgia del actor: consiste en la creación de una propuesta de texto teatral a cargo de los/las actores/actrices a partir de las improvisaciones que realizan en los ensayos, la cual se convierte en el texto definitivo después de que el dramaturgo y el director intervienen en su tratamiento. Se indica entonces que la dramaturgia del actor es el método mediante el cual la obra de teatro se escribe desde y en el escenario.

Ejercicio de representación teatral: es el mecanismo mediante el cual los/las participantes de un taller de teatro ponen en práctica y someten a comprobación los conocimientos adquiridos durante el entrenamiento. También está relacionado con la improvisación teatral.

Escenario: lugar o espacio donde se realiza la representación teatral.

Escenografía: es el espacio escénico que representa el ambiente, tiempo y lugar donde se desarrolla la historia contada en la obra de teatro o texto teatral.

Iluminación: es la técnica que utiliza la luz para crear atmósferas, la psicología de los personajes y en general, para contribuir a acentuar lo dramático y plástico en la representación teatral.

Improvisación teatral: técnica mediante la cual el/la actor/actriz representa libremente, al calor de la acción y de manera imprevista, una situación o conflicto sin que exista un texto teatral previo.

Maquillaje: es la técnica mediante la cual se transforma el aspecto físico del/la actor/actriz para caracterizar su personaje, utilizando cosméticos, tintes para el cabello, lápices de maquillaje, calvas postizas, bigotes, máscaras, etc., resaltando su carácter y condición social y económica y situándolo en la época en que se desarrolla la historia.

Música, sonido y efectos: estos elementos también son utilizados para crear atmósferas, acentuar la psicología de los personajes y el dramatismo de la acción, así como la descripción de un estado de ánimo, anunciar la entrada y salida de personajes, entre otros. La música, los sonidos y los efectos pueden darse en la escena "en vivo" o grabados magnetofónica o digitalmente.

Obra de teatro o texto teatral: pieza dramática escrita para ser representada.

Platea: espacio de la sala teatral donde se colocan las y los espectadores para presenciar una obra de teatro. Está ubicado en el primer piso, a nivel del escenario.

Producción teatral: consiste en la tarea administrativa y gerencial de canalizar los recursos financieros, técnicos y logísticos, en función de lograr una efectiva productividad en el proceso de puesta en escena y en la exhibición de una obra de teatro.

Puesta en escena: partiendo del diseño de una obra de teatro a cargo del/a director/a, es la organización de todos los elementos que integran el montaje de la misma para escenificarla e interpretarla en el escenario ante un público.

Representación: acción y efecto del/a actor/actriz al encarnar un personaje o de la escenificación de una obra de teatro.

Roles: funciones que desempeñan las personas en cualquier actividad.

Tramoya: forma parte de la llamada máquina teatral, que está compuesta por el telar y el emparrillado ubicados en la parte superior del escenario y formados por una estructura de tablas con las mismas dimensiones del escenario. Entre las tablas, están fijadas unas poleas con cuerdas que sostienen las bambalinas (cortinas que ocultan visualmente al público la maquinaria teatral) y las baterías de luces, y bajan y suben los decorados exigidos por la representación teatral, por ejemplo: el frente de un castillo con su puente levadizo pintado en un telón de fondo.

Igualmente, desde el emparrillado se producen efectos visuales como lluvia, nieve, hojas de otoño que caen, ángeles que descienden a la escena, según exigencias de la historia que se representa. Las cuerdas citadas son el instrumento que permite que el tramoyista, ubicado a los lados del escenario, realice los cambios de decorados en el momento oportuno.

Utilería: son todos los objetos y accesorios que emplea el/la actor/actriz en sus representaciones escénicas. Por ejemplo: un libro, una caja de fósforo, un teléfono, una taza de café, un paraguas, una espada, etc.

Vestuario: es el conjunto de trajes, peinados y calzados que identifican a los personajes de una obra de teatro, resaltando su carácter y condición social y económica y situándolos en la época en que se desarrolla la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTÍNEZ, G., (Recop). (1981). *Palabras del teatro. La música, la danza, el cine, el circo y la canción*. Edición propia. Caracas.

PAVIS, P., (1990). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Paidós. Barcelona.

PIÑEIRO MARTÍNEZ, C., (1984). *Dirección escénica*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana.

PRIESTLEY, J., (1972). *El maravilloso mundo del teatro*. Editorial Aguilar. Madrid.

REYNOLDS, E., (Recop) (1996). *Constantin Stanislavski. Manual del actor*. Editorial Diana. México.

RUÍZ LUGO, M., y CONTRERAS, A., (1985). *Glosario de términos del arte teatral*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana.

VILLA, J., (2000). *Manual de teatro*. Editorial Panamericana. Santa Fe de Bogotá.