

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado "Sistematización de los contenidos didácticos del montaje In Memoriam de la Licenciatura Artes Escénicas", presentado en la modalidad de monografía por la estudiante Ingrid Julieth Lancheros Romero (C.C.1.026.254.773 – Código 2006177016), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

Logra evidenciar de manera preliminar problemas de estudio particulares asociados al proceso de montaje en la LAE, en este sentido, aporta en tanto abre posibles objetos de estudio para futuras investigaciones.

En Bogotá, a los veinticuatro (24) días del mes de Febrero de dos mil dieciséis (2016).

Jurado Angela Valderrama

Calificación: 4.0 Firma: 

Jurado Edwin Acero

Calificación: 4.0 Firma: 

Directora Patricia Huertas

Calificación: 4.0 Firma: 

Calificación final (Promedio de los tres): 4.0

**SISTEMATIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS DIDÁCTICOS DEL MONTAJE
“IN MEMORIAM” DE LA LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS**

Ingrid Julieth Lancheros Romero

**Director
Mg. Diana Patricia Huertas Ruiz**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
BOGOTÁ
2016**

**SISTEMATIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS DIDÁCTICOS DEL MONTAJE
“IN MEMORIAM” DE LA LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS**

Monografía de grado para optar por el título de licenciado en Artes Escénicas

**Ingrid Julieth Lancheros Romero
Código 2006177016**

**Director
Mg. Diana Patricia Huertas Ruiz**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
BOGOTÁ
2016**

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Sistematización de los contenidos didácticos del montaje “In Memoriam” de la licenciatura en artes escénicas.
Autor(es)	Lancheros Romero, Ingrid Julieth
Director	Huertas Ruiz, Diana Patricia
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 66 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	SISTEMATIZACIÓN, PUESTA EN ESCENA, MONTAJE, REGISTRO CALIFICADO, IN MEMORIAM, SALIDA PEDAGÓGICA, CONTENIDOS DIDÁCTICOS, PROCESO DE MONTAJE, CREACIÓN DE PERSONAJES, IMPROVISACIÓN.

2. Descripción
<p><i>Trabajo de grado que se propone identificar, analizar y evidenciar los contenidos didácticos que se trabajaron durante el montaje In Memoriam de la Universidad Pedagógica Nacional, en el periodo comprendido entre el año 2011 y 2012. . Se elabora a partir de la necesidad de dar respuesta a la pregunta ¿Cuáles fueron los contenidos didácticos propuestos por el docente en el proceso de montaje In Memoriam? ya que cada vez es más evidente la importancia de extraer y analizar ese saber enseñado (Chevallard, Y. 1997) para contribuir con el mejoramiento continuo de los montajes de la Licenciatura en Artes Escénicas o en montajes de grupos artísticos a nivel colegial, comunitario o profesional.</i></p> <p><i>La noción de contenido didáctico se apropia desde la perspectiva de Chevallard, Astolfi y Brousseau para ser aplicada a las categorías propias del Montaje (Trabajo de Mesa, puesta en escena y elementos técnicos) y así obtener mediante la metodología de la sistematización de experiencias un mapa detallado de temas y contenidos enseñados en el proceso de montaje.</i></p> <p><i>Al final se presenta un informe detallado de los contenidos visibilizados y las conclusiones pertinentes que dan cuenta de la importancia de la sistematización como herramienta de documentación y clasificación de los contenidos a enseñar en los procesos de montaje.</i></p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • Acuña K. (2006). Que es Sistematizar Experiencias en Guía Para Sistematizar Experiencias. UICN-Mesoamérica. 2006. pp. 1. • Bobes, M. (1997) Semiología de la obra dramática. Editorial, Madrid, p. 470. • Brousseau, G. (1997) ¿Qué pueden aportar a los enseñantes los diferentes enfoques de la Didáctica de las Matemáticas? IREM, Université de Bordeaux, Francia. Versión castellana de Luis Puig. SUMMARY. This paper offers a general view of the relationships between Education, Mathematics Education and Mathematics. p. 1 • Beverido, F. (1997). Sobre el Trabajo Práctico. En <i>Taller de Actuación</i>. México: Escenología A C. • Ceballos, E. (1995). Principios de Construcción Dramática. Editorial Gaceta. • Ceballos, E. (1999). Principios de Dirección Escénica. Editorial: Colescenología. • Chevallard, Y. (1998). La Transposición Didáctica, del saber sabio al saber enseñado. 3ª Edición. Buenos Aires. Aique Grupo. Argentina. p.8 • Eisenstein, S. (1958). La puesta en escena. En <i>El Montaje Escénico</i>. Traducción por Margherita Pavia. Fideicomiso para la cultura México/USA, Fundación Rockefeller, Fundación Cultural Bancomee, Fundación Nacional para la cultura y artes. Editorial Grupo Gaceta. • Pavis, P. (1980). Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Ediciones Paidós. España.

- Ramírez, J. (2009). Sistematización de Experiencias: posibilidad de producción de conocimientos teórico-prácticos. Maestría en Desarrollo Educativo y Social. Convenio UPN-CINDE 21-22.

4. Contenidos

La investigación presentada en esta monografía se enfoca en sistematizar los contenidos didácticos que circularon en el montaje *In Memoriam*. El propósito es registrar los saberes que se transmiten en el proceso de montaje de esta puesta en escena, teniendo en cuenta que cada vez se hace más evidente la importancia de extraer y analizar ese *saber enseñado* para contribuir a próximos montajes de la Licenciatura en Artes Escénicas o en montajes de grupos artísticos.

El objetivo principal de esta investigación es clasificar los contenidos didácticos presentes en el proceso formativo del montaje *In Memoriam*, culminado en el año 2012.

Los objetivos específicos son:

- a) Describir el proceso de montaje de la obra *In Memoriam* desde la experiencia del docente y los estudiantes vinculados al proceso.
- b) Identificar los contenidos didácticos propuestos por el docente durante el proceso de montaje.
- c) Identificar la manera en que los estudiantes aplicaron los contenidos didácticos en la construcción de la puesta en escena.
- d) Definir los contenidos didácticos del montaje que pueden fortalecer las nociones artísticas y pedagógicas de la carrera.

Y los contenidos se mencionan a continuación.

Montaje Teatral

Los términos “montaje” y “puesta en escena” son utilizados indiscriminadamente por diversos autores para referirse al acto de escenificar una obra dramática, situación que invita a clarificar cada uno de estos términos y, con base en ello, identificar una estructura prototipo que funcione como punto de referencia para determinar el utilizado durante el montaje de la Obra *In Memoriam*.

Contenidos Didácticos

La didáctica es una disciplina pedagógica y su objetivo es el estudio de los procesos y elementos de la enseñanza y del aprendizaje; en este caso, el teatro al ser llevado al ámbito de formación universitaria de un profesor es necesario identificar como estos procesos de montaje son llevados en su enseñanza y en su aprendizaje.

En su empleo más corriente, “didáctica” es un adjetivo, califica «lo que es apropiado para la enseñanza, lo tiene por finalidad la enseñanza y, más en general, lo que está relacionado con la enseñanza». (Brousseau, G. 1997. p. 1)

Sistematización de experiencias

Según Acuña (2006) y Ramírez (2009), la sistematización de experiencias va más allá de la sistematización como concepto genérico, ya que traspasa la clasificación, ordenamiento y tipificación de cosas. Esto quiere decir que, por medio de la sistematización de experiencias, se alcanza en una complejidad mayor cuando busca reflexionar sobre lo vivido (siempre desde una postura crítica), mediante la reconstrucción de vivencias, su interpretación y extracción de aprendizaje, para que posteriormente sea socializada.

Análisis de datos

El análisis de datos de la presente monografía responde a la pregunta planteada ¿Cuáles son los contenidos didácticos implementados en el proceso de montaje de la obra *In Memoriam* en el año 2012? teniendo como objetivo general, Clasificar los contenidos didácticos en el proceso formativo del montaje *In Memoriam* culminado en el año 2012.

Durante el análisis, se podrá observar y determinar cuáles son los contenidos didácticos que se emplearon en el proceso de montaje *In Memoriam* y cuál es la importancia de estos para futuros montajes dentro de la carrera y fuera de ella; teniendo en cuenta que estos contenidos didácticos clarifican y fortalecen al futuro docente en formación en su ámbito laboral y profesional.

Contenidos de la puesta en escena de *In Memoriam*

Los objetivos y la pregunta de investigación de esta monografía, se formularon pensando en identificar los contenidos pedagógicos que tiene una puesta en escena y los aportes que estos pueden ofrecer a la creación de futuros montajes en la licenciatura o grupos en formación.

Teniendo en cuenta que el montaje está conformado por muchos elementos del teatro, durante el proceso de creación de esta experiencia, el docente hizo una transposición didáctica de estos contenidos como objeto de saber, transmitiendo a los estudiantes (saber enseñado) la técnica para que ellos se apropiaran y así la aplicaran en su proceso creativo (saber aprendido) (Chevallard, Y. 1997).



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 3

La metodología implementada en este trabajo de grado es la sistematización de los contenidos didácticos que circularon durante el proceso de montaje de *In Memoriam* durante los años 2011 y 2012. La sistematización se hizo por medio de una metodología cualitativa y de corte crítico como lo es la sistematización de experiencias, (Acuña, K. 2006) mediante los siguientes instrumentos para la recolección de información, análisis documental, entrevistas, bitácoras o cuadernos de campo, fotografías y videos, todos registrados y desarrollados durante el montaje.

6. Conclusiones

- El proceso de montaje puede efectivamente cumplir con la meta de contribuir con los saberes de voz, cuerpo, actuación y poéticas, para el fortalecimiento de los conocimientos teóricos y prácticos, impartidos en el ciclo de fundamentación contemplado en el Registro calificado de la Universidad Pedagógica Nacional. Al aplicar estos aprendizajes en el ejercicio creativo, trasciende el nivel experiencial para arrojar un saldo pedagógico al estudiante.
- Los contenidos didácticos adquiridos durante el proceso de montaje, potencian el aprendizaje del estudiante generando nuevas estrategias y herramientas pedagógicas para ser transmitidas en futuros procesos formativos. La experiencia junto con la vivencia de estos procesos hace que el estudiante pase de un estado de aprendizaje a un estado creativo y de transmisión de saberes.

Elaborado por: Ingrid Julieth Lancheros Romero

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

24

22

2012

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	10
CAPÍTULO 1.....	29
1. MARCO TEÓRICO Y DE REFERENCIA.....	13
1.1 MONTAJE TEATRAL.....	13
1.1.1 Trabajo de mesa.....	15
1.1.1.1 Estudio preliminar.....	15
1.1.1.2 Análisis dramático.....	15
1.1.1.2.1 drama.....	16
1.1.1.2.2 acción.....	16
1.1.1.2.3 tiempo.....	16
1.1.1.2.4 espacio.....	17
1.1.1.3 Análisis de referentes conceptuales, históricos Y/o estéticos.....	18
1.1.2 Puesta en escena.....	18
1.1.2.1 Creación de personaje.....	18
1.1.2.1.1 dominio de las características físicas.....	18
1.1.2.1.2 conocimiento y desarrollo de los aspectos Psicológicos.....	19
1.1.2.1.3 memoria sensorial.....	20
1.1.2.1.4 representación de personaje.....	21
1.1.2.1.5 improvisación.....	21
1.1.2.2 Creación de escenas.....	22
1.1.3 Elementos técnicos.....	22
1.1.3.1 La escenografía.....	22
1.1.3.2 Utilería.....	23
1.1.3.3 Vestuario.....	24
1.1.3.4 Maquillaje.....	24
1.1.3.5 Iluminación escénica.....	25
1.1.3.6 Sonoridad escénica.....	26
1.2 CONTENIDOS DIDÁCTICOS.....	27
1.3 EL MONTAJE EN LA LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS.....	28
CAPÍTULO 2.....	35
2. MARCO METODOLÓGICO.....	30
2.1 SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS.....	30
2.2 INSTRUMENTOS.....	31
2.2.1 Análisis documental.....	31
2.2.2 Diario de campo.....	31
2.2.3 Entrevistas.....	32
2.2.4 Fotografía y video.....	33
2.3 CONTEXTO Y POBLACIÓN.....	34

CAPÍTULO 3.....	61
3. ANÁLISIS DE DATOS.....	36
3.1 DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA.....	37
3.2 CONTENIDOS DE LA PUESTA EN ESCENA DE IN MEMORIAM.....	38
3.2.1 Fase de indagación.....	39
3.2.1.1 Análisis de material de referencia.....	39
3.2.2 Fase de exploración.....	41
3.2.2.1 Corporal.....	41
3.2.2.2 Vocal.....	44
3.2.2.3 Musical.....	46
3.2.3 Fase de creación.....	47
3.2.3.1 Creación de personaje.....	47
3.2.3.2 Creación de escenas.....	50
3.2.3.3 Elementos técnicos.....	52
3.2.4 Fase de circulación.....	56
3.2.4.1 Función de in memoriam Fiteca-Perú.....	56
3.2.4.2 Intercambio de experiencias: trueque-Perú.....	59
4. CONCLUSIONES.....	62
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	64

ANEXOS CD'S

1. Documentos.
2. Fotografías.
 - anexo a: salida pedagógica, Nocaima.
 - anexo b: entrenamiento corporal.
 - anexo c: creación de escenas.
 - anexo d: elementos técnicos.
 - anexo e: personajes.
 - anexo f: circulación, salida pedagógica Perú.
3. Videos.
 - anexo g creación puesta en escena.
 - anexo h: entrenamientos.
 - anexo i: entrevistas experiencia Fiteca Perú.
 - anexo j: taller colegios Perú.
 - anexo 153: montaje final in memoriam.

RESUMEN

El proyecto de grado *Sistematización de los contenidos didácticos del montaje In Memoriam de la Licenciatura de Artes Escénicas*, busca identificar y evidenciar los contenidos didácticos que se trabajaron durante el montaje *In Memoriam* de la Universidad Pedagógica Nacional, en el periodo comprendido entre el año 2011 y 2012. Se elabora a partir de la necesidad de dar respuesta a las preguntas ¿Cuáles fueron los contenidos didácticos propuestos por el docente en el proceso de montaje *In Memoriam*? ¿Cómo percibieron los estudiantes dichos contenidos en el proceso de montaje? ¿Cómo aplicaron los estudiantes los contenidos didácticos en el proceso de montaje? ¿Cuáles son los contenidos didácticos que pueden fortalecer las nociones artísticas y pedagógicas de la carrera? ya que cada vez es más evidente la importancia de extraer ese *saber enseñado* (Chevallard, Y. 1997) para contribuir con el mejoramiento continuo de los montajes de la Licenciatura en Artes Escénicas o en montajes de grupos artísticos a nivel colegial, comunitario o profesional.

La noción de contenido didáctico se apropia desde la perspectiva de Chevallard, Astolfi y Brousseau para ser aplicada a las categorías propias del Montaje (Trabajo de Mesa, puesta en escena y elementos técnicos) y así obtener mediante la metodología de la sistematización de experiencias un mapa detallado de temas y contenidos enseñados en el proceso de montaje. Este mapa de hallazgos está respaldado por un banco de evidencias testimoniales y audiovisuales obtenidos de instrumentos como documentos (informe de salida pedagógica y texto adaptado), entrevistas, diarios de campo, registro fotográfico y videográfico.

Al final se presenta un informe detallado de los contenidos visibilizados y las conclusiones pertinentes que dan cuenta de la importancia de la sistematización como herramienta de documentación y clasificación de los contenidos a enseñar en los procesos de montaje.

INTRODUCCIÓN

La investigación presentada en esta monografía se enfoca en sistematizar los contenidos didácticos que circularon en el montaje *In Memoriam*. El propósito es registrar los saberes que se transmiten en el proceso de montaje de esta puesta en escena, teniendo en cuenta que cada vez se hace más evidente la importancia de extraer ese *saber enseñado* para contribuir a próximos montajes de la Licenciatura en Artes Escénicas o en montajes de grupos artísticos. El aporte realizado en este trabajo, tiene relevancia para los procesos de montaje ya que hasta ahora no hay registro teórico que explique y enseñe cómo construir los contenidos didácticos que circulan en la creación de un montaje escénico.

El “*Registro Calificado*” del programa¹ reconoce el proceso de montaje como una instancia contributiva para el fortalecimiento de los conocimientos teóricos que facilita el cumplimiento de las metas del proceso formativo. Al ingresar a la Licenciatura de Artes Escénicas, uno de los requisitos para los semestres V y VI es realizar una puesta en escena. En esta puesta en escena se exponen y se ponen en práctica los elementos y herramientas que se ofrecen a los estudiantes durante el ciclo de fundamentación, el cual corresponde a los seis primeros semestres de la carrera, donde, en concordancia con el Núcleo Integrador de Problemas (NIP), la base del saber disciplinar está conformada por las áreas de actuación, voz, cuerpo y poéticas. En los primeros cuatro semestres los contenidos de NIP se entrelazan, de manera que se profundizan las destrezas y contenidos que soportan el eje disciplinar artístico.

En el proceso de montaje se han develado falencias tanto en la formación teatral como en la construcción del rol docente, ya que se piensa la pedagogía y la creación teatral como separadas, es decir, una fragmentación de saberes, donde cada disciplina al ser enseñada toma un enfoque sin que exista un puente de relación entre una y la otra para transmitir un saber conjunto. Como consecuencia, esto no permite la reflexión, comprensión y sistematización de los contenidos didácticos en los espacios de creación.

Con la sistematización presentada a continuación se busca identificar y enunciar los contenidos didácticos que se trabajaron durante el montaje *In Memoriam* de la Universidad Pedagógica Nacional, en el periodo comprendido entre el año 2011 y 2012.

La pregunta central alrededor de la cual se desarrolló la investigación fue, ¿Cuáles son los contenidos didácticos implementados en el proceso de montaje de la obra *In Memoriam* en el año 2012? Y como preguntas específicas las siguientes, ¿Cuáles fueron los contenidos didácticos propuestos por el docente en el proceso de montaje *In Memoriam*? ¿Cómo percibieron los estudiantes dichos contenidos en el proceso de montaje? ¿Cómo aplicaron los estudiantes los contenidos didácticos en el proceso de montaje? ¿Cuáles son los contenidos didácticos que pueden fortalecer las nociones artísticas y pedagógicas de la carrera?

¹ RENOVACION DEL REGISTRO CALIFICADO PROGRAMA LICENCIATURA EN ARTES ESCENICAS. Universidad Pedagógica Nacional. 2009. pág. 26

Este trabajo se concibe como una invitación para que los procesos de montaje sean documentados mediante el método de sistematización², con el propósito de obtener dos elementos importantes. El primero es el registro memorial que advierte sobre hallazgos, dificultades, logros pedagógicos y artísticos que aparecen en los montajes y el segundo es la reflexión que la universidad debe dar, de forma continua, en la relación que hay entre el proceso creativo y los contenidos didácticos.

Por ello, el objetivo principal de esta investigación es clasificar los contenidos didácticos presentes en el proceso formativo del montaje *In Memoriam*, culminado en el año 2012.

Los objetivos específicos son:

- e) Describir el proceso de montaje de la obra *In Memoriam* desde la experiencia del docente y los estudiantes vinculados al proceso.
- f) Identificar los contenidos didácticos propuestos por el docente durante el proceso de montaje.
- g) Identificar la manera en que los estudiantes aplicaron los contenidos didácticos en la construcción de la puesta en escena.
- h) Definir los contenidos didácticos del montaje que pueden fortalecer las nociones artísticas y pedagógicas de la carrera.

En el primer capítulo de la investigación se realizará un recorrido por los principales conceptos que sirvieron de base para la monografía. Allí, se definirá qué es un montaje escénico y cuáles son los elementos que lo componen, cuál es la definición de transposición didáctica y dentro de ella el concepto de Contenido Didáctico, todo dentro del marco planteado por el Registro Calificado en lo referente a el montaje como espacio para el afianzamiento de los contenidos otorgados al estudiante durante la fase de fundamentación y los posibles aprendizajes derivados de la circulación.

En el segundo capítulo se expondrá la metodología de investigación. Esto se realizará por medio de la metodología de Sistematización del proceso de montaje de la obra *In Memoriam* de la Licenciatura en Artes Escénicas, haciendo uso, específicamente, de herramientas tales como: entrevistas, fotografías, videos, bitácoras y planes de trabajo del docente.

En el tercer capítulo se identificará y se enunciará los contenidos didácticos que circularon durante el proceso de montaje *In Memoriam*, así como el aporte que deja, en tanto documento-memoria, para las futuras puestas en escena de la carrera o de grupos artísticos independientes. Ningún contenido evidenciado en las fases emergentes del proceso de montaje *In Memoriam* se analizará, puesto que el enfoque es un acercamiento y definición de los contenidos didácticos que el docente quiso enseñar a los estudiantes para la creación de la puesta en escena.

² La sistematización de experiencias hace un seguimiento ordenado y cronológico de una experiencia vivida donde se van registrando, consecutivamente, los acontecimientos y procesos vividos en una práctica para, luego, registrarlos, teorizarlos y analizarlos en el contexto trabajado.

Finalmente en el capítulo de las conclusiones se determinará la pertinencia, relevancia y alcances de la experiencia de aplicar metodología de sistematización de procesos de montaje en la licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad pedagógicas.

CAPÍTULO 1

1. MARCO TEÓRICO Y DE REFERENCIA

En este capítulo se expondrá la base teórica y conceptual en la que se enmarca el proyecto de investigación, el cual gira alrededor de la pregunta ¿Cuáles son los contenidos didácticos implementados en el proceso de montaje de la obra *In Memoriam* en el año 2012?

Para responder a esta pregunta, es necesario explicar primero cada componente teórico que conforma el proceso de montaje desde una perspectiva universal para luego descifrar la utilizada en la obra “In Memoriam”. Segundo la noción de Contenidos Didácticos desde La Teoría de la Acción Didáctica Conjunta de Chevallard en la noción de transposición didáctica (Chevallard, 1998), y tercero la enunciación del proceso de montaje en el registro calificado de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.1. Montaje Teatral

Los términos “montaje” y “puesta en escena” son utilizados indiscriminadamente por diversos autores para referirse al acto de escenificar una obra dramática, situación que invita a clarificar cada uno de estos términos y, con base en ello, identificar una estructura prototipo que funcione como punto de referencia para determinar el utilizado durante el montaje In Memoriam.

El concepto de “puesta en escena” es definido desde diferentes perspectivas por importantes directores del siglo XX. Para Pavis (1980, pp. 385) *la puesta en escena* consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. En su diccionario de teatro, Patrice Pavis (1980, pp. 321) cita la definición de Griffith, Eisenstein y Pudovkin de montaje, el cual es expuesto como un término utilizado en el cine para hacer referencia al hecho de segmentar los planos-secuencias ya filmados en secciones de película que darían, una vez puestas juntas, la fisionomía definitiva del film, “El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo ha podido proyectar solamente en el tiempo” (APPIA, 1954; citado por Pavis 1980, pp. 385). La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar la concreción escénica más apropiada al espectáculo para la *partitura* textual, es decir, “en una obra de teatro es la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo” (ARTAUD, 1964; citado por Pavis, 1980, p. 385). En suma, para Pavis, la puesta en escena es la transformación del texto por medio del actor y del espacio escénico. Designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación, etc. Pavis (1990, pp. 384).

A su vez Eisenstein se refiere a la puesta en escena como el punto inicial del cual se originan los medios de la expresión dramática. El guión y el montaje son determinados, no solamente por el argumento dramático, sino también por la puesta en escena, es decir, por la manera como la acción dramática viene realizada por los actores en el tiempo y el espacio. Eisenstein (1958, pp. 40) en esta definición aparecen los conceptos de drama, tiempo y espacio como nociones determinantes en la puesta en escena sin embargo el término montaje aparece referido como instancia diferente al de puesta en escena, donde

éste último hace referencia a la forma particular en que los actores interpretan el guión y el uso que se hace las unidades de tiempo y espacio. Estos elementos constituyen un punto inicial en la búsqueda de contenidos pedagógicos inherentes a al concepto de montaje presentes en el montaje de la licenciatura.

Finalmente, en la Semiología de la Obra Dramática Bobes considera la obra en conjunto forma textual y forma espectacular como objeto signifiante, que puede crear sentido en todas sus fases que siguen al proceso de comunicación conocido como teatro. Desde la creación del texto escrito hasta su recepción leída y luego escenificada (Bobes C, 1997, p. 9). Esta noción permite ubicar un mapa amplio del proceso pertinente para el objeto de la presente sistematización ya que acepta la posibilidad de análisis de los distintos momentos del proceso como parte integral de la noción de montaje y por ende del análisis de los contenidos didácticos presentes en ellas.

Ante la ambigüedad existente en el uso de los términos Montaje y Puesta en Escena como similares o diferentes para nombrar el proceso mediante el cual una obra se materializa en el escenario, se determina que para dar claridad y organización metodológica a la sistematización, se ubicará el concepto de Montaje como aquel que reúne a todas las fases o momentos desde que se selecciona la obra escrita hasta la culminación de su puesta en escena, incluyendo el diseño e implementación de los elementos técnicos requeridos para ello. Y la noción de Puesta en Escena como un paso o momento dentro de este camino que la obra recorre para llegar a su forma tridimensional en el espacio escénico. En este proceso se reconoce inicialmente la existencia de tres momentos o fases (Trabajo de mesa, Puesta en escena y elementos técnicos) este agrupamiento permitirá establecer un orden para las categorías propias del proceso de montaje que serán sometidas a la lupa de la noción de Contenido Didáctico y su evidencia en el proceso de montaje de la Obra In Memoriam.

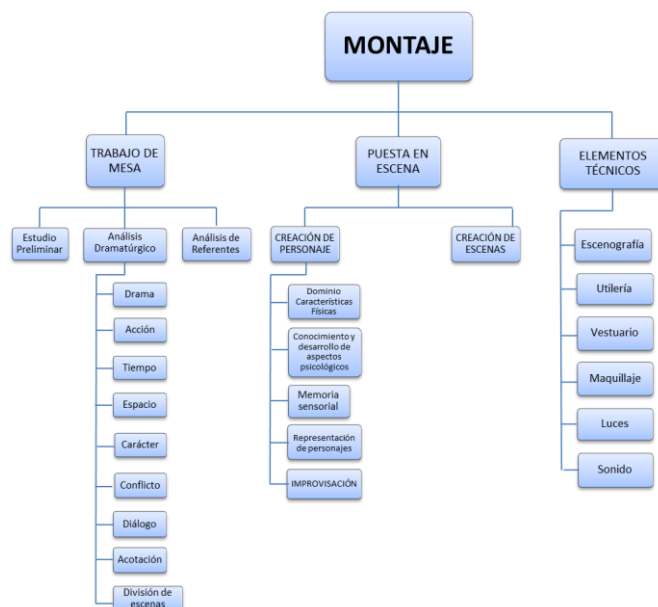


Figura 1. Elaboración propia (Lancheros, 2015) basado en Pavis (1980), Eisenstein (1958), Ceballos (1995), Moussinac (1957; citado por Ceballos, 1995), Johnstone (1990), Beverido (1997) y Appia (1954; citado por Pavis, 1980), Bobes (1997)

A continuación se expondrán las fases por las que está compuesto el montaje escénico. Las categorías que se usarán fueron tomadas de la bibliografía de Moussinac, Pavis, Eisenstein, Ceballos, Johnstone, Beverido, Appia, Avella, entre otros, y se irán citando en el transcurso del texto. Se debe tener en cuenta que los autores aquí mencionados son los que tienen un mayor acercamiento a la definición y a los objetivos de las fases que se explican en este trabajo.

1.1.1. Trabajo de mesa.

Esta fase, está destinada a hacer un **estudio preliminar** de diferentes propuestas dramáticas que los integrantes del grupo proponen, luego de argumentar cada obra se selecciona una. Una vez seleccionado el texto, se procede a realizar el **análisis dramático** y por último el **análisis de referentes** que apoyan la propuesta de montaje; estas herramientas que van emergiendo en la decantación minuciosa de este estudio el director las va anotando para luego implementarlas en la fase práctica del proceso de montaje. (Moussinac, 1957; citado por Ceballos, 1995)

1.1.1.1. Estudio preliminar:

En esta etapa, los integrantes del grupo, ponen sobre la mesa diferentes materiales posibles para realizar un montaje. Después de exponer cada uno su propuesta, el grupo escoge una obra, la cual haya cumplido con las expectativas e intereses (políticos, estéticos, académicos, comerciales) que deseen plasmar en la puesta en escena.

Una vez escogido el texto, se realizan varios ejercicios de lectura para entender la estructura de la obra dramática. Uno de los ejercicios más relevantes consiste en realizar una lectura plana o sin *tonos*, es decir, una lectura que no tenga matices o efectos sonoros como ritmo, volumen, resonación, reverberación o acento. Este trabajo ayuda al actor a que su lectura sea instructiva y le permite subrayar la importancia dramática de ciertas palabras o replicas.

1.1.1.2. Análisis Dramático:

Cuando se hace un proceso de lectura para profundizar e investigar en el texto que se desea montar, su análisis se puede dividir en diferentes tipos, a saber, *histórico, literario, psicológico y estético*, teniendo en cuenta que, previamente, el director debe realizar un análisis dramático profundo y eficaz, dejando claras las intenciones del autor, el sentido del texto, el movimiento del diálogo y el estilo de la acción (Moussinac, 1957, citado por Ceballos, 1995)

Una vez que el director ha juzgado que se ha comprendido el análisis de la obra y sus explicaciones de la puesta en escena, después de hacer preguntas, de mapas conceptuales, dibujos o gráficos, cada actor lee su personaje.

Esta lectura permite que se identifiquen los matices del pensamiento, la acción y el sentimiento, de manera que se profundicen hasta volver a encontrar la esencia del drama.

Según Ceballos (1995), existen unas leyes de construcción dramática que se aplican a cualquier acción o combinación de acciones de la historia que transfiera a un determinado conflicto sin aparente solución; pero, si el autor posee un amplio y profundo conocimiento

de las leyes dramáticas, podrá combinar un número ilimitado de ideas con situaciones. La construcción dramática no es más que una especie de “elevador con el cual el actor imaginario sube hacia la energía de una verdad real para bajar hasta los ojos del espectador como una supuesta verdad con vida” (Ceballos, 1995, pp. 19) por ende la lógica escénica nos enseña que para ser vital se debe construir la ficción a partir del comportamiento natural, no queriendo decir que sea el reflejo de la vida, sino el desciframiento de la vida por medio de una serie de conductas específicas de ciertas personas y el ambiente que les rodea.

La construcción dramática está conformada por unos elementos y estos son: *drama, acción, Tiempo, espacio, carácter, conflicto, diálogo, acotación, división de escenas y movimiento hacia adelante.*

A continuación, con base en la definición dada por Ceballos, se explicarán los elementos más nombrados y utilizados (drama, acción, tiempo, espacio). El propósito es establecer cómo fueron abordados por el docente durante el proceso de montaje, así como su caracterización en tanto contenidos didácticos.

1.1.1.2.1. *Drama:* el carácter esencial del drama es el *conflicto*, en el cual se ejerce una fuerza de voluntad para lograr la consecución de un objetivo específico y comprensible, lo suficientemente fuerte como para llevar el conflicto a un punto de crisis; literalmente el drama significa una acción mimética que se da cuando uno o más seres humanos aislados en un tiempo y espacio se presentan a sí mismos en actos imaginarios ante un espectador.

1.1.1.2.2. *Acción:* la acción no hace referencia únicamente a hacer cosas, sino que también implica un desarrollo, crecimiento y final. Cada acción produce una reacción, física o psicológica, pero debe despertar una respuesta emocional. Lo que mueve en cualquier acción es el cambio de equilibrio entre el individuo y su medio, por lo que no se puede hablar sólo de acción psicológica o acción física. El cambio afecta la mente del individuo, así como la realidad a la cual pertenece. La fuerza de voluntad motiva a las personas a buscar un objetivo, de modo que éste pueda manifestarse en sus acciones. Si por algún motivo se retarda u omite este encadenamiento, el drama pierde fuerza. De acá la importancia que Aristóteles le daba a la acción, no como cualidad de la construcción, sino como esencia de la construcción de la obra.

Cabe aclarar que la acción no se identifica con una historia propiamente dicha, puede haber mucha acción en el sentido de acción física con poca historia o viceversa, es decir, una escena de la obra puede ser una batalla campal donde los espectadores estén dormidos y ser despertados por el escándalo mas no por el interés dramático que despierta. Entonces, la *acción* se puede definir como un movimiento dramático y la *actividad* puede ser definida como un movimiento general. “La acción es una especie de actividad que no depende de lo que haga la gente, sino del significado de lo que hace” (Howard Lawson, pp. 281 citado por Ceballos, E. 1995)

1.1.1.2.3. *Tiempo:* La unidad del tiempo está catalogada como una de las tres unidades fundamentales de la composición dramática al lado de las unidades de acción y lugar. Esta unidad es considerada por Aristóteles como obligada. La unidad de tiempo es una variable estructural en los ejercicios de creación.

El tiempo, en tanto unidad de medida, se puede distinguir desde diferentes perspectivas: aquél que transcurre durante la escena (considerado como real) y como aquellos periodos no definidos, situados entre las escenas y que pueden ser expresados a través de diversos procedimientos: las acotaciones, las réplicas o la sucesión de acciones (Ceballos., 1995, pp. 120).

El tiempo también representa acción, de modo que ésta se puede conjugar dramáticamente en tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro (Ceballos, E. 1995, pp. 121). La evaluación que el espectador hace del tiempo se hace implícita e inconsciente por la duración y ritmo de las escenas, por los lapsos entre escenas, y porque ello crea cierto ritmo subyacente en el desarrollo de la historia. El tiempo y la acción avanzan del futuro hacia el presente y, luego, al pasado: lo mataré, lo mato, lo maté. Esta dinámica establece una dirección constante en la narrativa de la historia donde el futuro genera expectativa en cuanto hecho inminente; el presente, certeza; y el pasado, memoria. (Ceballos, 1995. pp. 122).

La claridad que hay en la función y caracterización de esta unidad la convierte en una herramienta que debe ser analizada dentro de los procesos de sistematización, ya que en todos los procesos de montaje se debe, en algún momento de su desarrollo, decidir qué manejo se hace de esta unidad, bien sea en el texto dramático o en la organización de los elementos de la puesta en escena. Para esto se debe considerar que la unidad del tiempo conlleva las nociones de tempo, ritmo y pausa.

El tempo es la velocidad con que proceden las pulsaciones rítmicas que afectan directamente la acción, a través del diálogo o el movimiento, así como en la música la velocidad está descrita como rápida, lenta o moderada, el tempo se percibe al comparar la duración de las acciones (sean físicas o sonoras) con el pulso general planteado para la obra. (Ceballos, 1995. pp. 130)

El ritmo determina la organización y distribución, longitud y equivalencia de las acciones y reacciones de los personajes, de las escenas y los periodos similares de la acción y el diálogo, todo por medio de pulsaciones que ocurren regularmente y que, a su vez, están arregladas en grupos recurrentes. Esto obliga a la organización de las partes de la obra en proporciones justas, ya que es una noción que hace referencia al movimiento de una obra (no necesariamente se refiere a su velocidad), y se puede caracterizar con adjetivos como alegre, majestuoso, ligero, compacto, espaciado, lento, dilatado o vertiginoso. El tempo afecta parcialmente las obras mientras que el ritmo afecta la totalidad. (Usigli, R. citado por Ceballos, 1995).

La *Pausa*, entendida como aquel acto de quietud voluntario con fines de acentuación en una acción o palabra cuando su valor excede su propio grado de significancia, es un elemento de la unidad del tiempo que puede ser estudiado como recurso pertinente para el análisis y sistematización de los montajes.

1.1.1.2.4. Espacio: El espacio es otra de las tres unidades fundamentales del teatro y se refiere al lugar donde ocurre la acción (sea ésta principal o secundaria). Tal como ocurre con la unidad del tiempo, puede prescindirse de ella como sucede en el teatro moderno, o

también es posible plantear (como lo hace Diderot) la posibilidad de múltiples espacios. A la hora de otorgar elementos para la comprensión del lugar, el teatro cuenta con recursos como telones, decorados, muebles, efectos lumínicos, textos referenciales de lugar, entre otros.

Al momento de documentar el proceso de montaje, es de gran importancia el tratamiento que el grupo de estudiantes da a esta unidad, así como su concreción en la escena.

1.1.1.3. Referentes conceptuales, históricos y/o estéticos:

El director puede aconsejar a un actor o a su grupo, en general, la lectura de alguna obra determinada -literaria, artística, histórica, crítica, análisis de cuadros o grabados-, actividad que permitirá aprender y comprender mejor los rasgos de la obra y los caracteres. Conocer características de la época, las costumbres de los personajes a quienes se hace referencia en la obra es una actividad de gran utilidad. Esto es muy importante para todas las obras sobre todo las que no pertenecen a la época contemporánea. En *In Memoriam*, el estudio de referentes se enfocó en la obra *La Ilíada* de Homero; se hizo una adaptación de ésta con el fin de interpretarla a la luz del contexto social actual, y se tomaron como referentes textos y películas que ayudaron a clarificar la época, el carácter de los personajes y los conflictos que se entrelazaban entre ellos para, posteriormente, dar inicio a la puesta en escena con el texto adaptado.

1.1.2. Puesta en escena.

Firmin Gémier en el libro *Principios de Dirección Escénica* de Ceballos Divide la puesta en escena en dos clases pictórica y psicológica. Donde la primera concierne a los decorados y los trajes, el trabajo del escenógrafo el cuadro coloreado de la obra, y la segunda revela las ideas y las pasiones por las entonaciones, las expresiones de fisonomía, las actitudes y los movimientos, en ella el director consagra su esfuerzo a regular la interpretación de los actores. (Firmin, G, citado por Ceballos, 1995 p. 73). En esta definición podemos observar la presencia simultánea de dos elementos constitutivos de la narrativa de la puesta en escena la acción humana y la acción simbólica de los objetos (vestuario, escenografía y utilería), en primera instancia veremos lo concerniente a la acción humana (personajes y escenas) y luego los postulados frente al objeto como elemento técnico transmisor de sentido.

1.1.2.1. Creación de Personaje:

En esta etapa, el actor se enfoca en crear el personaje desde distintas perspectivas. Para ello, el actor debe leer detenidamente el contexto en el que se encuentra el personaje de la obra, así como su rol en ella. Cuando se ha estudiado minuciosamente el personaje, se continúa con el trabajo de exploración en cuanto a su estructura física, su carácter, su mundo íntimo, qué hace o a qué se dedica, su relación con los otros personajes.

A continuación se enunciarán los pasos seguidos para la creación de un personaje basado en Beverido (1997).

1.1.2.1.1. Dominio de las características Físicas: Se debe tener un conocimiento y dominio de ese mecanismo de modo que le permita *reproducir* todo tipo de personas, definiéndolas o diferenciándolas según sus características y actividades físicas. Las

actividades de la vida cotidiana hacen que el cuerpo se use de una manera determinada; con el paso del tiempo, muchas actividades se van haciendo estables, rutinarias, con lo cual el uso parcial del cuerpo se acentúa. En consecuencia, es normal encontrar características físicas y musculares particulares en una persona cuando su labor cotidiana es sedentaria, o donde la actividad primordial del individuo se centra en las manos o en los brazos y rara vez en las piernas, o viceversa. Incluso, hay actividades deportivas que condicionan de una manera parcial el desarrollo del hombre. El actor debe conocer las características y modificaciones que sufre su cuerpo para poder reproducirlas con su propia herramienta, o al menos establecer la diferencia entre su personaje y los demás en el escenario. Además, aunque lo que se exhibe al espectador parezca muy “sencillo”, la recreación artística de la realidad que se hace en escena implica un esfuerzo distinto del regular, a veces incluso extraordinario (frecuentemente, para lo que parece “real” y “sencillo”). El actor debe tener la condición física adecuada para soportar tales esfuerzos. (Beverido, 1997, pp. 34).

Desde el principio de la rutina deben trabajarse todas y cada una de las articulaciones y músculos por separado, con el propósito de conocer y dominar el funcionamiento, tanto del conjunto, como de sus diferentes partes. Según el nivel de las características de cada actor, la rutina aumentará gradualmente su complejidad buscando tener siempre el máximo rendimiento posible, proporcionando fuerza y agilidad, flexibilidad y control (Beverido, 1997, pp.38).

Todos los montajes deben dar solución a la creación física de sus personajes este es un elemento propicio para la reflexión acerca de los contenidos didácticos seleccionados para su solución, es importante registrar y analizar cuáles fueron los planteamientos al respecto que el docente del montaje In memoriam propuso.

1.1.2.1.2. Conocimiento y desarrollo de los aspectos psicológicos: Así como el cuerpo necesita de un calentamiento para que sea ejercitado y poder disponer de él para el entrenamiento y ejercicios escénicos, también la mente requiere de un calentamiento puesto que cuerpo y mente no están desligados. Un problema en el trabajo, una discusión familiar o con la pareja, o un examen, afectará la ejecución de los ejercicios si la mente no logra desprenderse de esas preocupaciones. Para alcanzar el grado óptimo de “fe escénica”³ es indispensable encontrar y aprender a utilizar focos de concentración diversos y sucesivos, así como los mecanismos necesarios para lograr ese estado de una manera profunda y duradera. En escena, uno de esos focos puede ser el otro actor, pero también pueden funcionar otros objetos con los que mantenga una relación, ya sea visual o táctil. Esa búsqueda debe desarrollarse de una manera progresiva, avanzando gradualmente desde ejercicios elementales en los que se obtiene un grado de concentración relativo durante un periodo muy corto y con un objeto específico, hasta la que permite la representación de una pieza de cinco actos, manteniendo lo íntimo de las situaciones y las características psicofísicas del personaje sin resentir esfuerzo alguno a lo largo de su duración (Beverido, 1997, pp. 41)

³ Se denomina fe escénica o verdad escénica, al mágico “sí” de Stanislavsky. Esto quiere decir que el actor, aún a sabiendas de la falsedad de las cosas, debe estar “convencido” de que, lo que sucede sobre el escenario, es “real” (Duhalt Francisco. *Taller de actuación*. 1997).

A la hora de hacer un montaje escénico, éste tiene, por lo general, un tiempo estimado que abarca de tres meses a un año, aproximadamente, periodo en el que el actor memoriza, no sólo el texto, sino todo lo que lo acompaña en el escenario: desplazamientos, gestos, posturas corporales o escorzo, sentimientos, cambio de vestuario, manejo de utilería, entre otros. En *In Memoriam*, la tarea específica de cada estudiante era fijar muy bien sus objetos en la trasescena, memorizar sus entradas y salidas al escenario, así como la creación de una partitura física que resolviera la tarea escénica de los personajes. Por último, con la noción de imaginación o lo “imaginario”, no se hace referencia a lo fantástico o irracional únicamente. La imaginación parte de la realidad, surge y se basa en ella, etimológicamente: imaginación proviene de imagen, representación mental provocada por un hecho o una serie de hechos y datos concretos, procesados por la mente de acuerdo con una experiencia, pero cuyo referente está firmemente anclado a la realidad externa y objetiva (Beverido, 1997, pp. 46).

Todo lo que circula en un entrenamiento o en un escenario es imaginario, aun cuando se cuente con apoyos reales; desde el ejercicio más elemental hasta el personaje y la situación más compleja, se recurre a la imaginación para intervenir y entablar situaciones, ya sea con otro actor o consigo mismo, que ubican al sujeto en un espacio determinado para, así, contar una historia.

“La separación de mente y cuerpo es, por supuesto, arbitraria. Lejos de poder independizar ambos aspectos, lo que suceda en uno repercutirá necesariamente en el otro. Pero son dos caras de una misma moneda, un impacto sobre cualquiera de ellas dejará su huella”, (Beverido, 1997, pp.46).

Como todos los procesos de montaje *In Memoriam* debieron resolver las inquietudes del orden psicológico no solo en el estudio de los personajes sino también en la transformación psicológica que el estudiante experimento durante el proceso y esos dos hechos necesitan ser revisados como contenidos didácticos ya sean directos o emergentes.

1.1.2.1.3. Memoria sensorial: La memoria sensorial está dividida en dos partes: una que hace referencia a la justificación del objeto y otra que se refiere a la justificación de acciones. La primera se enfatiza en estimular, mediante ejercicios y herramientas de trabajo, la recuperación de recuerdos personales (el uso cotidiano de objetos como los cubiertos, platos, útiles escolares, cepillarse, aseo personal, entre otros) como una forma de abrir caminos hacia la concentración, la memoria y la imaginación, a través de las percepciones sensoriales. Esta estimulación se realiza *sin* los objetos en cuestión, ni siquiera con sustitutos; es más fácil que el actor imagine y recuerde estos objetos, para luego pasar a las reacciones psicológicas que le provocaron y posteriormente, a situaciones complejas o límites. Esta actividad le permite al actor manipular la utilería con la misma atención y cuidado que lo hace con los objetos reales (Beverido, 1997, p. 49).

Es importante e indispensable que el estudiante repita y estudie su partitura física para dar precisión a los movimientos físicos, desplazamientos y a los objetos que utiliza su personaje. En el proceso de montaje, cada estudiante destinaba un tiempo para calentar y fijar cada acción de su partitura, creando imágenes claras y concretas para la puesta en escena; este trabajo se hacía en un ambiente de silencio y quietud, elementos importantes requeridos para la acción.

1.1.2.1.4. Representación de personajes: Uno de los objetivos de explorar a los personajes es romper con los arquetipos teatrales. Para construir un personaje se hace el estudio y el análisis en cuanto a su estructura corporal, posibles enfermedades, edad, estilo de vida, manera de caminar (hasta llegar a una *postura* única de ese personaje) (Beverido, 1997, 54).

Según Beverido, (1997, 51) se trata de buscar los mecanismos, características y condiciones de individuos más alejados del actor, para que sean “explorados” por éste sobre el escenario. El trabajo que se inicia con el actor parte de las sensaciones físicas, de los estímulos sensoriales, entre éstas, se pueden considerar: los rasgos físicos del personaje (edad, estatura, complexión, color, salud física), la manera de vestir, algunas manías o tics que sean visibles, ocupación o profesión, entre otros.

Después de abordar la estructura corporal, se abordan las características psicológicas del personaje. En esta instancia se estudia su clase social y modo de vida, se definen el carácter y la forma de ser; posteriormente, el personaje es puesto en una situación dada. (Beverido, F. 1997, p. 51)

Cuando el actor ha superado esta etapa, se puede afirmar que ya está preparado para entrar a escena y enfrentarse con las situaciones y personajes concretos que plantea la obra. Esta afirmación se puede verificar en los combates escénicos hechos en el montaje donde, en cada momento de conflicto, el personaje se enfrenta a otro personaje y transporta al espectador a ese acontecimiento.

1.1.2.1.5. Improvisación: La improvisación es una herramienta metodológica usada dentro de todos los procesos de montaje como estrategia de acercamiento a lo que finalmente será el montaje. Esta herramienta fue estudiada y desarrollada hasta convertirla incluso en arte deportivo por Keith Johnstone artista Canadiense quien formulo premisas y ejercicios pertinentes a este tema.

“Esta herramienta se desarrolla mediante ejercicios que no requieren de preparación y contribuyen al desarrollo de la creatividad, espontaneidad e imaginación del actor, estimulando así la capacidad de respuesta inmediata. Muchas veces los estudiantes de teatro se encuentran influenciados por los parámetros culturales de conducta y en este sentido, la improvisación hace posible “convertir personas no-imaginativas en imaginativas en cosa de segundos”. En el preciso momento cuando se desarrolla la obra, el improvisador es, al mismo tiempo, dramaturgo, director y actor”. (Johnstone, 1990, p. 105).

El estatus, La espontaneidad, Las habilidades narrativas, son conceptos que tienen el poder de liberar el potencial creativo, al tiempo que añade un elemento de riesgo que da aún más valor al trabajo desarrollado en escena. Así mismo, la espontaneidad es una cualidad de expresión natural del actor que procede de un impulso interior, la cual se traduce en una herramienta valiosa a la hora de dar respuestas inmediatas a cualquier situación. (Johnstone, 1990, p. 23, 67)

Para Stanislavsky, *“las improvisaciones que se efectúan por sí mismas son una forma excelente de desarrollar la imaginación, los estudiantes de actuación que han sido entrenados en la improvisación, después encuentran una forma fácil de usar su inclinación imaginativa en una obra*

cuando es necesario. Además del desarrollo de la imaginación la improvisación tiene otra ventaja: al trabajar en una, un actor naturalmente, aun sin percibirlo, aprende las leyes creativas de la naturaleza humana” (Stanislavsky, 1954, vol. III; p. 75)

El tema de la improvisación como contenido didáctico es de suma importancia en todo el quehacer creador por tanto resulta pertinente develar cómo las técnicas propuestas por Johnstone u otras para el tema de la improvisación estuvieron presentes en El montaje *In Memoriam*, cuál fue el grado de conciencia del docente de su presencia y cuál fue su uso y resultados.

1.1.2.2. Creación de escena:

André Villiers en su texto de la puesta en escena e interpretación. *Plantea que la obra espera la escena para hallar su verdadera significación, su existencia dramática. La fórmula es un sistema de ecuaciones de variadas incógnitas con constantes y variables. De un lado el texto por el otro el contexto todo el universo del drama del cual la economía escénica será un resumen interesante cualesquiera que sean el estilo o la convención escénica, Es preciso transformar en términos de acción, con actores en el espacio el drama formulado por el texto.* (Andre, V; citado por Ceballos, 1995, p.84).

Por otra parte Eisenstein sostiene que, *al iniciar su trabajo, el director siempre tiene que analizar la subdivisión de los personajes en grupos, ya que la puesta en escena adquiere un valor expresivo cuando se hacen resaltar las tendencias de los protagonistas en relación con el conflicto dominante. Por ende, es necesario buscar lo que hay en común en las acciones de un determinado grupo de personajes. El autor también resalta la importancia de la construcción dramática, ya que ésta prevé una sucesión de momentos de tensión y momentos de tregua, de aumento y disminución de intensidad, de manera que tiene, la forma de una escalera. Por ejemplo: un golpe de tensión y luego una tregua; un segundo golpe y, nuevamente, una atenuación; luego un nuevo impulso. No obstante, la mejor solución se obtiene cuando estas treguas son concebidas, no simplemente como un medio complementario para dar respiro al espectador, sino como momentos autónomos de caída de la tensión dramática.* Eisenstein (1958, pp. 58). En estos dos planteamientos se evidencia que a la hora de resolver la necesidad de dar cuerpo en forma de escenas a la obra las estrategias y sustentaciones teóricas varían tanto como la escuela y las convicciones tenga cada director por ello se debe identificar y registrar cual fue la apuesta técnico-conceptual que el docente planteo para la puesta en escena del montaje *In Memoriam*.

1.1.3. Elementos técnicos.

Una vez se haya descifrado la estructura dramática, el género, los caracteres y sus funciones dramáticas, la obra es llevada a la escena a partir de los siguientes elementos.

1.1.4.1. La Escenografía:

El término “escenografía” proviene de los vocablos griegos *Skini* (escena) y *Grapho* (escribir, describir), por lo que su definición literal es “describir algo en escena”. La noción de escenografía puede entenderse desde distintas perspectivas. Katiyar, investigadora Costarricense de la Universidad de Veritas, describe la escenografía como el arte y técnica de montar la escena teatral, la cual se basa en el tratamiento estético y creativo del espacio en el que se desarrolla un espectáculo escénico o audiovisual, donde el decorado es el

ambiente en el que se desarrolla la representación dramática y la escenografía es el arte de crear estos decorados; ésta está conformada por los elementos visuales que se añaden a un espacio (generalmente teatral) para reproducir un ambiente o crear un clima. (Katiyar, D. 2010)

La escenografía representa lo que es conocido como el marco de la acción: manifiesta la intencionalidad estilística y conceptual del espectáculo teatral, y alimenta las expectativas del espectador frente al espectáculo. Por ello, la escenografía ofrece información acerca del ambiente donde se desarrolla la acción (Zappelli, G. 1956). Esta perspectiva de la escenografía es reforzada con la expresión “la inhabitalidad del espacio”, esto es, la “creación de espacios” en los cuales los actores pueden interactuar (Mendes, R. 2003). Para Mendes, la escenografía es algo más que una escenografía pictórica bidimensional enfocada, en su mayoría, en la naturaleza tridimensional del espacio (arquitectónica), sino que es importante en tanto objeto escénico que establece relación con los actores; por tanto, esa relación significativa entre escenografía y acción se presenta como un campo a estudiar desde el punto de vista de la didáctica.

En el “*Tratado de Escenografía*” (2000), Nieva sostiene que el término “escenografía teatral” debe entenderse como un elemento artístico de sugestión, pero con alto nivel técnico. De ahí que Nieva proponga, como término más adecuado, el de escenotécnica. Esto invita a considerar, no sólo los espacios y decorados, sino también las luces, música y el vestuario, ya que son elementos de sugestión (Nieva, F. 2000 p. 105).

Si la escenografía no es simplemente crear y presentar imágenes a una audiencia sino una experiencia sensorial, intelectual, emocional y racional que debe ser pensada diseñada estudiada se hace necesario clasificar sus contenidos didácticos para así contar con referentes de estudio para futuros montajes.

Adolphe Appia, terminó con el decorado ilusorio bidimensional y propuso la construcción de elementos tridimensionales, potenciadores de la acción dramática, en los que la luz aporta un valor decisivo. Por ello es considerado gran reformador de las nociones escenográficas modernas. “*Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la Luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral*”. (Appia, A. 1954. 38).

Con ello Appia (1954; citado por Pavis, 1980) plantea la necesidad de romper las barreras existentes entre la sala y la escena y trasgredir el espacio neutro con ambientes cambiantes, para él, el arte de la puesta en escena, es la configuración de un texto o de una música por la acción viva del cuerpo humano y por su relación con los planos y los volúmenes construidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz.

1.1.4.2. Utilería:

Con la noción de utilería se hace referencia a todos los elementos u objetos que se emplean en un montaje. Avella define dos tipos de utilería que se emplea en una puesta en escena; la primera es la *utilería de mano*, que son todos los elementos que el actor lleva o usa en sus

partituras de acción durante el espectáculo; la segunda es la *utilería de escena*, que son los elementos físicos y fijos que componen la escena como, por ejemplo, muebles, cajones, cortinas, andamios, entre otros (Avella, 2004, p.189).

En *In Memoriam*, la utilería consistía en dos andamios que representaban los dos focos de poder; allí se realizaban las acciones físicas o partituras de cada personaje. En cuanto a los personajes, cada uno tenía sus objetos correspondientes. Un ejemplo de ello es “La Moira”, que era quien manejaba el destino de los hombres, y lo hacía a través de hilos y unas tijeras que simbolizaban el fin de la vida.

Cada elemento tiene una razón o un fin; el estudio que se realiza de la utilería hace que se refuerce el carácter, tanto de la puesta en escena, como del personaje.

1.1.4.3. Vestuario:

Este elemento técnico es un recurso que, de una u otra manera, potencializa y reafirma la caracterización de un personaje. Cuando el actor ha definido la postura física (creación de personaje) y ha hecho la indagación necesaria para definir su personaje, entonces procede a vestirlo. Esta tarea consiste en buscar un traje o vestuario apropiado que potencialice sus rasgos físicos, su carácter, su oficio y lo convierta en un ser único.

En la puesta en escena contemporánea, el vestuario juega un papel variado y de gran importancia, transformándose verdaderamente en esa “segunda piel del actor” de la que hablaba TAIROV a comienzos del siglo. Esto se debe a que el vestuario siempre está presente en el acto teatral como signo incluso del personaje y del disfraz, se ha contentado por el largo del tiempo con un rol simplemente caracterizante para vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación. Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se entrega al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a los efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad. (PAVIS, 1990, p.536)

En *In Memoriam*, el enfoque de la propuesta de vestuario requirió tomar en consideración diversos aspectos del orden simbólico, por ejemplo, las circunstancias sociales, políticas, estéticas y académicas que rodeaban al grupo creativo y al director. De ahí su tono *underground*, donde los trajes estaban diseñados con cuero, metales y tenían apariencia contemporánea. Un aspecto que se debe resaltar es que los estudiantes elaboraron sus propios vestuarios, teniendo como guía una diseñadora de modas que orientaba los aspectos plásticos.

1.1.4.4. Maquillaje:

El maquillaje es un elemento que ayuda a caracterizar a un personaje: acentúa las facciones del rostro, las exagera o las deforma. Este elemento es considerado como una máscara donde el rostro conserva su movilidad y es posible expresar las emociones o sensaciones que el personaje quiere transmitir al público. No en todos los montajes se realiza un maquillaje específico y definido para la caracterización de un personaje, ya que no es necesario para este propósito. Por esta razón, el maquillaje más básico consta de una base neutra en el rostro y una delineación de los ojos con color negro; de esta manera, se logra una mirada impactante que genera contacto directo con el espectador, ya que los ojos son

los que conectan al espectador con la historia o la acción escénica que transcurre. En *In Memoriam*, el maquillaje se perfiló por lo sobrio y neutro, y estaba enfocado en enmarcar la mirada y dar una leve característica contemporánea.

1.1.4.5. Iluminación Escénica:

Múltiples hipótesis dan respuesta al origen, morfología e interpretación de la luz. Ligada a la evolución y organización de las civilizaciones, sólo hasta mediados del segundo milenio después de Cristo, la luz encuentra lugar como significante en la evolución del pensamiento humano y emergen diferentes usos que superan su carácter funcional. Desde la tea que alumbraba las actividades sociales y rituales del hombre, al foco construido específicamente para la iluminación escénica, han transcurrido innumerables sucesos que moldearon la evolución de la luz: el descubrimiento de las leyes de la electricidad como fenómeno físico, la invención de la luz artificial, la invención de la fotografía, el desarrollo de la industria del cine, la incorporación de la luz en los espectáculos escénicos y el descubrimiento de su potencial narrativo por parte de algunos artistas, entre ellos Adolphe Appia (Rinaldi M. 2003, p. 92).

¿Qué se exige en el diseño lumínico de un espectáculo? ¿Cómo lograr que la luz supere su carácter funcional y se convierta en elemento transmisor de sentido que dialogue armónicamente con los otros lenguajes (música, plástica, dramaturgia), sin convertirse en un obstáculo distractor o atenuante de la acción dramática? Al respecto, es necesario responder algunas preguntas: ¿Cuáles son los recursos técnicos y conceptuales que están a disposición del diseñador lumínico? ¿El proceso de montaje de la obra *In Memoriam* planteó un diseño particular? ¿Cuáles fueron sus premisas?

Aproximaciones al concepto de Iluminación

“En teatro la iluminación no obedece a las necesidades que se demandan en la cotidianidad, en la relación de eficiencia y efectividad, en la cotidianidad se plantea que la luz debe garantizar máxima visibilidad, cómoda visión, en el teatro puede no requerir máxima visibilidad, y algunas veces incomodidad (encandile del actor, bajo espectro de visibilidad para el espectador). La evolución tecnológica impulsada por la cinematográfica desarrolló instrumentos que producen luz (fuentes) y también desarrolló instrumentos que controlan la emisión de luz, otorgan alternativas en cuanto a control de la dirección, potencia, linealidad, dispersión, color, calor, reflexión etc. (Rinaldi, M. 2003, p. 83).

Desde finales del siglo XIX se plantearon nuevas definiciones del concepto de iluminación, las cuales sirvieron para clarificar el campo dentro del cual se planteaba el diseño de la iluminación, ya no como cotidianidad funcional, sino como narrativa en la puesta en escena. Para empezar, Teresa García sostiene que “se debe establecer la diferencia entre el concepto de luz y el de iluminación. Luz es la simple energía emitida por una fuente luminosa. Iluminación es el tratamiento y manipulación de la luz. O sea, la luz es materia sin tratar; la iluminación luz tratada. El objetivo de la iluminación escénica es cambiar tanto la percepción del espacio como la del tiempo” (García, V. 2007, p. 63).

Recursos del diseño lumínico

Y, a propósito de las funciones de un diseño de iluminación, se debe considerar: visibilidad selectiva, revelación de la forma, composición del espacio, modificación de los estados de ánimo, información (Le Roux, 2007, p. 14).

1.1.4.6. Sonoridad escénica:

Existe una partitura formada por ruidos, voces, sonidos casuales de escena, sonidos creados para la escena, cuerpos, instrumentos musicales, entre otros. Los sonidos pasan a ser el otro texto del director, aquél del que se sirve para dar significado a los momentos donde las palabras redundan o no llegan al espacio de la abstracción. El músico teatral debe interpretar las voces de los actores y lo que sucede en la escena para proponer, imaginar y probar sonidos (Grimoldi, M. 2013, p. 11).

La música teatral es la menos explorada de las artes teatrales. A veces es considerada un relleno y se utiliza como elemento decorativo, como música de fondo, música para ambientar o dar clima. La sonoridad escénica como contenido didáctico permite establecer elementos de análisis concretos propuestos por el docente en la propuesta In Memoriam, especialmente en lo que concierne a la sonoridad textual y a la sonoridad musical.

1.3. Contenidos Didácticos

La didáctica es una disciplina pedagógica y su objetivo es el estudio de los procesos y elementos de la enseñanza y del aprendizaje; en este caso, el teatro al ser llevado al ámbito de formación universitaria por un profesor es necesario identificar como estos procesos de montaje son llevados en su enseñanza y en su aprendizaje.

En su empleo más corriente, "didáctica" es un adjetivo, califica «lo que es apropiado para la enseñanza, lo tiene por finalidad la enseñanza y, más en general, lo que está relacionado con la enseñanza». (Brousseau, G. 1997. p. 1)

La perspectiva proporcionada por Astolfi acerca de la *didáctica de las disciplinas de las ciencias*, permite conocer otro horizonte sobre este saber, cuya tesis plantea que el aprendizaje de “*contenidos específicos presenta dificultades inherentes a los saberes que se enseñan, que deben ser diagnosticadas y analizadas para favorecer, en último término, el aprendizaje del alumno*” (Sánchez, G. 2003, pp. 226)

De acuerdo a lo que plantea Chevallard, el sistema didáctico es, o se compone de una relación ternaria (tríada), a saber: el docente, el estudiante y, finalmente el saber. (Chevallard, Y. 1997. p. 8)

No obstante, de estos tres elementos que componen el sistema didáctico, el menos cuestionado es el saber que se enseña, porque siempre se hace más énfasis en el estudio del profesor y del alumno. Sin embargo, los contenidos que se enseñan en las instituciones hacen parte de una selección del discernimiento científico, que no necesariamente implican que haya un recorte de ese saber, sino más bien una modificación o transformación del saber original. Y es precisamente, a ese proceso de modificación, lo que en términos de Chevallard se refiere como Transposición Didáctica.

En ese orden de ideas, la Transposición Didáctica es la conversión del conocimiento del experto, o el saber sabio, en un conocimiento apto de difundirse a otro nivel, el saber enseñado. En palabras textuales de Chevallard, la Transposición Didáctica es “el conjunto de las transformaciones que sufre un saber con el fin de ser enseñado”. (Chevallard, Y. 1997. p. 45).

De todo ese saber que ha sido acumulado durante toda la historia, no todo es enseñado en las escuelas y es responsabilidad del sistema social de enseñanza elegir dentro de todos los conocimientos del saber sabio, aquellos objetos que serán oportunos en la educación de los estudiantes.

Para que la enseñanza de un determinado elemento de saber sea meramente posible, ese elemento deberá haber sufrido ciertas deformaciones, que lo harán apto para ser enseñado. El saber tal-como-es-enseñado, el saber enseñado, es necesariamente distinto del saber inicialmente-designado- como-el-que-debe-ser-enseñado, el saber a enseñar. Este es el terrible secreto que el concepto de transposición didáctica pone en peligro: la cuestión de su adecuación no debe ser formulada (Chevallard, Y. 1997. p. 5).

Considerando la noción de relación ternaria del sistema didáctico Saber Sabio-Docente-Alumno propuesta por Chevallard y la transformación que sufre ese saber sabio para llegar al alumno o Transposición Didáctica podemos determinar que un Contenido Didáctico es aquella parte del saber sabio seleccionado por el docente para ser transmitido y que experimenta una transformación o adaptación didáctica para poder llegar a convertirse en saber enseñado o aprendido.

Desde esta perspectiva resulta pertinente la pregunta generadora de la presente monografía ¿Cuáles son los contenidos didácticos que circularon en el proceso de montaje de la obra In Memoriam? donde el “saber sabio” corresponde al universo del saber teatral, el “alumno” son los estudiantes de V y VI semestre de la licenciatura y existe un “docente” designado para la selección de los contenidos didácticos a enseñar en el proceso de montaje.

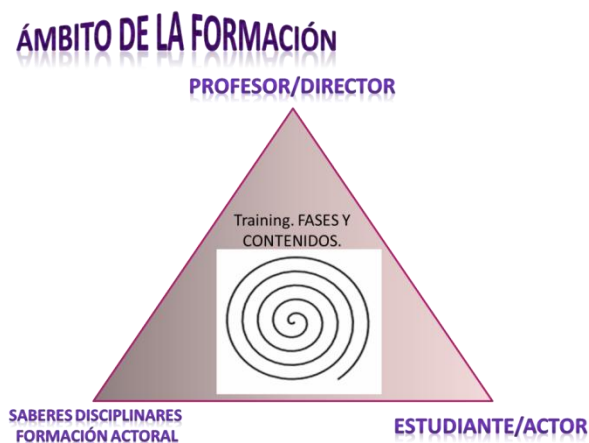


Figura 2. Esquema Transposición Didáctica, Chevallard (1.997)

1. 4. El montaje en la Licenciatura de Artes Escénicas

Al ingresar a la Universidad Pedagógica Nacional, los primeros seis semestres son regidos por el *ciclo de fundamentación*, donde los primeros cuatro semestres están soportados por un saber disciplinar específico conformado por las áreas de Voz, Cuerpo, Actuación y Poéticas, en este periodo los contenidos del NIP (Núcleo Integrador de Problemas) se entrelazan semestre a semestre profundizando en esas destrezas y contenidos que suponen y soportan el eje disciplinar artístico. (Renovación del registro calificado, Universidad Pedagógica Nacional, 2009; p.9).

El Ciclo de Fundamentación pretende instalar las reflexiones de comprensión en las destrezas, habilidades y discursos de las artes escénicas en tanto construyen criterio, competencias, capacidades en los futuros formadores y, paralelamente desde el área de Pedagogía extiende las definiciones propias del espacio curricular interviniendo con las nociones de desarrollo emocional, cognitivo, corporal, social y político. (Renovación del registro calificado, Universidad Pedagógica Nacional, 2009; p.9).

Este ciclo, se divide en tres momentos: en primero es el de *Aprestamiento* que incluye el primero y segundo semestres; el segundo momento es el de *Inducción* correspondiente al tercero y cuarto semestres y el último momento es *Creación* que corresponde al quinto y sexto semestres. Este proyecto es de vital importancia para los estudiantes y para la carrera misma; por una parte, *dispone en el escenario pedagógico la creación de grupo, los aportes individuales dentro de un marco de cohesión, disciplina, responsabilidad, regulación, compromiso; por otro permite la producción de una obra que circulará, en espacios como colegios, plazas, parques, teatros como un aporte de la Universidad Pedagógica Nacional a la ciudad.* (Renovación del registro calificado, Universidad Pedagógica Nacional, 2009; p.27).

“Dentro de este marco el diseño e implementación de contenidos didácticos para la enseñanza de las artes escénica ha afrontado un reto importante ya que solo a partir de la constitución del 91 las áreas artísticas son consideradas como fundamentales y los desarrollos pedagógicos no habían sido pensados para la transmisión de los saberes escénicos hasta entonces, a pesar del importante logro en el diseño curricular de la carrera la divergencia entre experiencia artística creativa y desarrollo pedagógico se ha hecho notoria en diversos aspectos, por ello se requiere sumar trabajos investigativos que arrojen puentes comunicantes entre la experiencia artística y la pedagogía.” (Renovación del registro calificado, Universidad Pedagógica Nacional, 2009; p.26).

En la carrera, una de las actividades académicas que fortalece los conocimientos teóricos en el proceso formativo es el *Montaje*; este proceso inicia en quinto semestre donde se escoge una obra de teatro con las implicaciones técnicas, expresivas, de producción, gestión y circulación que ello supone. La sistematización de los Contenidos Pedagógicos en las áreas de voz, cuerpo, actuación y poéticas en el proceso de montaje de la obra In Memoriam 2012 busca evidenciar el logro de los objetivos planteados en el registro calificado, sus alcances, profundidad y efectividad en lo que concierne a la fase de MONTAJE. Teniendo en cuenta que hasta ahora esa comprobación no ha sido registrada ni evaluada resulta pertinente inventariar los aportes que la práctica escénica brinda a la disminución de la brecha existente entre los saberes artísticos y los saberes pedagógicos. Los Contenidos Didácticos se presentan como un puente comunicante un camino capaz de enlazar y dar

sentido al desarrollo conjunto de la licenciatura como escenario de desarrollo de profesionales dominantes de los saberes artístico-pedagógicos.

En este proceso, los estudiantes a su vez se entrenan desde el escenario en multiplicidad de espacios y con variados públicos, así, encontrando otras maneras de relacionarse, aprendiendo de las respuestas del público sobre la calidad de su montaje, su pertinencia en los contextos, el sentir de los colectivos, así como de las maneras de entender el arte por parte de la ciudad. La construcción de proyecto de montaje, en la carrera se considera un reto académico fundamental, en la medida en que permite articular todas las herramientas del ciclo de fundamentación y a la vez proyectarse en la toma de decisiones en el ciclo de profundización con respecto al énfasis, prácticas pedagógicas y proyecto de grado.

CAPÍTULO 2

2. MARCO METODOLÓGICO

El contenido de este capítulo está enfocado en la sistematización de los contenidos didácticos que circularon durante el proceso de montaje de *In Memoriam* durante los años 2011 y 2012. La sistematización se hizo por medio de una metodología cualitativa y de corte crítico como lo es la sistematización de experiencias, (Acuña, K. 2006) para lo cual se desarrollaron instrumentos apropiados para la recolección de información, a saber, entrevistas, bitácoras o cuadernos de campo, fotografías y videos, todos registrados y desarrollados durante el montaje, y que ahora son retomados para este estudio.

2.1 Sistematización de experiencias.

La palabra sistematización, utilizada en diversas disciplinas, se refiere principalmente a clasificar, ordenar o catalogar datos e informaciones para “ponerlos en sistema” (Acuña, K. 2006), en el campo de la educación popular y de trabajo en procesos sociales no solo se refiere a datos o informaciones que se recogen y se ordenan sino a obtener aprendizajes críticos de nuestras experiencias por ello se denominan no solo “sistematización” sino “sistematización de experiencias” (Acuña, K. 2006).

Según Acuña (2006) y Ramírez (2009), la sistematización de experiencias va más allá de la sistematización como concepto genérico, ya que traspasa la clasificación, ordenamiento y tipificación de cosas. Esto quiere decir que, por medio de la sistematización de experiencias, se alcanza en una complejidad mayor cuando busca reflexionar sobre lo vivido (siempre desde una postura crítica), mediante la reconstrucción de vivencias, su interpretación y extracción de aprendizaje, para que posteriormente sea socializada.

Hay dos sentidos en los que se afirma que la sistematización de experiencias es una tarea compleja. En primer lugar, es compleja ya que, dependiendo de la manera como se inicie, el método de sistematización puede variar; por ejemplo, si la investigación se realizó en la marcha del proyecto, es probable que la delimitación del enfoque se hubiera hecho previamente. En segundo lugar, este enfoque teórico-metodológico es complejo si se tiene en cuenta que la materia prima de trabajo son las experiencias, las cuales se caracterizan por ser dinámicas y cambiantes; así como por tener un fuerte componente objetivo y uno subjetivo.

Según Oscar Jara, para la sistematización experiencias se deben dar cinco pasos, a saber: el punto de partida, las preguntas iniciales, la recuperación del proceso vivido, la reflexión de fondo y los puntos de llegada.

Para el punto de partida se requiere haber participado, de cualquier manera, en una experiencia y tener registros de ella para poder plantear las preguntas iniciales: ¿Qué aspectos centrales se desea sistematizar?, ¿Cuál es el eje? Una vez definidas las preguntas, se da el proceso de recuperación de lo vivido: reconstruir, ordenar, clasificar, registros documentales, videos, mapas, cuadros, entre otros. Con esto se da paso a la reflexión de

fondo: qué sucedió, por qué sucedió, qué cambios hubo, qué factores influyeron, qué conceptos o ideas recurrentes se identificaron. Finalmente, se obtienen los puntos de llegada, esto es, las conclusiones teóricas y prácticas que, eventualmente, llevarán a formular hipótesis que conduzcan a mayores alcances teóricos o a tomar medidas para mejorar futuras experiencias (Jara, O. 1994, p.69).

2.2 Instrumentos.

A continuación se expondrán los instrumentos con los que se realizó la sistematización de experiencias, los cuales se desarrollaron con base en el texto *Sistematización de Experiencias: Posibilidad de producción de conocimientos teórico-práctico* (2009) de Jorge Enrique Ramírez. Además de Jorge Ramírez, el contenido de este capítulo también está influenciado por la propuesta que Ángela Clauso presenta en el libro *Análisis Documental: El Análisis Formal* (1993).

2.2.1 Análisis Documental.

El concepto de Análisis Documental ha sido tratado por muchos autores y ha evolucionado al ritmo de la Documentación, pudiéndose afirmar que existen dos tendencias respecto a su concepción, una que considera que el Análisis documental comprende varias fases, y la Descripción Bibliográfica es una de ellas, y otra que estima que el Análisis Documental debe considerarse exclusivamente como descripción del contenido y no como descripción formal. (Clauso A. 1993. p. 11)

A partir del análisis de los contenidos presentes en el montaje de In Memoriam, se redactó el informe de la salida pedagógica del montaje, así como el de la adaptación de la obra. Estos documentos fueron analizados a partir de una matriz con las categorías de los contenidos didácticos: saber sabio, saber enseñado y saber aprendido.

INSTRUMENTO	AUTOR	ANEXO
Informe Pedagógico	Ángela Valderrama	Anexo 1 contenido en el CD
Texto adaptado a la ILIADA	Ángela Valderrama	Anexo 2 contenido en el CD
Registro Calificado	Universidad Pedagógica Nacional	Anexo 3 contenido en el CD

2.2.2 Diarios de Campo.

El diario de campo es uno de los instrumentos más usados Este diario es la organización bajo un registro sistemático, permanente, y organizado en donde se anotan, paso a paso y desde el primer momento, las actividades del agente educativo/a para los fines de la planeación del día a día, de la información contenida en el cuaderno, de notas y de los otros procedimientos de registro que haya ido recogiendo: mapas, planos, casetes, vídeos, relatorías, coplas, pinturas, entre otros.

Por eso, el diario de campo es la primera selección y organización de la información que tiene dos características: la primera es la capacidad de reconstruir los hechos, eventos, desde el cuaderno de notas, con la fidelidad mayor posible a aquello que se vivió y para lo cual el cuaderno de notas es el bastón que le da la mano para poder reconstruir y lo segundo, unas primeras formas de organización reflexionada en donde la persona intenta darle paso a los elementos que le suscitan los eventos de la realidad que han sido registrados. (Ramírez, J. 2009, p. 215)

Es habitual que los estudiantes de la Licenciatura lleven diarios de campo o cuadernos de notas durante sus clases. En el caso de esta investigación, se trabajará con base en la información contenida en un único diario de campo recuperado, perteneciente a Lorena Hormaza⁴ el cual contiene información útil para determinar la percepción de los contenidos didácticos desde el punto de vista del estudiante.

INSTRUMENTO	AUTOR	ANEXO
Diario de Campo	Lorena Hormaza	Anexo 4 contenido en el CD

2.2.3 Entrevistas.

Para la presente sistematización se entrevistó al director y a cuatro estudiantes del proceso de montaje de la obra *In Memoriam*. Durante la entrevista se indagó sobre la descripción general o la vivencia que los estudiantes tuvieron de la realización este proceso de montaje. Así mismo, se les preguntó por los contenidos didácticos que, en su opinión, circularon en el proceso.

Ramírez define la entrevista como:

Las entrevistas serán seguramente una de las formas más comunes de registrar las experiencias que estamos propiciando. Toda conversación, por informal que sea, puede convertirse en una entrevista en la que se recoja la riqueza del encuentro. Toda conversación es un encuentro en el que se intercambian experiencias. Ese intercambio, esa comunicación, ese aprendizaje, ese enriquecimiento que se produce en una conversación de dos o más personas, debemos recogerlo de la manera más amplia posible. Recordemos que no estamos recogiendo datos o información suelta. En una entrevista está en juego la mirada que propone el proyecto, así que no es ingenua o neutral. Conversamos para intercambiar miradas, representaciones. (Ramírez, 2009, p.225)

Al realizar las entrevistas, se estudiaron los contenidos didácticos que se aplicaron en el proceso de montaje (por medio del docente) y que los estudiantes recibieron desde el ciclo de fundamentación, hasta llegar a ponerlos en práctica en V y VI semestre de la Licenciatura (en la etapa del montaje). En total, se realizaron cinco (5) entrevistas, una al director y cuatro a estudiantes del proceso.

⁴ Lorena Hormaza fue una de las estudiantes participantes del montaje de la obra *In Memoriam* en el año 2012. Cursando séptimo semestre.

Las entrevistas se llevaron a cabo por medio de audio.

ENTREVISTADO	ROL	ANEXO
Edwin Acero	Docente de la UPN	Anexo 5 contenido en el CD
Lorena Hormaza	Estudiante de la UPN	Anexo 6 contenido en el CD
Eliana Varela	Estudiante de la UPN	Anexo 7 contenido en el CD
Vanesa Rodríguez	Estudiante de la UPN	Anexo 8 contenido en el CD
Jairo Torres	Estudiante de la UPN	Anexo 9 contenido en el CD
Henry Gutiérrez	Estudiante de la UPN	Anexo 10 contenido en el CD

2.2.4 Fotografías y Videos.

Tomar fotografías o hacer filmaciones (caseras o profesionales), durante los encuentros, no es algo gratuito o de segundo orden. En este ejercicio, cada vez más familiar para muchos, se hace más evidente el hecho de que la realidad está construida a partir de aquello que queremos mirar y de la manera que queremos hacerlo. El ángulo, la luz, la distancia, el color, la velocidad, todos son aspectos que inciden en la manera como aparece la imagen registrada. Es decir, todos vemos lo mismo, pero no registramos de la misma manera.

Los registros que hagamos, más o menos espontáneamente (ojalá intencionados y no improvisados), pueden ser objeto de un trabajo posterior en grupos, donde hagamos un análisis de esas imágenes. La edición, más o menos técnica, que se pueda hacer después de estos materiales será muy útiles para lo socialización local, regional y nacional del proyecto. (Ramírez, J. 2009, p. 227)

El proceso de montaje de *In Memoriam* fue registrado en fotografía. Este registro da testimonio de los desarrollos escénicos, los diseños de vestuario, y el proceso de construcción de situación, improvisaciones y materiales fijados, así como de la salida realizada a Nocaíma, donde se quiso profundizar el estudio de la Acción Física. Del estreno solo se logró recuperar el video de un fragmento de la obra que se encuentra en YouTube⁵.

INSTRUMENTO	ETAPAS	ANEXO
FOTOGRAFÍAS	SALIDA PEDAGÓGICA NOCAIMA	Anexo A contenido en el CD
FOTOGRAFÍAS	ENTRENAMIENTO CORPORAL	Anexo B contenido en el CD

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=wZSbnvh03O8>

FOTOGRAFÍAS	CREACIÓN DE ESCENAS	Anexo C contenido en el CD
FOTOGRAFÍAS	ELEMENTOS TÉCNICOS	Anexo D contenido en el CD
FOTOGRAFÍAS	PERSONAJES	Anexo E contenido en el CD
FOTOGRAFÍAS	CIRCULACIÓN SALIDA PEDAGÓGICA PERÚ	Anexo F contenido en el CD
VIDEOS	CREACIÓN PUESTA EN ESCENA	Anexo G contenido en el CD
VIDEOS	ENTRENAMIENTOS	Anexo H contenido en el CD
VIDEOS	ENTREVISTAS EXPERIENCIA FITECA PERÚ	Anexo I contenido en el CD
VIDEOS	TALLERES COLEGIOS PERÚ	Anexo J contenido en el CD
VIDEO	MONTAJE FINAL IN MEMORIAM	Anexo 153 contenido en el CD

2.3 Contexto y Población.

Los integrantes del montaje *In Memoriam* son estudiantes de VI semestre de la licenciatura del año 2012 que vienen estudiando juntos desde el primer semestre de la carrera, este grupo está conformado por cinco hombres y seis mujeres; para este proceso se invitaron dos estudiantes de otros semestres.

Los estudiantes no participaron de la selección de la obra, esta tarea ya había sido avanzada por el docente y se incorporaron en la fase de indagación participando activamente de las fases de exploración, creación y circulación, estimulados por la metodología de trabajo propuesta por el docente, la *acción recíproca*⁶. Este grupo humano acude al proceso de montaje motivado en primera instancia por la posibilidad de poner en práctica los contenidos aprendidos en los primeros semestres y por otra parte dar cumplimiento al desarrollo del pensum. El proceso se desarrolló en las instalaciones de la Universidad Pedagógica sede Parque Nacional que cuenta con la infraestructura pertinente para la preparación técnica y logística de los montajes. Realizaron una salida de trabajo a las afueras de la ciudad donde se concentraron en el estudio de la corporalidad requerida para la obra y estrenaron la obra en el teatro Varasanta de la ciudad de Bogotá. Esta experiencia

⁶ La Acción recíproca es un concepto en proceso de elaboración propuesto por el docente Edwin Acero como estrategia metodológica para la conducción del proceso del montaje de la obra *In Memoriam* 2015.

artístico-pedagógica culminó su ciclo con una salida pedagógica a participar del Festival Internacional de Teatro en Calles abiertas en la ciudad de Lima Perú Distrito de Comas en el barrio la Balanza.

CAPITULO 3

ANALISIS DE DATOS

El análisis de datos de la presente monografía responde a la pregunta planteada ¿Cuáles son los contenidos didácticos implementados en el proceso de montaje de la obra In Memoriam en el año 2012? teniendo como objetivo general, clasificar los contenidos didácticos en el proceso formativo del montaje In Memoriam culminado en el año 2012.

Durante el análisis, se podrá observar y determinar cuáles son los contenidos didácticos que se emplearon en el proceso de montaje In Memoriam y cuál es la importancia de estos para futuros montajes dentro de la carrera y fuera de ella; teniendo en cuenta que estos contenidos didácticos clarifican y fortalecen al futuro docente en formación en su ámbito laboral y profesional.

Para identificar dichos contenidos, el proceso está dividido en fases y este a su vez en categorías, donde se evidencia el proceso que tuvo In Memoriam desde su indagación hasta su circulación.

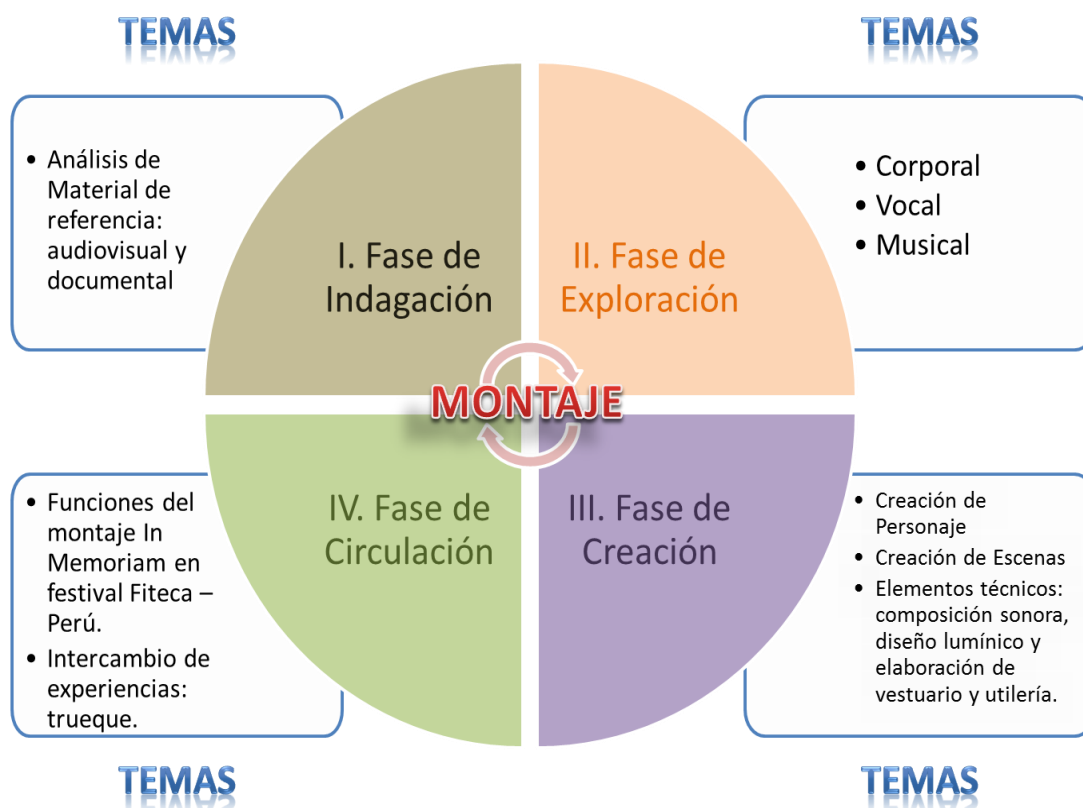


Figura 3. Proceso del montaje In Memoriam según sus fases. Elaboración propia (Lancheros, 2015)

3.1. Descripción de la Experiencia

El montaje *In Memoriam*, estuvo conformado por los estudiantes de VI semestre del año 2012 de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Al ingresar a la carrera el cupo máximo fue de treinta y cinco (35) estudiantes, pero solo once (11) estudiantes llegaron a la etapa del montaje; conformado por seis (6) mujeres y por cinco (5) hombres. Durante el proceso de creación se invitó a dos estudiantes de otros semestres, quienes entraron en la etapa de construcción de escenas.

Este grupo, trabajaron juntos desde el primer semestre, enfrentando y solucionando dificultades que se iban presentando en el transcurrir de la experiencia tanto convivencial, económico y de espacio, esta última haciendo referencia a la disponibilidad de tiempo de cada estudiante y los espacios que la universidad tenía disponible para trabajar en el montaje. La disciplina y la puntualidad son valores importantes que contribuye a la formación de un profesional, pero justamente estos valores muchas veces eran los que generaban discordia a la hora de trabajar en el proceso, puesto que un futuro artista formador debe tener muy claro estos dos valores en su quehacer para transmitirlos en sus futuros estudiantes.

En la etapa del ciclo de fundamentación, los estudiantes adquieren herramientas pedagógicas en las áreas de cuerpo, voz, actuación y poéticas, para luego aplicarlas en el montaje que se desarrolla durante los semestres V y VI, puesto que éste es uno de los requisitos de la licenciatura; este ciclo *“pretende instalar las reflexiones de comprensión en las destrezas, habilidades y discursos de las artes escénicas en tanto construyen criterio, competencias, capacidades en los futuros formadores(...)”* (Renovación del registro calificado, Universidad Pedagógica Nacional, 2009; p.9).

Una vez adquiridas estas herramientas durante este ciclo, los estudiantes comienzan a poner en práctica el conocimiento aprendido y es guiado por el docente que dirige el montaje. Cuando se inicia el proceso de montaje se hace un estudio previo de la obra que se va a montar, donde se analiza el contexto político, histórico, económico y social, los personajes que allí se presentan y los conflictos que surgen entre ellos es decir, acciones correspondientes al análisis de referencias audiovisuales y documentales. En este caso el texto base para este trabajo fue la *Ilíada*, el cual fue adaptado por la docente Ángela Valderrama.

En la parte de trabajo corporal del montaje, se enfocó en unos entrenamientos puntuales que fortaleciera y potencializara las habilidades de cada uno de los estudiantes. Estos entrenamientos dirigidos a la disciplina y evolución de la técnica para que el estudiante las pusiera en práctica a la hora de enfrentarse en la puesta en escena y en el espacio de formación desempeñándose como artista formador.

Una de las actividades que hicieron fue la salida pedagógica a Nocaima, donde desarrollaron un taller enfocado en la acción física desde Stanislavsky y Grotowski, para fortalecer la construcción estética, la fortaleza física y la fortaleza en la palabra (Ver anexo 5 p. 6). Por otra parte, el proceso de montaje contó con la presencia de dos maestros que aportaron y nutrieron dicha experiencia; los docentes invitados fueron Beto Villada quien

trabajó la parte de creación de piezas musicales para las escenas, trabajo de ritmo y escucha grupal y la docente Elizabeth Ramírez, quien se encargó de la parte de técnica vocal y canto, esta simbiosis aportó a la creación de un cuerpo sólido dentro de la estructura del montaje.

El trabajo que se realizó fue muy exigente y riguroso, tenían un horario de clases establecido para este proceso, pero no fue suficiente por la magnitud del trabajo, por ello se establecieron unos ensayos adicionales que se realizaron en horas de la noche. Durante estos espacios de ensayo, desarrollaron tareas como: crear sus partituras, vestuarios, elementos escenográficos como por ejemplo los tambores, estudiar los textos del personaje, entrenamientos para condicionar y preparar el cuerpo en el trabajo de montaje, entre otros.

Al culminar el proceso de montaje, el estreno se llevó a cabo en el teatro Varasanta, del director Fernando Montes, donde se realizaron tres funciones. Esta primera experiencia generó ansiedad entre ellos puesto que para algunos estudiantes era la primera vez que se enfrentaban a un proceso de estas dimensiones; el tener un público expectante de lo que van a ver, en querer tener el vestuario pulcro, el texto claro y las acciones concretas, eran una de las miles preguntas y tareas que tenían en sus mentes, pues querían entregar todo su trabajo y esfuerzo para el público que los acompañó durante este trabajo. Posteriormente, el montaje participó en un festival internacional llamado FITECA (Festival Internacional de Teatro de Calles Abiertas), en Comas - Perú. Allí se hizo una función y se desarrollaron talleres en colegios del sector; Yeiber Cely, integrante del montaje, hizo la gestión para participar en dicho festival, donde todos colaboraron en la parte de documentos para que fuera aprobado el viaje. Esta experiencia dejó muchos aprendizajes a los estudiantes, por ejemplo para algunos era la primera vez que salían del país; confrontarse a una cultura y hacer un intercambio o “trueque” de manifestaciones propios de la cultura; enfrentar y resolver desde las herramientas adquiridas en el proceso de montaje, la función en un espacio no convencional.

3.2. Contenidos de la puesta en escena de In Memoriam

Los objetivos y la pregunta de investigación de esta monografía, se formularon pensando en identificar los contenidos pedagógicos que tiene una puesta en escena y los aportes que estos pueden ofrecer a la creación de futuros montajes en la licenciatura o grupos en formación.

Teniendo en cuenta que el montaje está conformado por muchos elementos del teatro, durante el proceso de creación de esta experiencia, el docente hizo una transposición didáctica de estos contenidos como objeto de saber, transmitiendo a los estudiantes (saber enseñado) la técnica para que ellos se apropiaran y así la aplicaran en su proceso creativo (saber aprendido) (Chevallard, Y. 1997).

3.2.1. Fase de Indagación.

La primera fase que se construyó en este proceso de montaje fue de “Indagación”, surge del primer paso que tiene una puesta en escena y es el trabajo de mesa; en esta fase, se omite la propuesta de textos que se quieran montar, debido a que el director Edwin Acero, tenía certeza que texto iba a trabajar.

“En el caso de escoger la Iliada yo tenía la particularidad desde que conocí hace muchos años ese texto de poderlo montar, además porque ya también lo había visto en otra ocasión montado por un grupo profesional en un festival y me llamo mucho la atención la manera en como ellos llevaron a cabo la puesta en escena de una obra que pertenece al género épico, entonces me quedo como la sensación y como la inquietud de cómo llevar a escena ese texto, ese texto que además estudian todos los de la Pedagógica pero que de alguna manera uno dice pero como se verá en el teatro, como se verá ya en la puesta en escena.”
(Ver anexo 5 p. 1)

3.2.1.1 Análisis de Material de referencia: audiovisual y documental

El material de referencia propuesto por el docente permitió al grupo de estudiantes identificar cuáles son los contenidos fundamentales para el análisis y la interpretación de la obra. El docente escogió, contenidos que ilustran, puntualizan y concretan el contexto histórico, político, económico y de la obra.

Contexto Histórico y socio-político.

Este contenido permitió ubicar referentes de contexto al estudiante y correlacionarlo con su entorno, el docente acude al tema de la guerra como argumento relevante y central para decidir montar una adaptación de la Ilíada.

“Con Ángela Valderrama dijimos aquí hay unos elementos bien interesantes para empezar a desarrollar no solamente por los conflictos que están marcados sino porque la obra nos permite, articularla a unos conflictos muy particulares, Paras, Militares, Guerrilla, etc., ¿si? Entonces queríamos buscar una cierta articulación sin llegar a colombianizar la obra porque no nos interesaba colombianizarla (...)” (Ver Anexo 5 p. 1).

Contexto de la obra.

Para el acercamiento a la obra consultaron material audiovisual como películas aunque el grupo no recuerda en concreto nombres, recortes de prensa y textos referentes a los temas que estudiaron allí; los textos que abordaron para este estudio, fueron según el docente del montaje:

“(…) hay un texto que se llama Fuegos es de Marguerite Yourcenar donde se trabajó la idea de Clitemnestra, la Clitemnestra actual y otros textos se trabajaron unos textos de Susan Sontag sobre justamente lo trágico, (Ver anexo 5, p. 2)

Esta fase, permitió a los estudiantes analizar y entender la estructura del género épico, el Rito, el Mito, las funciones del Coro y el Corifeo, Mímesis, Praxis, estos contenidos se evidencian en el resumen de la charla de la docente Ángela Valderrama en la Bitácora de Lorena Hormaza (Ver anexo 4, p. 1-11).

Por otra parte se acudió a contenidos a partir de Grotowski y Eugenio Barba en lo referente a los elementos técnicos a utilizar en el montaje:

“Grotowski y Eugenio Barba porque tengo como una relación muy grande muy cercano a estas dos cosas, son los referentes a partir de los cuales que se fue creando para el entrenamiento, al principio si eran obviamente como unas estructuras muy concretas de Watching y los nueve ejercicios de Grotowski como del teatro como la parte de laboratorio teatral de... Del teatro de laboratorio de Grotowski algunos elementos de Barba cómo adoptó el tema de los ejercicios plásticos y de los ejercicios físicos de Eugenio Barba sobre la acrobacia, en un momento llegó la persona que hacía la música, el orientador, el que guiaba como la parte musical porque además le metimos a eso, eso era otra cosa que se me olvidaba. Queríamos que fuera muy musical, queríamos que con el montaje que los estudiantes cantaran, bailaran y actuaran.” (Ver anexo 5, p. 10)

Con estos elementos se iba llegando poco a poco a una imagen precisa del sustento técnico de la obra su estructura dramática, unidad de tiempo-acción-espacio, género dramático, contexto histórico-sociopolítico, contexto de la obra, contexto del autor, texto, subtexto y relaciones entre personajes. Estos contenidos conforman el eje fundamental del trabajo del texto en una puesta en escena.

Contexto del autor.

El acercamiento al autor partió del acercamiento a la época y al periodo griego, se puede decir que en estas indagaciones existen contenidos emergentes producto del contacto del estudiante con escenarios y materiales que dan cuenta del porqué de una obra.

Jairo Afirma: *“Pues principalmente en Homero claro, pero vimos otros la verdad no recuerdo y también vimos muchas películas sobre el tema y varios directores como Akira Kurosawa; todo lo que podíamos leer o encontrar sobre la Ilíada lo veíamos o lo leíamos. Por ese tiempo estuvo la exposición en el museo nacional sobre Grecia y la mayoría fuimos a verla.” (Ver anexo 10, p. 1)*

En conclusión, esta fase permite identificar cuáles son los contenidos fundamentales para el análisis y la interpretación del texto, que se quiere montar. Independientemente que el director escoja la obra, estos contenidos puntualizan y concretan el contexto histórico, político, económico y social. Este estudio proporcionado por el docente para una mejor aprehensión y apropiación del discurso que se maneja en la obra.

Esta fase, se referencia y se compara con la categoría de trabajo de mesa que se enuncia en el marco teórico, ambas categorías enfatizan en el estudio del texto y los documentos de investigación que puedan sustentar y soportar el análisis que allí se realiza.

FASE DE INDAGACIÓN

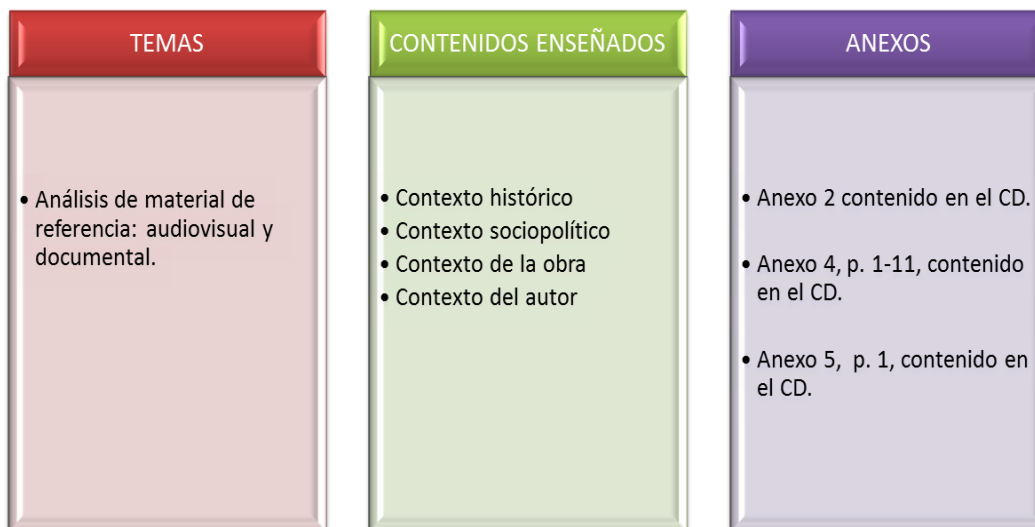


Figura 4. Fase de indagación con los respectivos temas y contenidos enseñados en el Proceso del montaje *In Memoriam*. Elaboración propia (Lancheros, 2015)

3.2.2. Fase de Exploración.

La segunda fase se denomina *Exploración*, está dividida en tres momentos importantes que son: Corporal, Vocal y Musical. Estos tres campos de acción es donde el estudiante potencializa y aplica todas las herramientas que adquiere durante el ciclo de fundamentación en la carrera (Ver anexo 3, p. 8-9), en función de las necesidades creativas de la obra.

El docente, tenía unos objetivos claros con respecto a esta fase, sabía cuál era el camino que iba a recorrer, “(...) simplemente ponerla a ser una puesta en escena a partir de la *Ilíada* donde los estudiantes pudieran trabajar sobre: la idea del cuerpo, la idea de la voz y la idea de la acción física, básicamente hacer esas apuestas eran muy claras (...)” (Ver anexo 5, p. 2).

3.2.2.1. Corporal:

Una de las características fundamentales dentro del trabajo corporal que se desarrolla en los procesos de montaje es el entrenamiento físico que está constituido por una primera etapa que es el calentamiento, donde el actor con una rutina de estiramiento prepara y acondiciona su cuerpo para que esté presto a toda indicación que el docente director comunique. En un segundo momento, el estudiante entra en la dinámica que el docente expone en la fase de exploración. En esta fase se evidencia la existencia de tres contenidos didácticos fundamentales, la acción física, el combate escénico y la improvisación.

El trabajo corporal es una pieza clave para la expresividad y la precisión de la partitura y el movimiento del personaje (imagen 1 y 2); cada estudiante tenía una estructura de calentamiento o acondicionamiento físico, que estaba destinada a detectar y potencializar falencias corporales de cada uno; por ello la rutina de entrenamiento y exploraciones tanto del cuerpo como del espacio era fundamental para que el cuerpo entrara en la dinámica de estar “aquí y ahora”, es decir el *cuerpo presente* (Ver anexo B fotografías entrenamiento corporal 24-36).

En las siguientes fotografías podemos observar la preparación física y exploratoria.



Imagen 1. Exploración corporal, UPN.
Exploración del cuerpo, espacio y contacto con
Los compañeros del proceso, 2012.



Imagen 2. Entrenamiento corporal, UPN.
Acondicionamiento físico-corpóreo, 2011.

El docente planteó como solución expresiva en el tema de lo corpóreo, el lenguaje de las acciones o método de las acciones físicas, donde los estudiantes debieron profundizar en la relación entre el lenguaje corporal y la narrativa teatral. Este concepto se abordó desde los autores Stanislavsky y Grotowski, donde su enfoque y estudio se fijó tres ejes fundamentales: *Movimiento (interno-externo)*, *Intensión* y *Emoción* (Ver anexo 4, p. 17); construyendo así entrenamientos grupales e individuales que potencializaran el cuerpo para transformarlo en un cuerpo presente. El docente enuncia en la entrevista la experiencia y el objetivo de la salida pedagógica a Nocaima:

“(…) se hizo un taller súper bonito sobre la acción física que lo hicimos fuera de Bogotá de dos días, hicimos un taller sobre la acción física luego se siguió trabajando sobre la acción física y como toda la concepción desde Stanislavsky y Grotowski sobre la acción física pues ahí aparece como ese lado y definitivamente yo creía que el montaje también fuera una fortaleza física, también una fortaleza en la palabra para que estuviera equilibrado de alguna manera (...)” (Ver anexo 5 p. 6)

En las siguientes imágenes podemos observar que los ejercicios trabajados sobre las acciones físicas, los estudiantes fortalecieron la expresividad corporal, la precisión del movimiento, la contención de la energía, entre otros. En las imágenes podemos observar el entrenamiento que se realizó en Nocaima, donde se evidencia el estudio de la acción física,

puesto que la mirada, la postura corporal, la atención, la contención que se refleja en los cuerpos es clara.



Imagen 3. Richard Sarmiento. Salida Nocaima. Trabajo de Acciones físicas, 2011.



Imagen 4. Ingrid Rátiva. Salida Nocaima. Trabajo de acciones físicas. 2011.

Ver anexos A fotográfico, salida pedagógica Nocaima (12-24).

Vanesa Rodríguez, expresa los alcances en su aprendizaje corporal de la propuesta del docente, en cuanto a la exigencia corporal y el fortalecimiento físico como estrategia de expresividad corporal de la obra, este planteamiento llevó a la estudiante, a desarrollar sus capacidades físico atléticas en función de la obra, hecho que contribuyó con el aprendizaje de la biomecánica corporal y su relación con el arte escénico.

En la siguiente cita, se puede develar el trabajo de la calidad de energía, tanto masculina como femenina. Este fue un reto para las integrantes del grupo ya que dentro del montaje tenían que interpretar roles masculinos; la velocidad, la calidad de movimiento, la contención, la precisión, son micro-contenidos inherentes dentro del contenido didáctico de la acción física que el docente quiso transmitir a sus estudiantes.

“(...) y nos convertíamos en un personaje supremamente fuerte entonces empezamos a romper como con esa estructura un poco femenina y sin decir que no fuera importante el rol de la mujer dentro de la obra, no, era muy importante pero como nos tocaba suplir personajes que no habían entonces toco volvernros fuertes mucho entrenamiento físico mucho trabajo de combate escénico mucho trabajo en alturas mucho trabajo sobre la precisión del movimiento sobre la tonalidad del cuerpo trabajamos muchísimo(...)” (Ver anexo 8, p. 2).

Por otra parte, otro contenido que se puede develar en esta fase es el combate escénico, donde se establecieron unos entrenamientos y se crearon unas partituras de acción, que desarrollaron los estudiantes; hacían un estudio minucioso tanto en la precisión y coherencia de las acciones para crear una estructura fija que aportara en la fase de creación de escenas; el cuerpo debe estar preparado y en sentido de “alerta”, es decir, activo y atento



a cualquier situación, ya que en el combate escénico se trabaja partituras físicas donde involucra cargadas, acrobacia, equilibrio precario, velocidad, ritmo, saltos, entre otros.

Imagen 5. Jairo Torres y Yeiber Cely.
UPN. Exploración de partitura de combate escénico. 2012.

Otro contenido didáctico importante de resaltar en este proceso de montaje es la improvisación (Imagen 6), aquí elementos como la creatividad, espontaneidad, imaginación y status, son principios fundamentales que el docente quiso transmitir a sus estudiantes como una herramienta más para el fortalecimiento y desarrollo en la fase de creación tanto de los personajes como de las escenas. Teniendo en cuenta, El estatus, La espontaneidad, Las habilidades narrativas, son conceptos que tienen el poder de liberar el potencial creativo, al tiempo que añade un elemento de riesgo que da aún más valor al trabajo desarrollado en escena. Así mismo, la espontaneidad es una cualidad de expresión natural del actor que procede de un impulso interior, la cual se traduce en una herramienta valiosa a la hora de dar respuestas inmediatas a cualquier situación. (Johnstone, 1990, p. 23, 67).



Imagen 6. Integrantes montaje In Memoriam.
UPN. Etapa de improvisación de las escenas. 2012

Los contenidos identificados en la parte corporal, son contenidos claros y fundamentales para el desarrollo y perfeccionamiento del entrenamiento que se enfoca en la construcción de partituras corporales que explora y construye durante la segunda y tercera etapa de la estructuración de la puesta en escena. El docente a través de ejemplos y ejercicios físicos, genera memoria corporal para el entendimiento de dichos contenidos.

3.2.2.2. Vocal:

En este campo de acción, el docente quiso trabajar el canto, afinación, entonación, ritmo, composición musical con instrumentos para la ambientación de las escenas, para que los estudiantes incrementaran su abanico de posibilidades en la técnica vocal y musical.

“Entonces llego una persona, se invitó una persona que hacia canto, para afinar como las voces, como hacer un trabajo como de canto, particularmente de canto y se invitó otra persona que hacia la asesoría musical, entonces hubo como una simbiosis entre que ellos es muy chévere porque ellos consideran que canto y la asesoría musical es todo el cuerpo entonces congeniamos en todo, en todo sentido porque todo se relacionó; no era una cosa de canto y párese a cantar y olvide el cuerpo no, sino como cantan con cuerpo y el otro era como hacemos música con el cuerpo desde unas dinámicas muy propia de ellos (...)” (Ver anexo 5, p. 11)

Eliana Varela, tuvo un proceso con los docentes Beto Villada y Elizabeth Ramírez, quienes proporcionaron un entrenamiento de canto y asesoría musical, que luego aplicarían en el trabajo de construcción del montaje.

“Tuve con Beto y con Elizabeth... No me acordaba. Claro también hay unos contenidos vocales y musicales que en este momento los recuerdos. Claro estos contenidos preliminares digamos también van como a la acomodación de la voz, a los tonos, eh... y contenidos yo pienso que meramente rítmicos (...)” (Ver anexo 7, p. 2)

En las jornadas de clase, hacían un entrenamiento corporal previo, luego daban inicio al trabajo vocal. Los ejercicios que allí se realizaban, se enfocaron a la formación del estudiante; la técnica vocal proporcionó herramientas como proyección, afinación, trabajo de resonadores que contribuyó al trabajo de texto y a la búsqueda de la voz del personaje (Ver anexo H carpeta videos entrenamiento 137-142); en el canto junto con la acción física, el trabajo de escucha grupal, entonación, proyección y apoyo de la voz proporcionan armonía, ritmo y claridad en los cantos que se realizaron en el montaje (Ver anexo H carpeta videos entrenamiento 134-136); dichos contenidos potencializó el trabajo de exploración, haciendo que cada estudiante indagara e investigara sobre el funcionamiento de su cuerpo en pro del montaje, encontrando claridad y firmeza en sus exploraciones. El objetivo de la docente, es que cada estudiante se apropiara de los contenidos y jugara con ellos para el desarrollarlos y ponerlos en práctica en la puesta en escena.

Lorena, cita una frase que Edwin Acero le dijo cuando estaban trabajando la interpretación del texto del personaje: *“(...) nos dijo Edwin y nunca se me va a olvidar y es: no es lo importante de que se dice sino cómo se dice y empezamos a trabajar a partir de esto, cómo le voy a decir yo al público esto, para que me entienda, para transmitirle eso que yo estoy sintiendo.”* (Ver anexo 6 p. 3). El trabajo del texto y la intención con que se dice al público es lo que el actor debe transmitir para que el desarrollo de la obra sea entendible para el espectador, es decir, la interpretación del texto es un punto clave para quien esté contando la historia o transmitiendo un mensaje a través del personaje, por ende la proyección, la dicción, la intención del texto se trabaja en esta fase, así llevando al espectador a que se involucre y viva de una forma u otra lo que está pasando en escena. Los contenidos más relevantes de este proceso de exploración vocal son juego vocal, fonética, canto y coros.

3.2.2.3 Musical:

En la parte musical de la fase de exploración, se enfatizó en la búsqueda de partituras musicales que generaran un ambiente sonoro en el montaje; el docente encargado de esta parte de la fase fue Beto Villada, quien con su conocimiento musical y actoral, trabajo con los estudiantes toda la parte rítmica tanto corporal como con instrumentos no convencionales, explorando e indagando en posibles partituras que contribuyeran en la fase de creación de las escenas. Esta exploración se trabajó a partir de diyederus y tambores que los propios estudiantes construyeron con tubos de pvc y galones plásticos, cuerdas, cuero, entre otros materiales.

Iniciaron con trabajos de ritmo donde involucraba el cuerpo y la voz; a partir de cantos y juegos de ritmo hacían que el cuerpo cada vez fuera más independiente y autónomo a la hora de proyectarse e incluir las herramientas que estaban adquiriendo en la parte de acondicionamiento físico; luego de explorar el cuerpo, movimiento y ritmo, tomaron sus instrumentos e iniciaron su exploración a partir de la noción y la figura de guerreros, el concepto de guerra. Hecha esta indagación por cada uno de los estudiantes, la tarea concreta fue crear partituras de acciones físicas que involucrara la parte musical teniendo en cuenta el concepto que estaban trabajando (guerra), así mismo, analizaran la estructura de la obra e intervinieran con partituras musicales de percusión que creyeran convenientes para las escenas (Ver anexo H videos carpeta entrenamiento 143 y 144).

En la siguiente imagen (7) podemos observar los instrumentos que los estudiantes construyeron y la presencia física, el trabajo corporal que desarrollaron durante la etapa de exploración.



Imagen 7. Integrantes montaje In Memoriam. UPN. Etapa de exploración musical y composición de partituras físicas junto con estructura musical. 2012.

Los contenidos que en esta categoría se concluyeron fueron: Movimiento, intensidad, emoción, partitura, acrobacia, precisión, escucha, espontaneidad, creatividad, imaginación, status, resonadores, tono, volumen, matiz, dicción, articulación, proyección, interpretación, ritmo, tempo, contratiempo y disociación. Contenidos fundamentales para la fase de exploración en los procesos de montaje.

Se puede afirmar que los contenidos que el docente quiso enseñar en esta fase, fue aprendido y apropiado por los estudiantes como los expone Chevallard (1997. p. 5), ya que en la etapa de exploración se enfrentan a si mismo, identificándose en las falencias y fortalezas que su cuerpo tiene; así, proponiendo estrategias de trascender su capacidad corporal.

FASE DE EXPLORACIÓN

TEMAS	CONTENIDOS ENSEÑADOS	ANEXOS
<ul style="list-style-type: none"> • Corporal. • Vocal. • Musical. 	<ul style="list-style-type: none"> • Acción física • Combate escénico • Improvisación • Juego vocal • Fonética • Canto • Juegos rítmicos • Partituras musicales de percusión 	<ul style="list-style-type: none"> • Anexo A fotográfico Salida pedagógica Nocaíma, 12-24; contenido en el CD. • Anexo B fotográfico Entrenamiento corporal, 24-36; contenido en el CD. • Anexo H video Entrenamiento, 134-136, 137-142, 143 y 144; contenido en el CD. • Anexo 3, p. 8 y 9; contenido en el CD. • Anexo 4, p. 17; contenido en el CD. • Anexo 5, p. 2, 6, 11; contenido en el CD. • Anexo 7, p. ; contenido en el CD • Anexo 8, p. 2; contenido en el CD.

Figura 5. Fase de exploración con los respectivos temas y contenidos enseñados en el Proceso del montaje *In Memoriam*. Elaboración propia (Lancheros, 2015)

3.2.3. Fase de Creación.

Esta tercera fase del proceso de montaje, está enfocada en la creación de personajes y puesta en escena a partir de las herramientas y exploraciones desarrolladas durante la fase de indagación y exploración; está dividida en tres momentos claves que son; creación de *personaje*, *creación de escena* y *elementos técnicos*.

3.2.3.1. Creación de Personaje:

En este campo de acción, el objetivo es la construcción del personaje mediante la elaboración de su partitura de acciones, la definición de sus características físicas, psicológicas y cualidades de movimiento. Los contenidos que aquí se trabajan son el gesto, el ademán, el movimiento, el desplazamiento, el tamaño y la velocidad de las acciones, dando como resultado un personaje contundente y efectivo. Para Beverido, el actor estudia la construcción del personaje a partir de unas características fundamentales que son: las características físicas, aspecto psicológico, memoria sensorial, y la representación de personajes. Desde estos principios los estudiantes crearon sus personajes, donde además de

crearle un “mundo interno” generaron lazos de conexión entre personajes recreando las situaciones y contextos que plantea la obra.

El docente, expone las herramientas que él quiso transmitir a sus estudiantes a partir de unas preguntas concretas, para que a partir de allí ellos construyeran sus personajes:

“Hay ahí algo bien importante (estoy comiendo pan) (...) digamos si tu apelas como a lo que dice Barba que dice sobre la dramaturgia del actor ahí está puesta, ahí está porque si bien el texto les da a los estudiantes le da a uno como actor, le da una orientación de como por donde uno construir, que construir; es el actor el que empieza a hacer su propia dramaturgia ¿qué quiero decir con eso? En el sentido de que el estudiante busca las acciones, empieza a crear su propio sistema de creación. Entonces empezando por como construyo, empezando por ¿cómo organizo los materiales que quiero presentar? ¿Cómo los pongo sobre el escenario? ¿Qué me pongo de vestuario? ¿Qué me pongo en el pelo? ¿Cómo hablo? ¿Cómo me aprendo el texto? Ahí está la dramaturgia eso es, la dramaturgia del actor es ¿Cómo construyo las acciones? Qué va a presentar Y no solo las acciones y movimiento, sino las acciones que tienen que ver y no solo unas acciones que son globales donde va todo vestuario, voz, cuerpo, el dispositivo escénico que utilices y ahí es la dramaturgia es la escogencia del actor (...)” (Ver anexo 5 p. 10).

Los estudiantes exponen su experiencia de construcción del personaje a partir de las herramientas que el docente les brindó. Para Lorena Hormaza, la creación de personaje significó:

“Creo que empezando, debo rescatar algo que entendí en el montaje y que me ha marcado mucho y es que los personajes son más grandes que nosotros en frases del director (...), en esa construcción de personajes cuando nosotros empezamos a hacerlos estábamos interpretando personajes de cuarenta años, cincuenta años, sesenta años, que dramáticamente tenían toda una historia encima muy fuerte política, social, económica, de poder, de posición (...)” (Ver anexo 6 p. 6)

Esta afirmación hace referencia a la complejidad de interpretar un personaje, puesto que los personajes de la *Ilíada* son de carácter épico, donde el estatus, el conflicto que cada personaje que tiene dentro de la obra, la carga dramática y emocional, se convierta en un reto para cada uno de los estudiantes en desarrollar e interpretar el personaje que le corresponde, esto hace que el docente exprese esa afirmación.

Jairo Torres, describe el proceso de construcción de su personaje y que hacía con él.

“Eso fue paso a paso, primero se pensó en el vestuario, de cómo quería que se viera mi personaje. Después se hicieron dibujos bocetos del vestuario. Después se pasó a fragmentar todo su cuerpo, entonces se inició por la mirada, se trabajó una semana completa en cómo miraría, cuáles serían sus gestos, su risa, su llanto. Después los brazos como los movería cómo se expresaría; se pasó al caminar y movimiento de las piernas. Cada parte del cuerpo se trabajó una semana.

Después de esto se hizo una unión de todo y se empezó a ser el personaje. Luego se hizo un ejercicio por la sede de la u siendo el personaje en lo cotidiano, si teníamos que ir a la cafetería, al baño, comer, hablar o hacer lo que fuera, tenía que hacerse como el personaje, no como uno.” (Ver anexo 9 p.2)

Jairo describe paso a paso el proceso de creación del personaje que recuerda, cuanta como fue su trabajo y que hizo para construirlo. Menciona una tarea concreta y clara del personaje y es llevarlo a la cotidianidad, esto para que el personaje se vaya afianzando en su propia personalidad y mirar las miles posibilidades de movimiento y de desarrollo que el personaje puede tener en distintas acciones del común, como correr, caminar, mirar, comer, entre otras. Este ejercicio que el docente quiso proponer a sus estudiantes es importante en la medida que van descubriendo el alcance de las habilidades y destrezas que puede llegar a tener o adquirir su cuerpo, tanto en la calidad de movimiento, en la creación de una postura física y la voz del personaje, haciendo natural y creíble el personaje a interpretar.

En las siguientes imágenes (8-9) podemos observar los contenidos que anteriormente se enunciaron, postura física, gesto, la mirada, la contención, el cuerpo presente.



Imagen 8. Christian Betancur y Yeiber Cely, UPN. Etapa de creación de personaje. 2012.



Imagen 9. Integrantes montaje In Memoriam. UPN. Fase creación de personaje. 2012.

En el diario de campo de Lorena Hormaza, se evidencia, como ella construyó cada uno de sus personajes, ya que el estudiante tenía que interpretar más de uno, lo que quiere decir, que su búsqueda era rigurosa, porque los personajes tenían que diferenciarse, por ejemplo en la calidad de energía, es decir, lo femenino y lo masculino, el tono de la voz, su forma de vestir, la manera de caminar, entre otros; esto exigía al estudiante, que hiciera un cuadro comparativo entre sus personajes y realizara un estudio minucioso en las características corpóreas y psicológicas, reflejando este proceso a través de bocetos o dibujos que hacía de ellos. (Ver anexo 4 p. 12-16; 22-25). En las imágenes siguientes (10-11) podemos observar el proceso que la estudiante hizo con sus personajes.



Imagen 10. Diseño de Lorena Hormaza.
UPN. Fase de creación de personaje.
Boceto del personaje Briseida, 2012.



Imagen 11. Diseño de Lorena Hormaza.
UPN. Fase de creación de personaje.
Boceto del personaje Clitemnestra, 2012.

La importancia de los contenidos y la transmisión de estos, del docente a estudiante, generan la base y la firmeza que un personaje con los contenidos definidos y claros para su construcción hacen que potencialice el montaje en calidad de energía y el ritmo.

3.2.3.2. Creación de Escenas:

En la creación de las escenas, se plasma y se articulan los hallazgos encontrados en la fase exploratoria, entran a operar nuevos contenidos didácticos correspondientes a la fase de creación. Los puntos en que se centra el trabajo de esta fase, es el de fijar las partituras de acción tanto del personaje como las partituras grupales, los combates, la interpretación del texto, los desplazamientos en el escenario y las relaciones que se establecen entre los personajes, es decir la concatenación de todas las herramientas y fases trabajadas durante el proceso de In Memoriam.

En esta fase, los estudiantes se apropiaban de una de las escenas del texto adaptado y ejercían el rol de director; estructurada la escena, era presentada al docente quien realizaba observaciones y decantaba materiales. El docente al permitir que los estudiantes crearan y dirigieran las escenas del montaje hacia que los estudiantes entendieran los contenidos de planimetría, unidad dramática, unidad de espacio, unidad de acción y unidad de tiempo; así clarificando y entendiendo el tema central del montaje.

Lorena Hormaza describe su experiencia:

“(…)el de ser director, el de dirigir un contenido como la dirección donde nos planteaba unas escenas y nosotros teníamos que dirigir, todos teníamos que dirigir y eso ejercicio se hizo también para ,también, ose a no solo ser el actor sino ser Lorena Hormaza como actriz, como directora, como dramaturga a veces, como escenógrafa, como la persona del vestuario, de luces, entonces creo que esto de la dirección nos permitió no solo la parte creativa sino empezar a entender al teatro también, como entendemos nosotros el teatro, como entiendo yo una escena” (Ver anexo 6, p. 4)

El docente Edwin Acero afirma cuál era su objetivo con respecto a la construcción de escenas, proporcionar un acompañamiento para este proceso y no, facilitar el desarrollo creativo.

“Entonces uno tiene una dirección ahí, uno dice, bueno necesito que aquí busque esto, necesito que busque en el texto, es que esto no lo entiendo... tiene que revisar vuelva y lea, vuelvo y lo leo...si esto es un proceso que uno va digamos que gradualmente dando elementos para que el estudiante entienda... ¿Qué dice ahí? no lo entiendo vuelva y lea... ¿Qué dice ahí? No. ¿No le parece que lo que está diciendo es esto? O puede ser esto, entonces qué es lo que está diciendo porque usted es el que está haciendo la acción yo simplemente lo ayudo con preguntas a resolver... no le estoy diciendo como lo debe hacer sino le estoy preguntando a ver usted qué decide, usted que quiere entre otras porque fue muy importante porque ahí radicaba la idea lógica de lo pedagógico en el montaje... en que yo no le resolvía sino que yo generaba preguntas para que usted resuelva ósea yo no le resuelvo nada, no les voy a resolver la escena (...)” (Ver anexo 5, p. 6)



Imagen 12. Integrantes montaje In Memoriam. UPN. Fase de creación de escenas. 2012.



Imagen 13. Montaje In Memoriam, docente Edwin Acero. UPN. Fase de creación de Escenas. 2012.

El proceso de construcción de las escenas para Eliana Varela, fue un proceso de mucho trabajo puesto que las horas de ensayo eran extensas. Contenidos como el ritmo, la precisión de las acciones y los textos, el desplazamiento en el espacio, son indispensables para el desarrollo de la puesta en escena, también porque el montaje lo exigía debido a su carga dramática, si no eran tomados en cuenta estos elementos la obra se hubiera tornado monótona.

“Las hacíamos entre nosotros, ósea nos reuníamos nosotros, ensayábamos y ensayábamos casi que las escenas siempre las proponíamos nosotros, las escenas y todo lo que sucedió era propuesta de nosotros y digamos que entonces ya se las mostrábamos a Edwin y Edwin decía como: no, esto sirve, esto no sirve, eh... por aquí es o por aquí no es (...)” (Ver anexo 7, p. 2).

Para Lorena Hormaza, el proceso de creación de las escenas fue importante, pues asumirse en distintos roles como actriz, directora, escenógrafa, ayudó a potencializar sus habilidades y destrezas, así como a contribuir en su proceso de formación.

“(...) me parece también importante es el juego de roles que se da como ya lo dije entre dirigir y el ser actor, todos dirigen todos actúan entonces te ponen una circunstancia fuerte, en una circunstancia donde tú dices yo como llevo esto a escena, como me pongo en ese rol creativo y ahí si entra toda la parte de la creatividad en sí (...) (Ver anexo 6, p. 7)

Las afirmaciones anteriormente expuestas, se evidencia en el material citado a continuación (Ver anexo G video, creación puesta en escena): la estructura planteada para la escena de Clitemnestra, anexo 131: minuto 3:40 segundos; Combate escénico, partitura de acciones conjunta, anexo 130: minuto 2:05 segundos; las observaciones del docente frente al trabajo realizado, anexo 129: segundo 34; boceto de estructura general de la puesta en escena, anexo 133.

La definición de los contenidos didácticos en la creación de las escenas, brinda una limpieza en el espectáculo. Puesto que la planimetría, es el desplazamiento del personaje con partituras, que debe desarrollar una destreza y una precisión en el momento que relacionarse los personajes. El ritmo la potencia en escena son factores importantes que le brindan una calidad de energía que identifica la puesta.

3.2.3.3 Elementos técnicos:

En este campo de acción, los elementos que se trabajaron fueron la construcción y elaboración de la escenografía, utilería, vestuario, la composición sonora y lumínica. Estos elementos componen la parte estética del montaje por ende tienen una gran importancia.

En la parte escenográfica del montaje, se colocaron dos andamios que representaba simbólicamente a los Aqueos y a los Troyanos; Esta estética que el docente quiso plasmar en su montaje, fue por practicidad y versatilidad en el momento de hacer funciones en el espacio que se asignara ya fuera un teatro o un espacio no convencional y la más relevante es porque la escenografía se cumpliría con las acciones de los actores.

En la parte de la escenografía, el docente afirma:

Eh... sobre la escenografía que son dos sujetos realmente es una decisión básica si ustedes van a viajar, tenemos que llevar cincuenta mil kilos de escenografía esto tiene que coger, este montaje tiene que tener la versatilidad de estar en una plaza o en un teatro, entonces

digamos que la escenografía no era de alguna manera importante, el montaje de la escenografía no es lo importante porque la escenografía la cumplen los actores con sus acciones por eso bien se decía como que es más importante ósea aquí se construyen son espacios, se construyen atmosferas (...) (Ver anexo 5 p. 9)

En la parte del vestuario y utilería del montaje, fue un trabajo arduo y con mucha dedicación. Estos fueron diseñados, hechos y otros adecuados por los mismos estudiantes; el docente planteó una estética, los estudiantes indagaron y elaboraron cada uno de estos elementos que hicieron parte del complemento del personaje que ellos crearon; por ejemplo en la parte de utilería cada guerrero portaba un instrumento, en el caso de los tambores ellos lo realizaron con galones y lo cubrieron con cuero para que el sonido tuviera mayor impacto. Esta estética la podemos observar en las siguientes imágenes (Ver anexo D fotográfico, elementos técnicos):



Imagen 14. Lorena Hormaza y Vanesa Rodríguez.
UPN. Fase de creación elementos técnicos.
Construcción marioneta Briseida, escena de la Moira.
2012.



Imagen 15. Lorena Hormaza y Maribel Téllez.
UPN. Fase de creación elementos técnicos.
Propuesta de vestuario. 2012.



Imagen 16. Elementos de utilería de los
Personajes. UPN. Fase de creación
Elementos técnicos. 2012.

Desde la perspectiva didáctica el docente plantea como estrategia que el estudiante construya el vestuario a partir de la noción underground y manga japonés, situación que obligó al estudiante a reflexionar en la aplicación de un concepto visual para el vestuario y de allí concluir nuevos contenidos acerca de la semiótica del vestuario en la escena.

“(...) yo se los planteé a los estudiantes como una como primero en términos de vestuario como, como una estética underground si, muy underground, muy trajes de cuero, muy cosas metálicas, muy underground inclusive muy contemporáneo, muy como de dos parches, de dos bandas (...). Entonces así es que fue que ellos, yo les dije me gustaría que fuera muy underground, fueron a unos referentes muy precisos como de esa tendencia de underground de cuero, de botas punteras casi que punkeros, que punkeros casi que se fue creando como esa estética en el vestuario(...) Sobre el vestuario, hay cosa que me parecen súper importante y súper bonita al mismo tiempo muy constructivo y es que ellos mismos elaboraron el vestuario, ellos mismos lo diseñaron y eso que no consiguieron todo y en un momento se trajo a una persona que les hizo como una, una orientación plástica; les dio como texturas que eso hizo esa persona que se llevó.”(Ver anexo 5, p. 8)

Para Vanesa la experiencia de construir y apropiarse del vestuario y los elementos del montaje, contribuyó a grandes aprendizajes artísticos y formativos, como por ejemplo desarrollar la creatividad de crear y de utilizar los mínimos recursos para transformarlos y hacer un producto estéticamente presentable para un montaje.

“(...) nosotros guardábamos facturas del dinero de lo que cada uno invirtió porque nos quedábamos tardes enteras ahí cocinando entre todos pintando, lijando, envejeciendo, ósea fue un proceso yo creo q para mí eso fue un proceso muy completo en ese sentido porque nosotros nos apropiamos de todo (...)” (Ver anexo 8, p. 3)

En la parte de iluminación y sonoridad de la escena, los estudiantes realizaron talleres, donde adecuaron el espacio para diseñar los focos de luz y las atmósferas visuales de cada escena (Ver anexo 153 Montaje final In Memoriam) y (Ver anexo D fotográfico elementos técnicos, 88-91, 94-96); en la parte sonora diseñaron propuestas musicales para dar ambientación en algunos fragmentos del montaje que los requería, por ejemplo la escena del combate entre Paris y Menelao (Ver anexo 153 Montaje final In Memoriam, minuto 8:36 segundos hasta minuto 10:10 segundos), utilizaron palos, tambores y cantos que semejaban una tropa de guerreros, esto lo podemos ver en el anexo de video anexo 153, en el minuto 2:52 segundos hasta el minuto 4:15 segundos. En las siguientes fotografías podemos observar los focos de luz; en el anexo 153, durante el video se muestra en las escenas las atmósferas que se crearon en la parte de iluminación. Todo el material anteriormente mencionado es el resultado de las fases del proceso de montaje que se desarrolló durante este periodo de tiempo (comprendido entre el año 2011 y 2012), los contenidos y herramientas que el docente quiso transmitir a sus estudiantes se ven reflejadas en esta fase de creación puesto que evidentemente se ve aplicadas tanto las técnicas corporales trabajadas desde los teóricos como el trabajo implementado desde la parte vocal y musical; el trabajo continuo y riguroso generó dichos resultados que es demostrado en los anexos anteriormente expuestos.

En las siguientes imágenes, se resalta el trabajo de foco de luz y el trabajo de ambiente que se hizo en las escenas; el diseño de luz en un actor como en un objeto, icono que representa el hijo de Héctor y Andrómaca.



Imagen 17. Ingrid Lancheros. UPN.
Iluminación, atmósfera. Fase de creación
Elementos técnicos. 2012.



Imagen 18. Elemento escenográfico. UPN.
Iluminación, atmósfera. Fase de creación
Elementos técnicos. 2012.

Los contenidos que se despliegan en esta fase de creación son: partitura física de acciones, características físicas, características psicológicas, cualidades de movimiento, planimetría, unidad dramática, unidad de espacio-acción-tiempo, cantos, coros, partituras de percusión, focos de luz, atmósfera, función simbólica y función pragmática. Siendo estos importantes y fundamentales para la construcción del personaje, las escenas y la parte de elaboración técnica que con estas herramientas generan una dramaturgia en la puesta en escena.

En conclusión los contenidos trabajados en esta fase, estuvieron bajo la teoría de la acción didáctica conjunta; puesto que estos saberes fueron tomados de un saber específico y el docente modificó este saber para que fuera apropiado por los estudiantes, esta afirmación se puede corroborar los contenidos aplicados a la puesta en escena realizada por ellos en el anexo 153, video In Memoriam montaje final.

Con referencia al marco teórico, en esta fase de creación estarían inmersas las categorías de creación de personajes y los elementos técnicos como temas trabajados en esta fase, extrayendo de ellos contenidos didácticos como partituras físicas, características físicas, psicológicas y cualidades de movimiento del personajes; en cuanto a los elementos técnicos, estas categorías son las mismas que emergieron en este proceso de montaje que fueron empleadas por el docente para la construcción estética la obra.

FASE DE CREACIÓN

TEMAS	CONTENIDOS ENSEÑADOS	ANEXOS
<ul style="list-style-type: none"> • Creación de personaje. • Creación de escenas. • Elementos técnicos: composición sonora, diseño lumínico y elaboración de vestuario y utilería del personaje. 	<ul style="list-style-type: none"> • Partitura física de acciones • Características físicas • Características psicológicas • Cualidades de movimiento • Planimetría • Unidad dramática • Unidad de espacio • Unidad de acción • Unidad de tiempo • Focos de luz • Atmósfera • Función simbólica • Función pragmática 	<ul style="list-style-type: none"> • Anexo D fotográfico, elementos técnicos; contenido en el CD. • Anexo G video, creación puesta en escena; contenido en el CD. • Anexo 4, p. 12-16, 22-25; contenido en el CD. • Anexo 5, p. 6, 8, 9, 10; contenido en el CD. • Anexo 6, p. 4, 6, 7; contenido en el CD. • Anexo 7, p. 2; contenido en el CD. • Anexo 8, p. 3; contenido en el CD. • Anexo 9, p. 2; contenido en el CD. • Anexo 153 video, In Memoriam montaje final; contenido en el CD.

Figura 6. Fase de creación con los respectivos temas y contenidos enseñados en el Proceso del montaje In Memoriam. Elaboración propia (Lancheros, 2015)

3.2.4. Fase de Circulación.

Esta última fase, se enfoca en las funciones que tuvo el montaje In Memoriam en la salida pedagógica a Perú. Hubo dos acontecimientos relevantes en esta salida, la primera fue la función en el festival de Fiteca en Perú y la segunda el intercambio de experiencias: trueque, que se realizó en colegios de la municipalidad de Comas, Perú dentro del marco del festival. Aquí circularon muchos procesos pedagógicos, dejando aprendizajes tanto personales como profesionales. Esta fase surge a raíz del Registro Calificado de la Universidad Pedagógica Nacional, donde manifiesta la importancia de circulación de un montaje de la licenciatura, *la producción de una obra que circulará, en espacios como colegios, plazas, parques, teatros como un aporte de la Universidad Pedagógica Nacional a la ciudad.* (Renovación del registro calificado, Universidad Pedagógica Nacional, 2009; p.27).

3.2.4.1. Función de In Memoriam Fiteca-Perú:

La salida pedagógica se realizó en Lima, en el distrito de Comas en el barrio La Balanza. Allí se realiza un festival llamado FITECA (Festival Internacional de Teatro en Calles Abiertas), que se viene desarrollando desde el año 2002. Este festival se desarrolla durante 9 días, donde se transforma para dar colorido y musicalidad a las calles de La Balanza con la presencia de grupos locales, nacionales e internacional. Las manifestaciones artísticas que allí se pueden apreciar involucran bailes típicos, obras de teatro en sala y espacios no convencionales, pasacalles o comparsas, clown, actos circenses, zanqueros, bandas

musicales, entre otros. El objetivo de este festival es convocar al público de este distrito para que por un momento las poblaciones juveniles tengan una alternativa de ocupación y de divertimento cultural distinta al contexto de violencia en el que vive. En las siguientes (19-20) imágenes podemos observar ese proceso que se llevó a cabo, donde los participantes del montaje *In Memoriam* contribuyeron en la parte musical y un impacto a nivel de imagen por la estética que se manejó en los vestuarios.



Imagen 19. Pasacalles Coma-Perú.
UPN. Fase de circulación, Salida
Pedagógica. 2012.



Imagen 20. Pasacalles Comas-Perú.
UPN. Fase de circulación, Salida
Pedagógica. 2012.

El proceso de gestión que se realizó con *In Memoriam* para que éste proceso llegara a Perú, fue asumido por los estudiantes Yeiber Cely y Jairo Torres. Este proceso de gestión fue apoyado por la Universidad Pedagógica Nacional, quien aportó con un valor para el presupuesto de los pasajes.

“hablando con Yeiber Cely, me contó que él había ido hace un tiempo a un festival en Perú, Fiteca; le pregunté que cómo era eso y que si él tenía los contactos me dijo que si y pues entre él y yo hicimos la labor de enviar lo poco que teníamos del montaje fotos video y yo me encargue de recolectar los datos de los actores y profesores para llenar la ficha de inscripción al festival Fiteca. Así se hizo y lo envíe, fuimos aceptados” (Ver anexo 9, p. 3).

Al llegar Al festival, toda la comunidad está en pro del desarrollo del evento que se realiza del 1 de mayo al 9 de mayo; los grupos que llegan a este festival son hospedados en casas de los habitantes del sector; en cuanto a la alimentación, esta suministraba por un grupo de mujeres que por su amor al festival, inician su jornada laboral a las tres y media de la mañana para preparar cientos de desayunos para todos los que gozan y participan de esta gran fiesta. Su jornada culmina a las once de la noche.

Durante el festival se realizaron dos jornadas de entrenamiento y ensayo de la obra para fortalecer el cuerpo y la puesta en escena, teniendo en cuenta que la temperatura y la atmosfera del ambiente y la arena afectaban la resistencia física y respiratoria.



Imagen 21. Entrenamiento estudiantes, Acondicionamiento actoral, UPN. Fase De circulación- Perú. 2012.



Imagen 22. Ensayo partituras de acción Del montaje In Memoriam. UPN. Fase de Circulación- Perú. 2012.

El festival da un gran inicio con los pasacalles, donde todos los grupos invitados realizan un desfile por todo el distrito de Comas, dando inicio e invitando al mismo tiempo a toda la población. Durante los nueve días que dura el festival se moviliza un sin número de intercambios culturales puesto que cada espectáculo trae consigo un conocimiento para dar y uno para recibir.

“Es importante porque se realiza un intercambio cultural, promueve la movilización del arte en sus espacios originales (calle y la comunidad), difunden los grupos nacionales y locales con un fin de realizar un intercambio de experiencias.” (I. Rojas, comunicación personal, 16 de mayo de 2013). De acuerdo a esta afirmación, el arte se convierte en una llave que abre la puerta al aprendizaje, al trueque de saberes, a la transformación social, al crecimiento comunitario, etc.” (Ver anexo 1 texto informe, p. 35)

En cuanto a la función, se presentó en la cancha del parque principal donde se realizaba el evento de Fiteca; esta experiencia fue muy enriquecedora puesto que todo el equipo estuvo en función de la presentación; el liderazgo y el trabajo en equipo puntos clave para que todo estuviera listo a la hora del espectáculo. Cuando llegó el momento esperado, los estudiantes estaban emocionados por presentar y transmitir al público el trabajo que habían desarrollado durante dos años en su carrera. En las siguientes imágenes (23-24) se observa el proceso que los estudiantes tuvieron en dicha función y vale enunciar que evidentemente se puede apreciar el trabajo actoral que cada uno desarrollo, puesto que contenidos como manejo del espacio, creación del personaje, unidad dramática, contención, proyección del cuerpo en el espacio, entre otros, fueron resultados muy puntuales y satisfactorios para presentar la obra en un espacio no convencional y ser la primera vez para la gran mayoría de los estudiantes.



Imagen 23. Función In Memoriam Comas-Perú. UPN. Fase de Circulación. 2012.



Imagen 24. Ensayo partituras de acción Del montaje In Memoriam. UPN. Fase de Circulación- Perú. 2012.

3.2.4.2. Intercambio de experiencias: trueque-Perú:

Otro acontecimiento importante de esta experiencia fueron los talleres pedagógicos que se desarrollaron en colegios de la comunidad La Balanza; la gestión de este proceso estuvo a cargo de un grupo de estudiantes.

“(…)comité conformado por Lorena hormaza, Eliana Varela Ingrid Lancheros y Vanesa Rodríguez, quienes acudieron a algunos colegios del sector, presentándose como Estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y participes dentro del marco de la programación del festival FITECA, interesados en realizar un intercambio cultural a través de talleres pedagógicos que no poseían ningún interés diferente al reconocimiento de las dos culturas a través del gesto, la palabra y el cuerpo, componentes fundamentales del teatro utilizados como herramientas mediadoras dentro de los talleres” (Ver anexo 1 texto informe, p.11).

En esta experiencia pedagógica, los estudiantes y los docentes, llegaron a la conclusión que los talleres estaban enfocados al trueque de culturas:

“La planeación de los respectivos talleres se dio en una reunión del grupo junto con los docentes encargados, Ángela Valderrama y Edwin Acero, quienes acompañaron y asesoraron todas las labores desarrolladas por el grupo durante el viaje, en dicha reunión se acordó que los talleres deberían presentarse como un trueque cultural, que no centrara su interés en el impartir conocimientos conceptuales de carácter técnico acerca de nuestros conocimientos teatrales, sino que en cambio dicha experiencia debía verse reflejada en un acercamiento sincero con los partícipes donde primaran las relaciones humanas y no los conceptos, a través de las cuales se lograra sembrar el interés por el quehacer escénico” (Ver anexo 1 texto informe, p. 11)

En las siguientes imágenes (25-26) se observa las dinámicas de intercambio que se quiso proponer y enseñar a los niños de la comunidad. El trueque como eje principal de

intercambio cultural que enriqueciera cada comunidad, es decir tanto a los estudiantes de los colegios como a los estudiantes formadores, generando una transformación social y un compartir de saberes pedagógicos y teatrales.



Imagen 25. Intercambio de experiencias: Trueque. Comas-Perú. UPN. Fase de Circulación. 2012.



Imagen 26. Intercambio de experiencias: trueque. Comas-Perú. UPN. Fase de Circulación. 2012.

Los talleres pedagógicos se desarrollaron en dos colegios privados del sector, en la Institución Cristo Ramos y Tomas Jhonson, donde aceptaron con entusiasmo, las cartas de solicitud, explicando brevemente el objetivo a desarrollar. El proceso de estas experiencias están adjuntos en la carpeta de videos, anexo J talleres colegios Perú, 149-152.

Los contenidos establecidos para esta fase son: Relación de la obra con el contexto, proyección de la voz en espacio abierto, presentación en espacios no convencionales, trueque, relaciones humanas, resignificación del quehacer, compartir, transformación social.

En definición, los contenidos que aquí se enuncian, son los contenidos que el docente quiso transmitir a partir de la experiencia vivida en la salida pedagógica. Esta última fase, está enfocada desde la experiencia, allí el estudiante se enfrenta a un público, a su oficio como actor y como futuro pedagogo; pone a prueba el conocimiento que el docente durante las fases anteriores le transmite a partir de ejemplos, ejercicios, plasmando su experiencia en una bitácora, para luego analizar y comparar el proceso que paulatinamente se va modificando.

FASE DE CIRCULACIÓN

CATEGORIAS	CONTENIDOS ENSEÑADOS	ANEXOS
<ul style="list-style-type: none"> • Función de In Memoriam Fiteca - Perú. • Intercambio de experiencias: trueque - Perú. 	<ul style="list-style-type: none"> • Relación de la obra con el contexto. • Proyección de la voz en el espacio abierto. • Presentación en espacios no convencionales. • Compartir de saberes pedagógicos y teatrales. • Transformación social. 	<ul style="list-style-type: none"> • Anexo F fotografías, salida pedagógica Perú; contenido en el CD. • Anexo I videos, entrevista experiencia Fiteca Perú; contenido en el CD. • Anexo J videos, talleres colegios Perú; contenido en el CD. • Anexo 1 documentos, texto informe, p. 11,35; contenido en el CD. • Anexo 5, p. 2, 6, 11 ; contenido en el CD. • Anexo 9, p. 3; contenido en el CD. • Anexo 153 video; In Memoriam montaje final; contenido en el CD.

Figura 7. Fase de circulación con los respectivos temas y contenidos enseñados en el Proceso del montaje In Memoriam. Elaboración propia (Lancheros, 2015)

4. CONCLUSIONES

Las siguientes conclusiones se deducen de los hallazgos obtenidos en el proceso de sistematización de los contenidos didácticos en el montaje de la obra *In Memoriam*, realizado en el año 2012 con alumnos de VI semestre de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, dando respuesta a la pregunta ¿Cuáles son los contenidos didácticos implementados en el proceso de montaje de la obra *In Memoriam* en el año 2012? al respecto, se puede concluir lo siguiente:

- Existe un número voluminoso de contenidos didácticos que circulan en el proceso de montaje contenidos dentro de cuatro fases desarrolladas durante el análisis de esta monografía: indagación, exploración, creación y circulación; estos contenidos didácticos responden al perfil argumentado en el capítulo uno Marco Teórico y de Referentes, correspondientes a las fases a estudiar y su sistematización constituye un primer “inventario” derivado de los procesos de montaje del programa. Los contenidos que circularon durante este proceso son: estructura dramática, unidad de tiempo, unidad de acción, unidad de espacio, género dramático, contexto histórico, contexto sociopolítico, contexto de la obra, contexto del autor, acción física, combate escénico, improvisación, juego vocal, fonética, canto, juegos rítmicos, partituras musicales de percusión, partitura física de acciones, características físicas, características psicológicas, cualidades de movimiento, planimetría, foco de luz, atmósfera, función simbólica, función pragmática, relación de la obra con el contexto, proyección de la voz espacio abierto, presentación en espacios no convencionales, compartir de saberes pedagógicos y teatrales y transformación social.
- El proceso de montaje puede efectivamente cumplir con la meta de contribuir con los saberes de voz, cuerpo, actuación y poéticas, para el fortalecimiento de los conocimientos teóricos y prácticos, impartidos en el ciclo de fundamentación contemplado en el Registro calificado de la Universidad Pedagógica Nacional. Al aplicar estos aprendizajes en el ejercicio creativo, trasciende el nivel experiencial para arrojar un saldo pedagógico al estudiante.
- Los contenidos propuestos e implementados por el docente fueron pertinentes para el cumplimiento de las metas didácticas del montaje y contribuyeron enormemente al desarrollo no solo artístico y pedagógico de los estudiantes sino que aportaron a su crecimiento como seres integrales, artistas formadores, reafirmando como docente - pedagogo y construyendo metodologías de transponer el saber. Esto se ve reflejado en las vivencias que tuvieron en la salida pedagógica en Perú, en el festival de Fiteca, enfrentándose a una comunidad donde ellos ofrecían su saber y con la expectativa que esta experiencia se convirtiera en un trueque de conocimientos.
- El programa de Licenciatura debe implementar la sistematización del proceso de montaje como una forma válida de práctica académica, esto significa contemplar la

posibilidad de delegar a un estudiante del proceso de montaje para que realice el proceso de sistematización, así generando memoria sobre los procesos artísticos académicos que trasciende la frontera de la universidad, donde a través de la puesta en escena o montaje universitario se lleva a las aulas y a la comunidad en general, procesos formativos que fortalezcan a la sociedad a partir de valores y saberes del arte que genere conciencia y sentido de pertenencia sobre nuestra cultura.

- Se identificó la importancia de un plan de trabajo del montaje que contenga claridad en los contenidos didácticos a enseñar, pasando por cada una de sus fases de indagación, exploración, creación y circulación, así reafirmando la eficacia y efectividad de la puesta en escena en la fase de creación, para luego llevarla a la etapa de circulación.
- Los contenidos didácticos adquiridos durante el proceso de montaje, potencian el aprendizaje del estudiante generando nuevas estrategias y herramientas pedagógicas para construir futuros procesos formativos. La experiencia junto con la vivencia de estos procesos hace que el estudiante pase de un estado de aprendizaje a un estado creativo y luego a un campo de enseñanza.
- Como aporte, para la construcción de futuros montajes en la licenciatura y en grupos de teatro en formación, los contenidos que se identificaron en este proceso de montaje, son fundamentales y puntuales para la creación y desarrollo de una puesta en escena. La sistematización aquí realizada, arroja nutridos cuadros y mapas de temas y contenidos útiles para futuros procesos ya que estos contenidos son columna fundamental en todo proceso de montaje y la omisión o descuido de uno de ellos puede desdibujar los resultados tanto artísticos como pedagógicos.
- Al desarrollar este trabajo de grado, se realiza desde la visión del antiguo pensum de la carrera, donde se quiere evidenciar la fragmentación de saberes entre lo pedagógico y lo artístico, donde los contenidos didácticos que se identifican en un proceso de montaje pueden ser ese puente conector entre un saber y el otro. Es evidente que este proceso de sistematizar los contenidos que se desarrollaron durante todo un proceso de montaje es bastante amplio y requiere de tiempo, es por ello que solo se identifica los contenidos que en este proceso de montaje de la obra *In Memoriam* circularon y no se analizan por la falta de tiempo y los inconvenientes y dificultades que se presentaron durante el desarrollo de este trabajo de grado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Acuña K. (2006). Que es Sistematizar Experiencias en Guía Para Sistematizar Experiencias. UICN-Mesoamérica. 2006. pp. 1.
- Appia, A. (1954). Acteur, espace, lumière, peinture. En *Theatre Populaire*. N°. 5, pp. 38. París. Francia
- Appia, A. (1895). La mise en scène du drame Wagnérien.
- Appia, A. (1897). Die Musikund die Inszenierung.
- Avella, J. (2004). Terminología Teatral. Editorial Corporación Compromiso. Bucaramanga. Colombia. p. 189.
- Bobes, M. (1997) Semiología de la obra dramática. Editorial, Madrid, p. 470.
- Brousseau, G. (1997) ¿Qué pueden aportar a los enseñantes los diferentes enfoques de la Didáctica de las Matemáticas? IREM, Université de Bordeaux, Francia. Versión castellana de Luis Puig. SUMMARY. This paper offers a general view of the relationships between Education, Mathematics Education and Mathematics. p. 1
- Beverido, F. (1997). Sobre el Trabajo Práctico. En *Taller de Actuación*. México: Escenología A C.
- Ceballos, E. (1995). Principios de Construcción Dramática. Editorial Gaceta.
- Ceballos, E. (1999). Principios de Dirección Escénica. Editorial: Colescenología.
- Chevallard, Y. (1998). La Transposición Didáctica, del saber sabio al saber enseñado. 3ª Edición. Buenos Aires. Aique Grupo. Argentina. p.8
- Clauso, A. (1993). Análisis Documental: el análisis formal. En *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 3. pp. 11-19. Editorial Complutense. Madrid. España.
- Eisenstein, S. (1958). La puesta en escena. En *El Montaje Escénico*. Traducción por Margherita Pavia. Fideicomiso para la cultura México/USA, Fundación Rockefeller, Fundación Cultural Bancomee, Fundación Nacional para la cultura y artes. Editorial Grupo Gaceta.
- García, T. (s. f.). Iluminación teatral. Consultado el 9 de octubre del 2015 <http://www.redteatral.net/noticias-iluminaci-n-teatral-296>

- Grimoldi, M. (2013). Sonoridades, la música y el teatro. Jean-Jacques Lemetre. En *La Revista del CCC (online)*. N° 19. Consultado el 11 de octubre del 2015. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/442/>
- Jara, O. (1994). ¿Cómo Sistematizar? (Una propuesta en cinco tiempos). En *Para Sistematizar Experiencias, una propuesta teórica y práctica*. pp. 69-93. Perú. Lima.
- Johnstone, k. (1990). *Improvisation and Theater*, edit. Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1990. P. 203
- Joslin, M. & Blutterworth, P. (2009). *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge University Press. Consultado el 7 de octubre del 2015 <http://ebooks.cambridge.org/ebook.jsf?bid=CBO9780511816963>
- Katiyar, D. (2010). Bitácora de Diseño II. Universidad Veritas. Costa Rica. Consultado el 10 de octubre de 2015. <http://danielakatiyarquiros.blogspot.com.co/2010/04/investigacion-escenografia.html>
- Le Roux, A. (2007). Notas sobre el Diseño de Iluminación Escénica. En *Cuadernos de Picadero*. N° 13, pp. 14. Instituto Nacional del Teatro.
- Mendes, J. (2003). Consultado el 8 de octubre del 2015 <http://www.archdaily.com.br/br/01-58218/cenografia-e-arquitetura-pedro-e-ines-joao-mendes-ribeiro>
- Nieva, F. (2000). *Tratado de Escenografía. Ensayos y Manuales RESAD*. 2ª edición. Editorial Fundamentos, colección arte. España. Consultado el 9 de octubre 2015 <http://eljoinfinito.blogspot.com.co/2013/07/tratado-de-escenografia-francisco-nieva.html>
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós. España.
- Ramírez, J. (2009). *Sistematización de Experiencias: posibilidad de producción de conocimientos teórico-prácticos*. Maestría en Desarrollo Educativo y Social. Convenio UPN-CINDE 21-22.
- Renovación del Registro Calificado (2009) PROGRAMA LICENCIATURA EN ARTES ESCENICAS. Universidad Pedagógica Nacional. 2009. pág. 26
- Rinaldi, M. (2003). *Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte*. Año 1, N° 1, pp. 83-89.
- Sánchez, G. (2003). Reseña de “conceptos claves en la didáctica de las disciplinas” de Jean P. Astolfi. En *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*. Vol. 17, N° 1, pp. 225-226. Universidad de Zaragoza. España.
- Stanislavsky, C. (1954). *Obras escogidas*, Vol. 3; pp. 250 *Iskusstvo*, Moscú.

Zapelli, G (1956). *Imagen Escénica, aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine*. Editorial UCR (2006). Costa Rica. San José.
<https://books.google.com.co>