



CAPITULO 2. GENERALIDADES

2. Generalidades.-

2.1. Definición y descripción del tema:

El tema elegido para el desarrollo de la presente tesis, es una Escuela de Artes Escénicas, una fusión entre locales de difusión y organización de espectáculos y locales de formación y enseñanza artística. Este centro pretende ser un proyecto integral, que permita un adecuado proceso de formación, desarrollo y difusión de las artes escénicas, abarcando las áreas del teatro y la danza.

El proyecto está orientado al campo socio cultural, específicamente al ámbito académico, será de carácter libre ya que estará dirigido a la comunidad en general, debido a la variedad de usuarios.

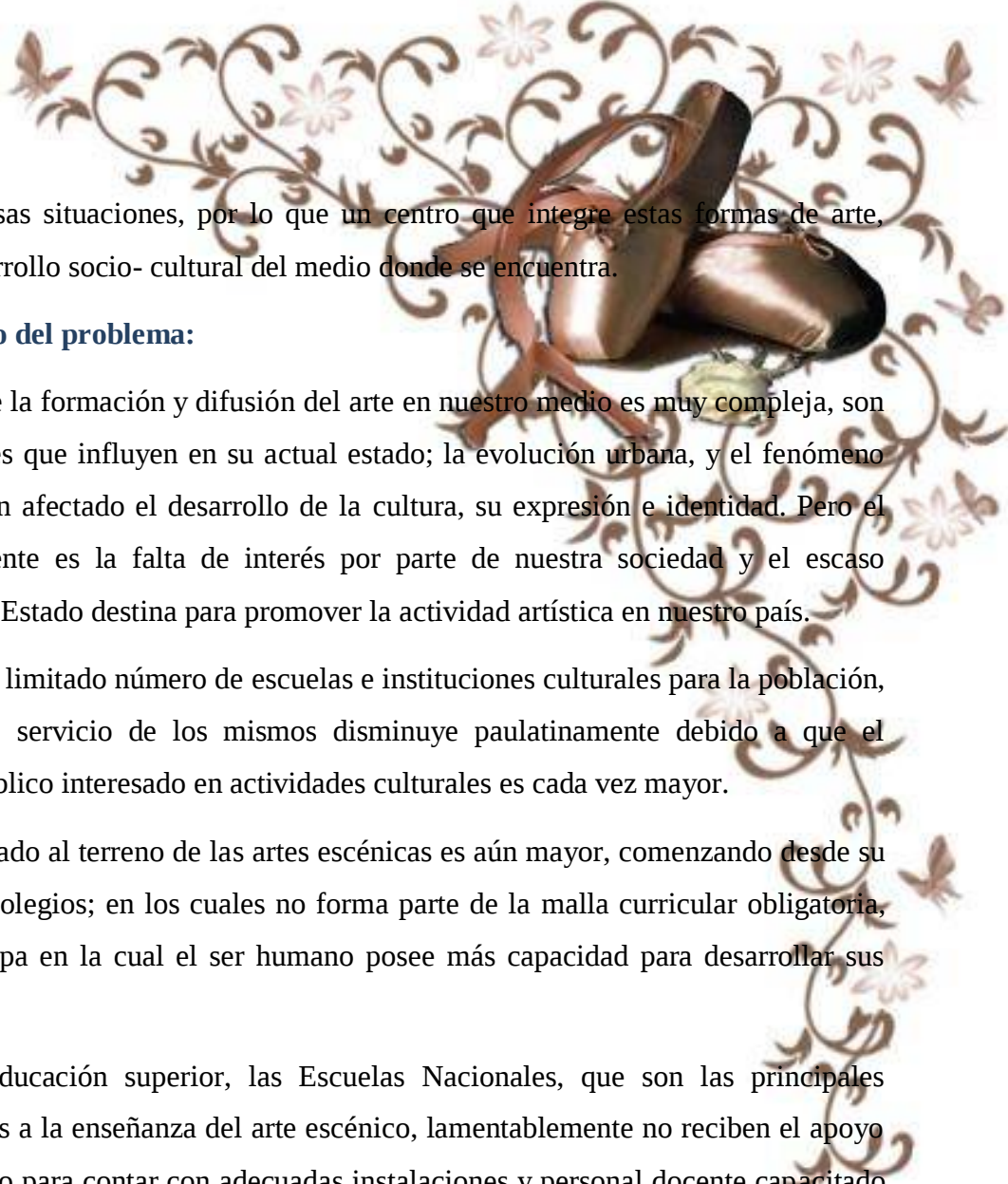
La expresión física-espacial del proyecto se ubicara en el distrito nueve, lugar estratégico de fácil acceso, buscando que tanto el estudiante como el público usuario se desarrollen artística y culturalmente.

2.2. Justificación del tema:

El interés por el arte y la cultura nunca debe perderse, pues de esto depende que muchas sociedades salgan del subdesarrollo. El arte juega un papel importante en la formación del hombre y a la vez es esencial para el desarrollo intelectual de la persona.

Los centros de arte sirven para que el individuo, a través de estos, exprese y plasme sus sentimientos, sus deseos, sus emociones y todo lo que le inquiete pues cultiva el arte por él y para los demás integrantes de su sociedad y utiliza como medios los talleres donde aprender sus diversas manifestaciones, las cuales en conjunto constituyen un lugar donde el hombre a través de su arte refleje el sentir de nuestra época y donde se articulen las actividades de enseñanza y difusión del mismo, interrelacionándolas una como complemento de la otra, donde exista una convivencia tanto del usuario emisor (el creador de las obras) como del usuario receptor (visitante) dentro de un arte cambiante y evolutivo.

En las artes escénicas se concentra parte de la cultura de una sociedad, ya que estas evolucionan acorde a los cambios que suceden, expresando y transmitiendo la posición del



hombre frente a esas situaciones, por lo que un centro que integre estas formas de arte, beneficiara el desarrollo socio- cultural del medio donde se encuentra.

2.3. Planteamiento del problema:

La problemática de la formación y difusión del arte en nuestro medio es muy compleja, son muchos los factores que influyen en su actual estado; la evolución urbana, y el fenómeno del centralismo han afectado el desarrollo de la cultura, su expresión e identidad. Pero el factor más influyente es la falta de interés por parte de nuestra sociedad y el escaso presupuesto que el Estado destina para promover la actividad artística en nuestro país.

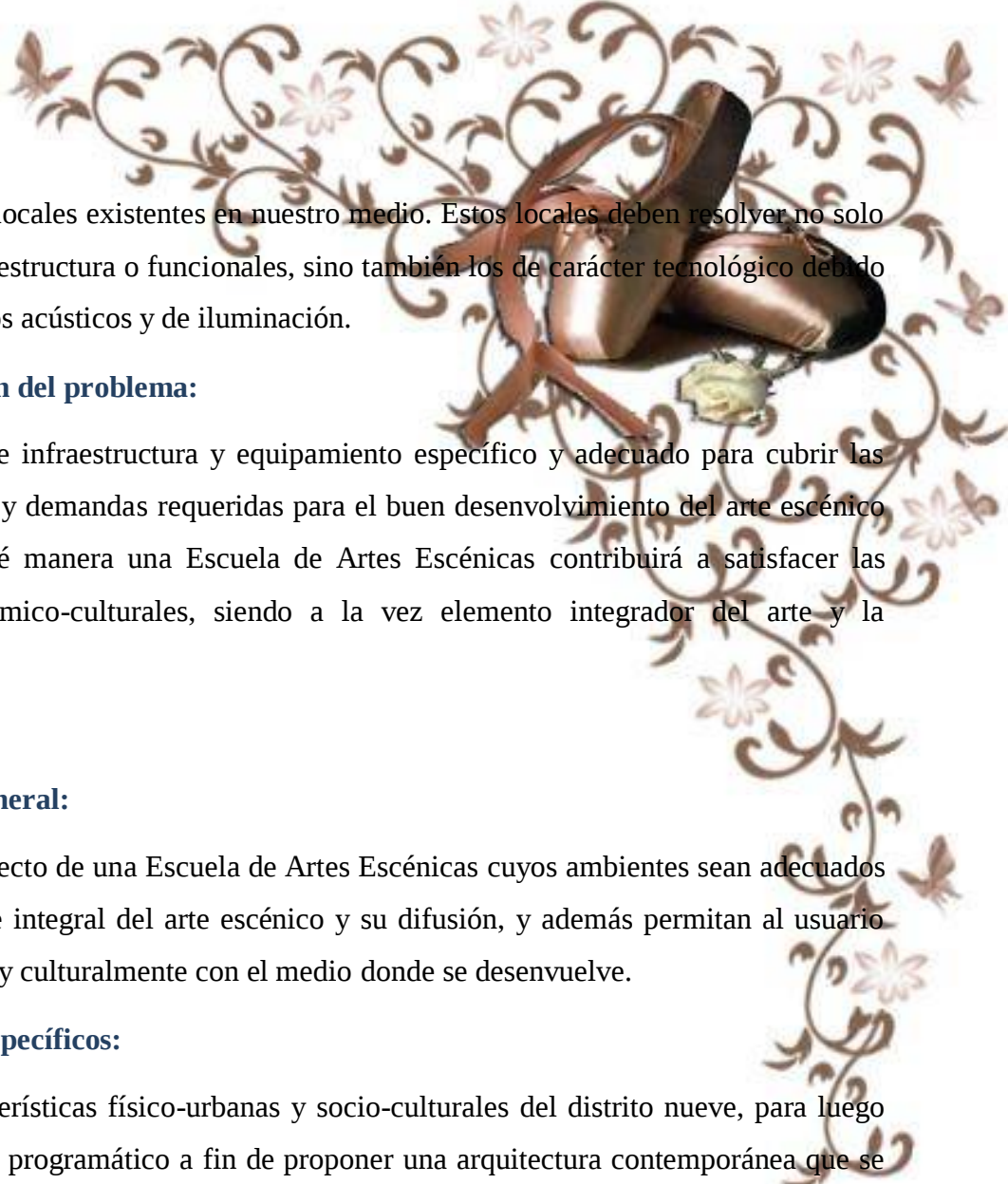
En Tarija existe un limitado número de escuelas e instituciones culturales para la población, y la capacidad de servicio de los mismos disminuye paulatinamente debido a que el crecimiento del público interesado en actividades culturales es cada vez mayor.

Este problema llevado al terreno de las artes escénicas es aún mayor, comenzando desde su enseñanza en los colegios; en los cuales no forma parte de la malla curricular obligatoria, pese a ser esta etapa en la cual el ser humano posee más capacidad para desarrollar sus aptitudes artísticas.

En cuanto a la educación superior, las Escuelas Nacionales, que son las principales entidades dedicadas a la enseñanza del arte escénico, lamentablemente no reciben el apoyo financiero necesario para contar con adecuadas instalaciones y personal docente capacitado y bien remunerado, funcionando en locales que no han sido específicamente diseñados para tales fines, si no adaptados para dichas funciones y que por lo general son casas, casonas o edificios remodelados e implementados escasamente. Fuera de estas escuelas, son pocas las instituciones particulares que ofrecen carreras integrales en el campo del arte escénico.

En lo concerniente a la difusión del arte escénico, a pesar que en los últimos tiempos se ha generado cierto interés y hay intentos de divulgar las diversas manifestaciones culturales en Tarija, la intervención del Estado es deficiente y la participación de la empresa privada no alcanza para satisfacer la demanda por parte de la comunidad.

La importancia y magnitud de un centro para la formación y difusión del arte escénico que cubra las reales necesidades de aquellos interesados en este tipo de arte, no se ve reflejado



en ninguno de los locales existentes en nuestro medio. Estos locales deben resolver no solo problemas de infraestructura o funcionales, sino también los de carácter tecnológico debido a los requerimientos acústicos y de iluminación.

2.3.1. Formulación del problema:

Frente a la falta de infraestructura y equipamiento específico y adecuado para cubrir las necesidades reales y demandas requeridas para el buen desenvolvimiento del arte escénico en Tarija: ¿De qué manera una Escuela de Artes Escénicas contribuirá a satisfacer las necesidades académico-culturales, siendo a la vez elemento integrador del arte y la sociedad?

2.4. Objetivos:

2.4.1. Objetivo general:

Desarrollar el proyecto de una Escuela de Artes Escénicas cuyos ambientes sean adecuados para el aprendizaje integral del arte escénico y su difusión, y además permitan al usuario integrarse artística y culturalmente con el medio donde se desenvuelve.

2.4.2. Objetivos específicos:

Conocer las características físico-urbanas y socio-culturales del distrito nueve, para luego realizar un análisis programático a fin de proponer una arquitectura contemporánea que se adapte al entorno inmediato del sector de estudio.

Integrar al sector de estudio las características artísticas y culturales propias del entorno, permitiendo en la propuesta la búsqueda de una identidad propia.

Elaborar criterios de diseño que permitan el adecuado desenvolvimiento de las actividades que se lleven a cabo, tomando en cuenta no solo los de carácter funcional, sino también los tecnológicos, debido a los requerimientos acústicos y de iluminación requeridos por cada uno de los ambientes del proyecto.

2.5. Alcances y limitaciones:

La propuesta será de carácter regional en la medida de su complejidad e importancia.

El estudio físico-espacial, se realizara a nivel del distrito donde se localice el terreno.

El programa arquitectónico comprenderá el planteamiento de espacios y áreas destinadas al desarrollo exclusivo de las artes escénicas: teatro y danza, jerarquizando el carácter de la propuesta.

La propuesta contribuirá con implementar una infraestructura académica-cultural especializada en el distrito nueve, de este modo disminuir el déficit de este tipo de espacios.

2.6. Metodología

Primera etapa: Elección del tema de estudio

Segunda etapa: Recopilación de información.

Tercera etapa: Realización de estudios

Estudio de localización

Estudios del medio ambiente

Estudios del usuario

Estudios de acústica

Estudio de áreas

Estudios técnicos-arquitectónicos

Cuarta etapa: Propuesta

Conceptualización de la propuesta

Elaboración de programación

Planteamiento de criterios de diseño

Toma de partido

Anteproyecto Arquitectónico

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

2.7. Esquema metodológico:





CAPITULO 3. MARCO TEORICO CONCEPTUAL

3. Marco teórico conceptual.-

3.1. Terminología básica:

Para facilitarnos la comprensión y definición acerca de lo que es un centro de formación y difusión de artes escénicas, es recomendable establecer la siguiente terminología:

Arte: Es el ejercicio de las facultades humanas preparado por experiencias anteriores. También se conoce como el conjunto de normas y preceptos acumulados por generaciones anteriores en una actividad. El arte ha sido desde la antigüedad un instrumento de conocimiento, una forma de exploración de la realidad que nos rodea, pero principalmente ha sido el más eficiente método por medio del cual el hombre, ha podido conocerse a sí mismo.

El arte ha sido desde la antigüedad un instrumento de conocimiento, una forma de exploración de la realidad que nos rodea, pero principalmente ha sido el más eficiente método por medio del cual el hombre, ha podido conocerse a sí mismo.

El arte es el medio por el cual el hombre puede expresarse libremente y comunicarse en cualquiera de sus formas. Es el aspecto reflexivo de una cultura, que el hombre manifiesta haciendo uso de varios recursos. El arte es una forma armónica y equilibrada de expresar cultura.

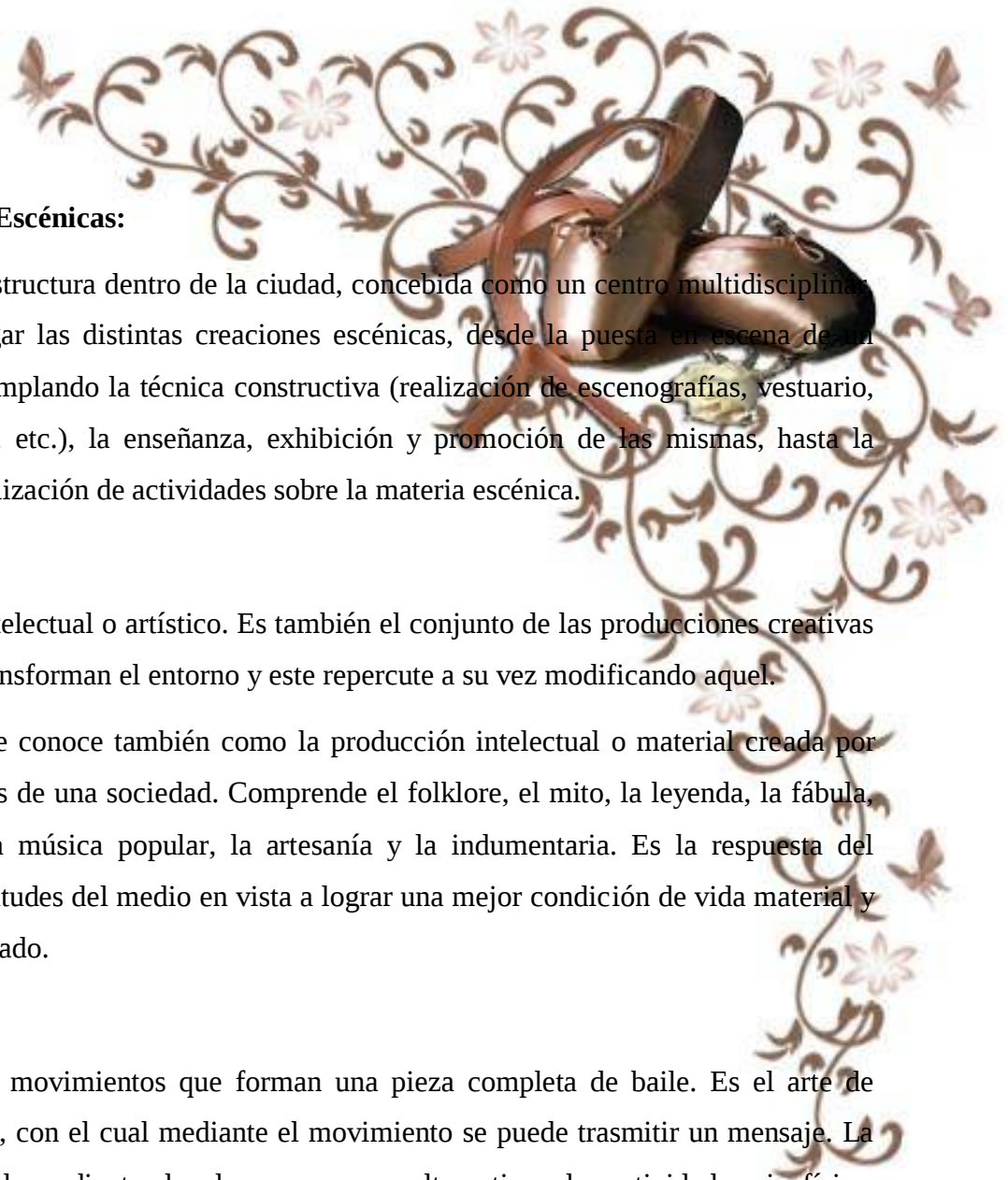
Artes Interpretativas o Escénicas:

Aquellas artes cuya forma de representación y difusión requiere de un escenario sobre el cual se ejecuta y de un público espectador o receptor.

Entre las artes escénicas se encuentran el teatro, la danza y la música.

Centro Cultural:

Es la edificación o estructura, sede de las actividades culturales de una comunidad, donde se apoyan y difunden distintas formas de expresión artística. Las actividades de un centro cultural son aquellas que fomentan el desarrollo de la cultura de una ciudad, región o país.

**Escuela de Artes Escénicas:**

La edificación o estructura dentro de la ciudad, concebida como un centro multidisciplinario destinado a albergar las distintas creaciones escénicas, desde la puesta en escena de un espectáculo, contemplando la técnica constructiva (realización de escenografías, vestuario, ensayos generales, etc.), la enseñanza, exhibición y promoción de las mismas, hasta la organización y realización de actividades sobre la materia escénica.

Cultura:

Es el desarrollo intelectual o artístico. Es también el conjunto de las producciones creativas del hombre que transforman el entorno y este repercute a su vez modificando aquel.

Popularmente se le conoce también como la producción intelectual o material creada por las capas populares de una sociedad. Comprende el folklore, el mito, la leyenda, la fábula, las canciones y la música popular, la artesanía y la indumentaria. Es la respuesta del hombre a las solicitudes del medio en vista a lograr una mejor condición de vida material y espiritual determinado.

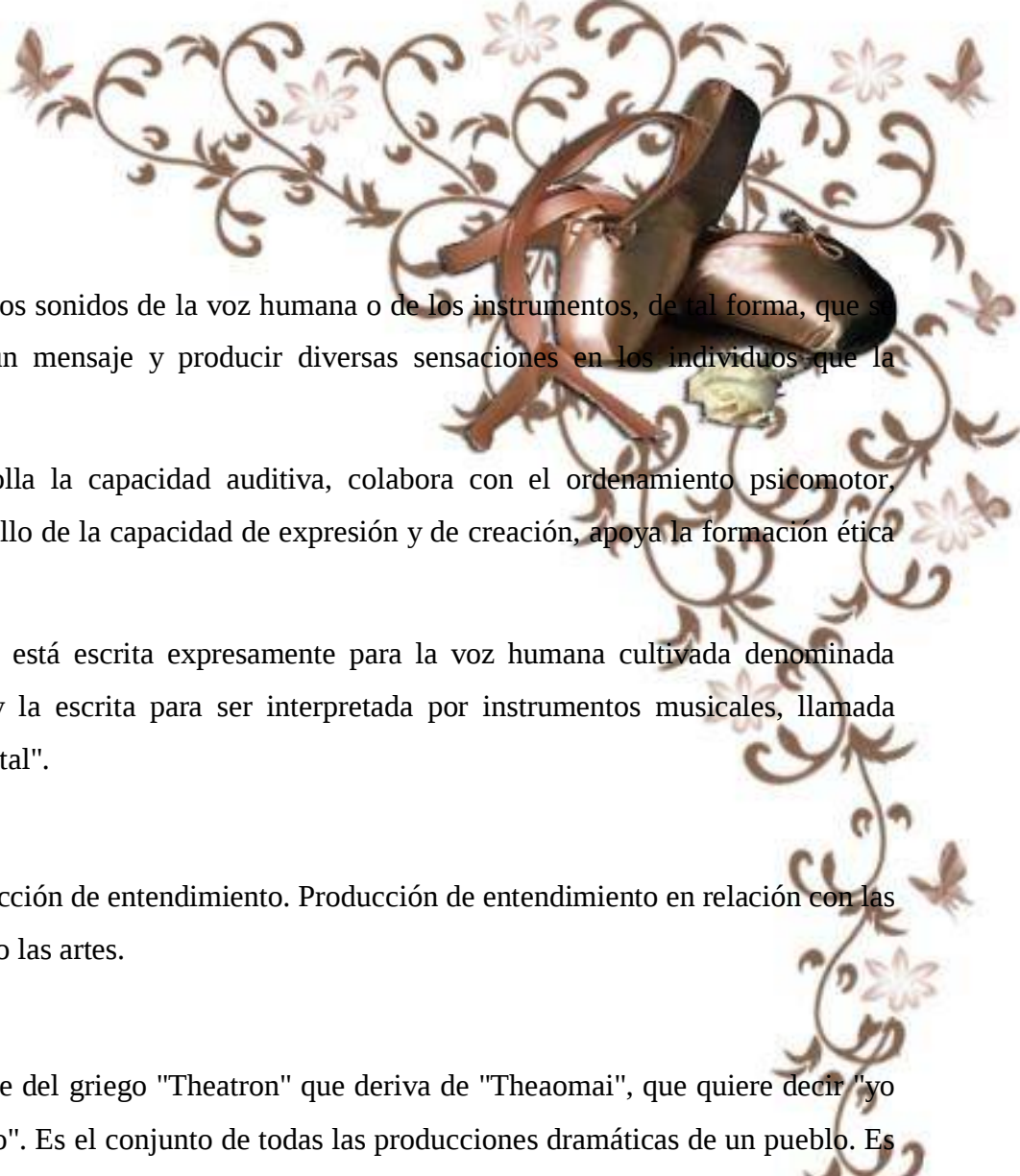
Danza:

Es el conjunto de movimientos que forman una pieza completa de baile. Es el arte de expresión corporal, con el cual mediante el movimiento se puede transmitir un mensaje. La expresión corporal mediante la danza es una alternativa de actividad psicofísica, gratificante y saludable por la cual el cuerpo se concibe como una unidad inseparable: sensitiva, psicológica, social y motriz.

Asimismo, la danza se manifiesta en tres formas: el baile popular, la danza de tablado o escenario y el ballet clásico y moderno.

Escena:

Su nombre deriva de la voz griega "EKENE". Es el lugar o parte del teatro en donde se hacen las representaciones. También se le conoce así al acto en que se descubre algo teatral y fingido para impresionar el ánimo.



Música:

Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, de tal forma, que se pueda transmitir un mensaje y producir diversas sensaciones en los individuos que la perciben.

La música desarrolla la capacidad auditiva, colabora con el ordenamiento psicomotor, favorece el desarrollo de la capacidad de expresión y de creación, apoya la formación ética y espiritual.

Existe música que está escrita expresamente para la voz humana cultivada denominada "Música Vocal", y la escrita para ser interpretada por instrumentos musicales, llamada "Música Instrumental".

Obra:

Es cualquier producción de entendimiento. Producción de entendimiento en relación con las ciencias, las letras o las artes.

Teatro:

La palabra proviene del griego "Theatron" que deriva de "Theaomai", que quiere decir "yo miro, yo contemplo". Es el conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo. Es el arte de representación dramática que se lleva a cabo frente a un público. El teatro encierra una actividad principal: la de actuar, en la que existe un actor que representa algo o a alguien y por un espectador, a quien va dirigido el mensaje de la obra. El teatro es una forma ecléctica de arte, usualmente emplea música y danza en su producción.

Las artes de la ópera y el ballet están íntimamente ligadas al teatro. Dentro de este arte se encuentran otras artes requeridas para la producción de una obra como lo son: la actuación, el vestuario, el maquillaje, la dirección, la escenografía, la iluminación, la arquitectura del teatro, la maquinaria, los efectos especiales y la dramaturgia.

El teatro como infraestructura se concibe como la edificación o estructura donde se hacen representaciones dramáticas u otros espectáculos propios de la escena.



A continuación se establece un listado de la terminología empleada en el manejo de las artes escénicas:

Aforar:

Permitir al público ver el área escénica e impedirle la vista de los espacios del escenario que no debe ver.

Área Escénica:

El espacio del escenario visible para el público. El espacio en que se actúa.

Bambalina:

Franja horizontal de tela para aforar la parte superior del escenario.

Bambalinón:

Primera bambalina. Generalmente de la misma tela que el telón de boca.

Barra:

Más conocida en el teatro como vara, es el tubo del que cuelga la escenografía aérea. Por ejemplo de las varas cuelgan las bambalinas y los telones.

Barras Eléctricas:

Las que sirven para colgar y conectar en ellas equipo de iluminación escénica.

Boca escena:

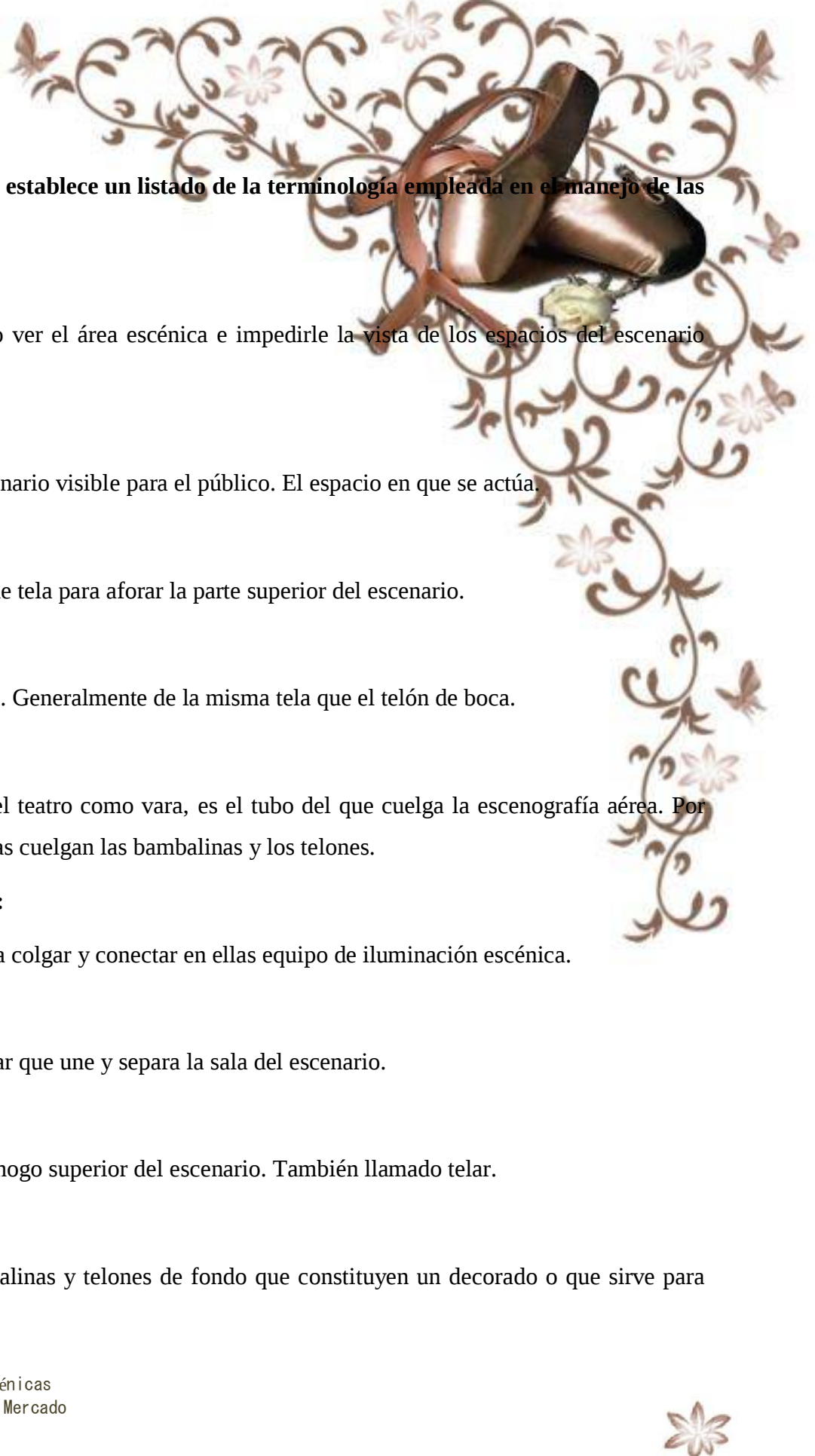
El piano rectangular que une y separa la sala del escenario.

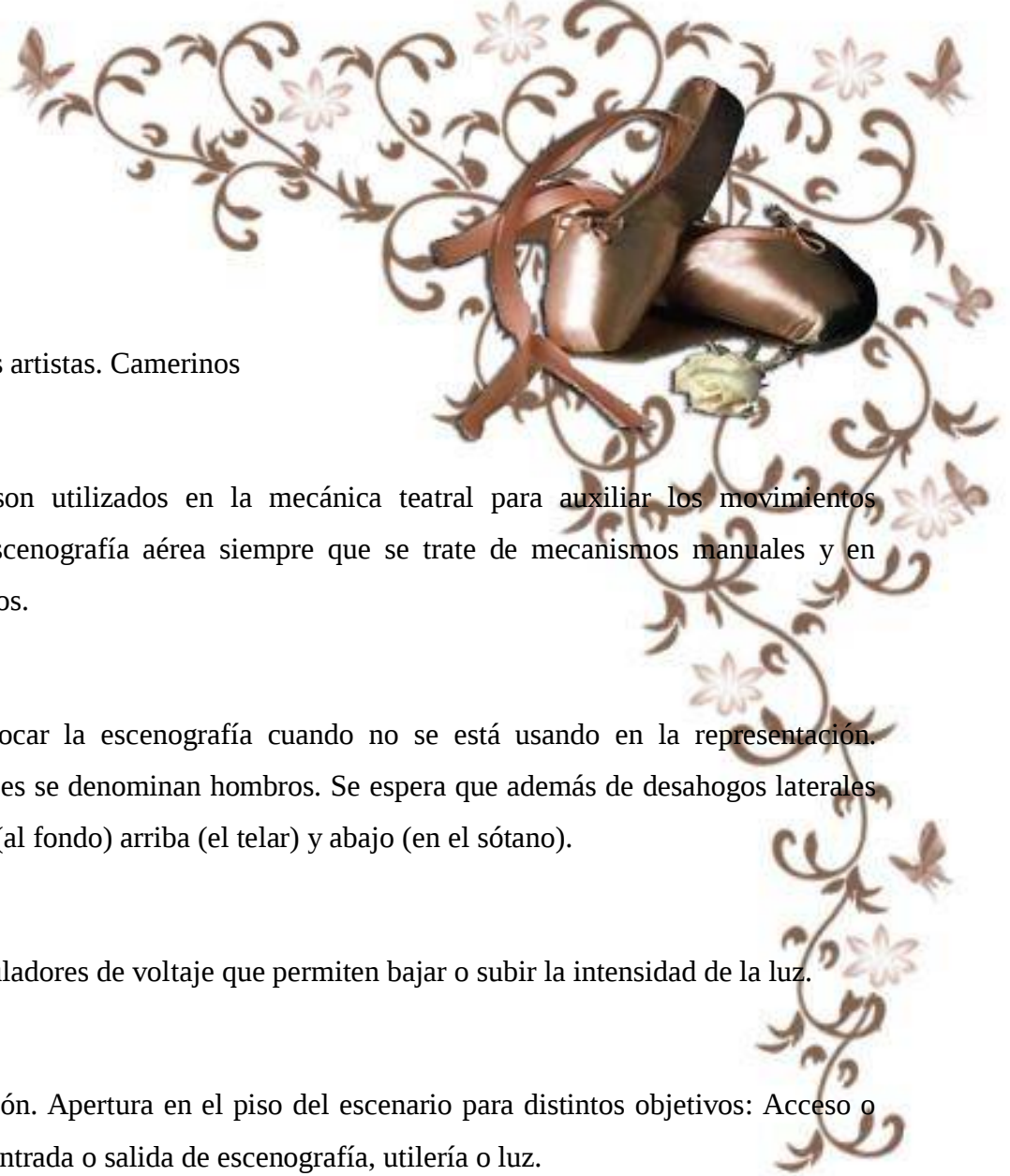
Caja escénica:

El espacio de desahogo superior del escenario. También llamado telar.

Cámara:

Conjunto de bambalinas y telones de fondo que constituyen un decorado o que sirve para aforar.



**Camarines:**

Vestidores para los artistas. Camerinos

Contrapesos:

Los contrapesos son utilizados en la mecánica teatral para auxiliar los movimientos verticales de la escenografía aérea siempre que se trate de mecanismos manuales y en algunos motorizados.

Desahogos:

Espacios para colocar la escenografía cuando no se está usando en la representación. Cuando son laterales se denominan hombros. Se espera que además de desahogos laterales los haya posterior (al fondo) arriba (el telar) y abajo (en el sótano).

Dimmers:

Atenuadores. Reguladores de voltaje que permiten bajar o subir la intensidad de la luz.

Escotilla:

Trampilla. Escotillón. Apertura en el piso del escenario para distintos objetivos: Acceso o salida de actores, entrada o salida de escenografía, utilería o luz.

Estación del Traspunte:

Centro de comunicación para la coordinación del espectáculo.

Mecánica Teatral:

La maquinaria teatral que mueve la escenografía aérea (colgada). Por extensión, toda la maquinaria usada en el escenario: plataformas mecánicas e hidráulicas (movimiento vertical), carros o carras (movimiento horizontal) y discos giratorios (movimiento circular).

Parrilla:

Entrepiso de carga reticulado en el que se colocan las poleas de las que cuelgan los tiros (cables) que sostienen a las varas (barras o tubos).

Proscenio:

Espacio entre el escenario y la sala. Espacio frente al telón de boca.

Puente:

Galerías técnicas desde las que se opera la maquinaria teatral o se instala el equipo de iluminación. Puede haber puentes de tiros, de iluminación o de carga.

Telón de boca:

Telón que se usa en la Boca escena antes y después de la función y durante los intermedios.

Traspunte:

Responsable de coordinar los espectáculos durante las funciones.

Utilería:

Los objetos que se usan en la escena y que pueden ir desde mobiliario y alfombras hasta un reloj de bolsillo.

3.2. La cultura:

3.2.1. Conceptos y Funciones:

Cultura es una palabra proveniente del latín que significa cultivo, y en este sentido podría entenderse como el acto de cultivar las facultades físicas e intelectuales del hombre, de lo que se deduce que la cultura es lo realizado por el hombre ya sean transformaciones o innovaciones materiales o creaciones sociales, científicas, artísticas, religiosas, entre otras.

J. Kahan en su libro "El concepto de la Cultura" la define como "la sabiduría resultante de haber cultivado los conocimientos humanos, el acto de desarrollar las facultades intelectuales y morales...". Por lo tanto, podríamos decir que la cultura es la creación

acumulativa del hombre, la cual a la vez pasa a formar parte de la identidad de las personas, los grupos y las sociedades y a través también de la cultura podemos conocernos los unos con los otros.

Entre las funciones principales de la Cultura tenemos:

Creación artística o intelectual, que permite al hombre expresarse, enriqueciendo así el patrimonio cultural de la humanidad, pues ello representa una interpretación de la realidad en un momento de su vida.

Formación de las mentes humanas, al hacerlas participes por medio de la enseñanza y la divulgación de los conocimientos del saber y difusión de la cultura.

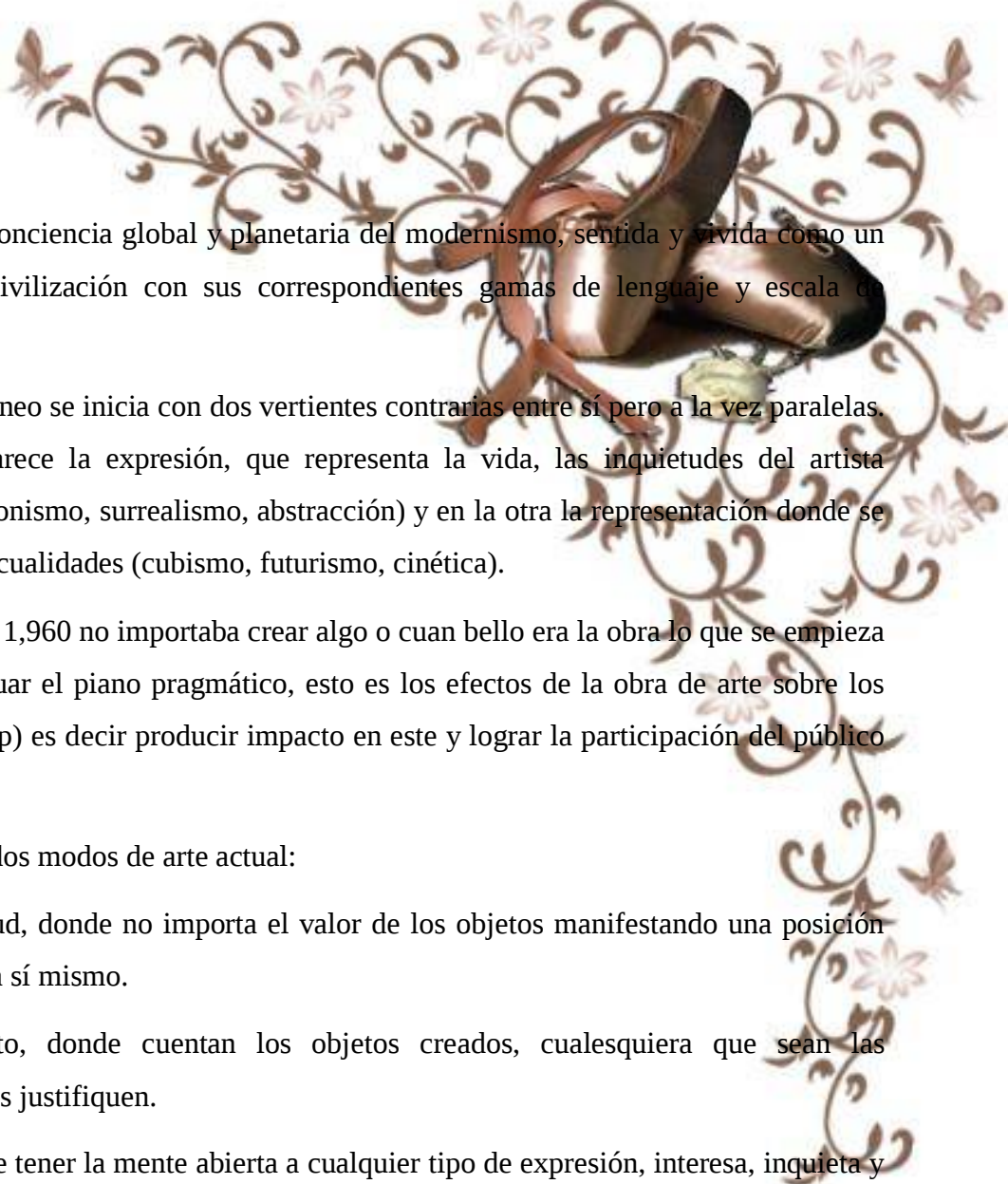
Idea de preservar los bienes de las sociedades y proteger su patrimonio cultural, pues estos forman parte de la riqueza y estructura espiritual de cada pueblo. Dentro de estos bienes están sus monumentos, los vestigios de las culturas remotas, sus manifestaciones artísticas, tradiciones folklóricas, etc.

3.3. El arte:

3.3.1. Generalidades:

Presenta gran dificultad definir el concepto de arte de una manera absoluta; por ello aunque haya estado presente en la mente del hombre desde los tiempos más remotos siempre se ha revestido de formas más o menos confusas.

Desde el siglo XVII predominó la idea de que su materia propia era la belleza, que se conservó inalterablemente hasta el siglo XIX. A inicios del siglo XX se inició el movimiento que había de conducir a las concepciones contemporáneas del arte, a definir la esencia del arte, que pueden ser de tendencia subjetiva u objetiva, según partan de los sentimientos del hombre o del análisis de la obra artística considerada en sí misma, es aquí cuando comienza a reanimarse el afán de espiritualismo del arte, comenzando a desplegarse en una cantidad diferenciada de estilos y tendencias a partir de su incursión en la segunda década del siglo XX. Algunas de estas tendencias fueron el cubismo y el futurismo; esta



última como una conciencia global y planetaria del modernismo, sentida y vivida como un fenómeno de la civilización con sus correspondientes gamas de lenguaje y escala de valores.

El arte contemporáneo se inicia con dos vertientes contrarias entre sí pero a la vez paralelas. En la primera aparece la expresión, que representa la vida, las inquietudes del artista (fauvismo, expresionismo, surrealismo, abstracción) y en la otra la representación donde se exponen objetos y cualidades (cubismo, futurismo, cinética).

A partir del año de 1,960 no importaba crear algo o cuan bello era la obra lo que se empieza a buscar era acentuar el plano pragmático, esto es los efectos de la obra de arte sobre los receptores (Art. pop) es decir producir impacto en este y lograr la participación del público (Art. pop).

Se distinguen así, dos modos de arte actual:

El arte como actitud, donde no importa el valor de los objetos manifestando una posición frente al mundo y a sí mismo.

El arte como acto, donde cuentan los objetos creados, cualesquiera que sean las credenciales que los justifiquen.

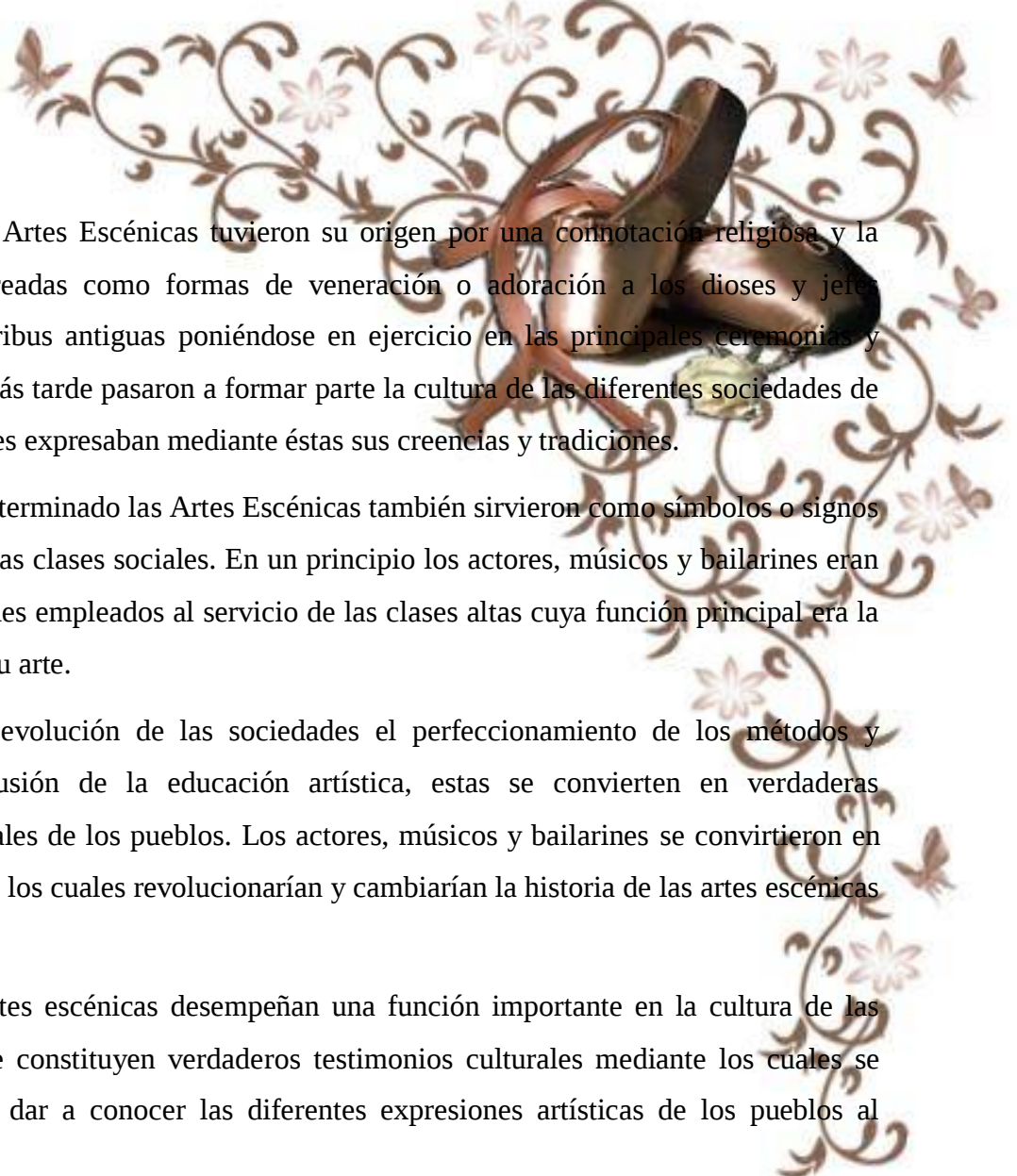
El Arte nos permite tener la mente abierta a cualquier tipo de expresión, interesa, inquieta y provoca; pero lo que importa es sentirlo y considerarlo como fenómeno.

3.4. Las artes escénicas: conceptos y evolución.

Las Artes Escénicas particularmente el teatro, la música y la danza, son manifestaciones tan antiguas como el hombre, a través de las cuales este ha podido expresar diferentes emociones y sentimientos, así como vivencias y futuras visiones sobre su proyección y futuro

Estas Artes se han ido desarrollando y evolucionando paralelamente al desarrollo del hombre y están estrechamente ligadas entre sí, debido a originar el nacimiento de la otra y recibir mutuas influencias a través de los tiempos.





Por lo general las Artes Escénicas tuvieron su origen por una connotación religiosa y la mayoría fueron creadas como formas de veneración o adoración a los dioses y jefes religiosos de las tribus antiguas poniéndose en ejercicio en las principales ceremonias y sacrificios, otras más tarde pasaron a formar parte la cultura de las diferentes sociedades de esa época, las cuales expresaban mediante éstas sus creencias y tradiciones.

En un momento determinado las Artes Escénicas también sirvieron como símbolos o signos para diferenciar a las clases sociales. En un principio los actores, músicos y bailarines eran considerados simples empleados al servicio de las clases altas cuya función principal era la de entretener con su arte.

Con el avance y evolución de las sociedades el perfeccionamiento de los métodos y técnicas y la difusión de la educación artística, estas se convierten en verdaderas expresiones culturales de los pueblos. Los actores, músicos y bailarines se convirtieron en artistas, muchos de los cuales revolucionarían y cambiarían la historia de las artes escénicas años más tarde.

Hoy en día, las artes escénicas desempeñan una función importante en la cultura de las sociedades, ya que constituyen verdaderos testimonios culturales mediante los cuales se pueden difundir y dar a conocer las diferentes expresiones artísticas de los pueblos al mundo entero.

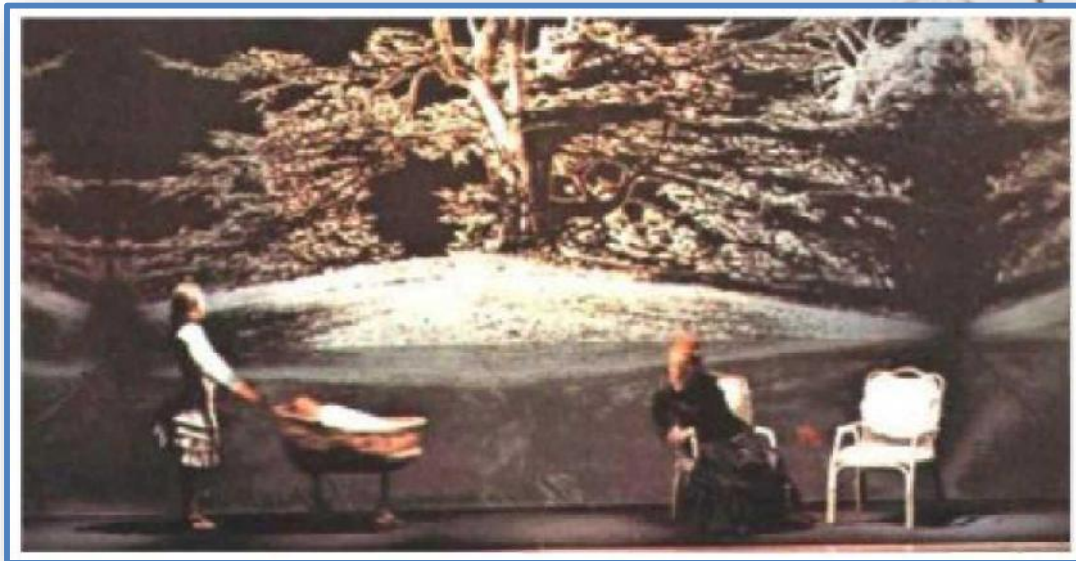
La importancia que han adquirido estas artes se debe al trabajo y esfuerzo de muchos artistas que lucharon para que se difundan y sean incluidos como parte de la educación del ser humano.

Actualmente, las artes escénicas pueden estudiarse a nivel profesional y en algunos países del mundo se puede ejercer esta profesión íntegramente. Son estas las razones que nos motivan a conocer el origen y evolución de las artes escénicas para poder establecer un panorama claro de los cambios y transformaciones que han sufrido, así como las tendencias y estilos que han surgido a través de los tiempos.



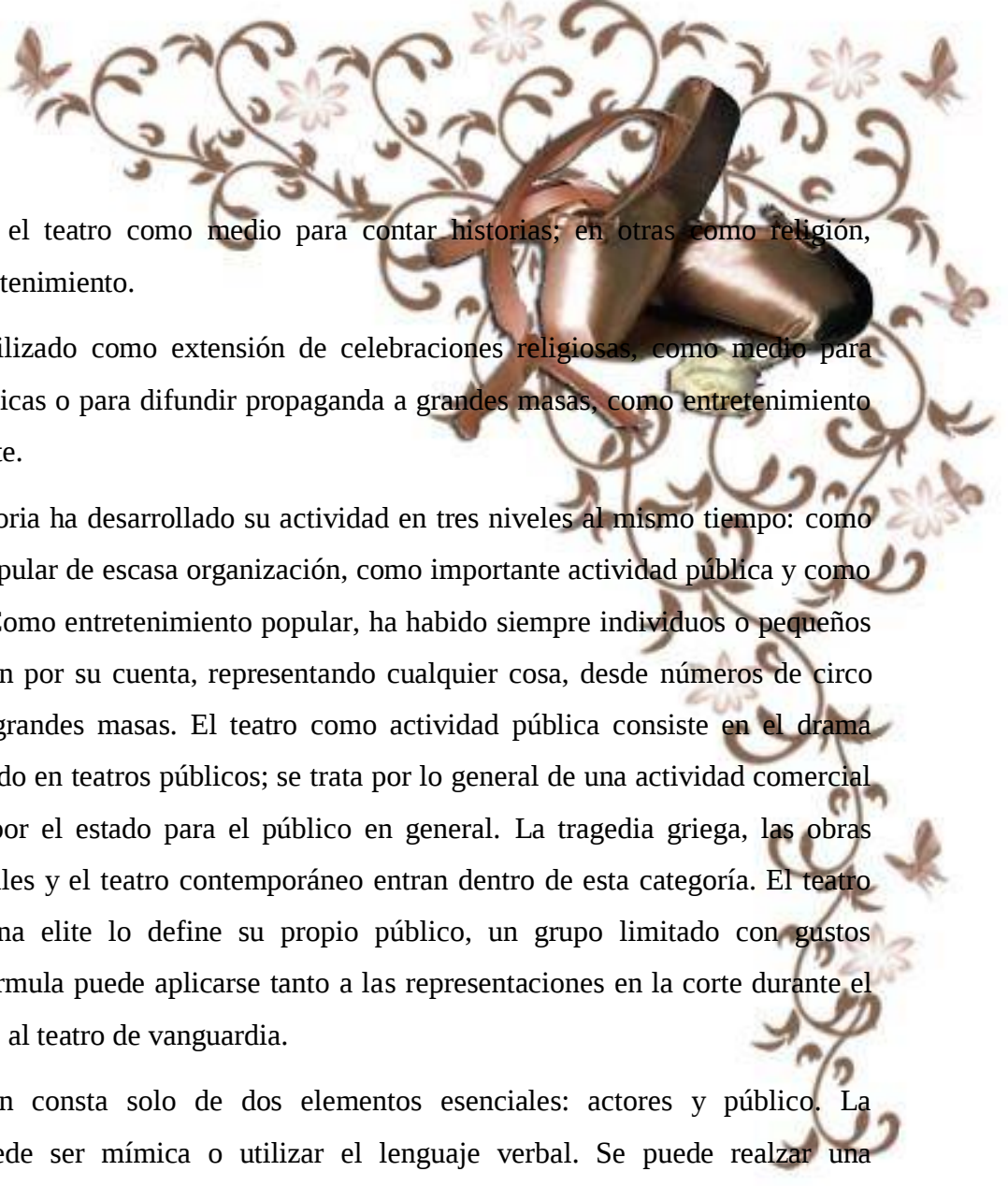
3.4.1. El Teatro:

Tratar con la historia no escrita del teatro implica remontarnos a la historia misma de la humanidad ya que, en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas que los antiguos griegos codificaron como teatro, no pertenece a ninguna raza, período o cultura en particular. Antes, es una forma de lenguaje por medio del cual, originalmente, el mundo fenoménico es imitado y celebrado. Esta forma de lenguaje, que subyace inequívocamente en lo más profundo del rito, ha sido un patrimonio común a todos los hombres, si bien con diferencias de grado, desde que el hombre existe.



-
El teatro es un género literario pensado para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y escenarios.

Si se considerara al teatro como una rama de la literatura o solo como una forma más de narrativa, se estaría olvidando gran parte de la historia del teatro. En algunos periodos o culturas se ha dado más importancia a la literatura dramática (obras de teatro) pero en otros hay una mayor preocupación por los aspectos de la producción escénica. En algunas



culturas se valora el teatro como medio para contar historias; en otras como religión, espectáculo o entretenimiento.

El teatro se ha utilizado como extensión de celebraciones religiosas, como medio para esparcir ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte.

A través de la historia ha desarrollado su actividad en tres niveles al mismo tiempo: como entretenimiento popular de escasa organización, como importante actividad pública y como arte para la elite. Como entretenimiento popular, ha habido siempre individuos o pequeños grupos que trabajan por su cuenta, representando cualquier cosa, desde números de circo hasta farsas para grandes masas. El teatro como actividad pública consiste en el drama literario representado en teatros públicos; se trata por lo general de una actividad comercial o subvencionada por el estado para el público en general. La tragedia griega, las obras didácticas medievales y el teatro contemporáneo entran dentro de esta categoría. El teatro como arte para una elite lo define su propio público, un grupo limitado con gustos especiales. Esta fórmula puede aplicarse tanto a las representaciones en la corte durante el renacimiento como al teatro de vanguardia.

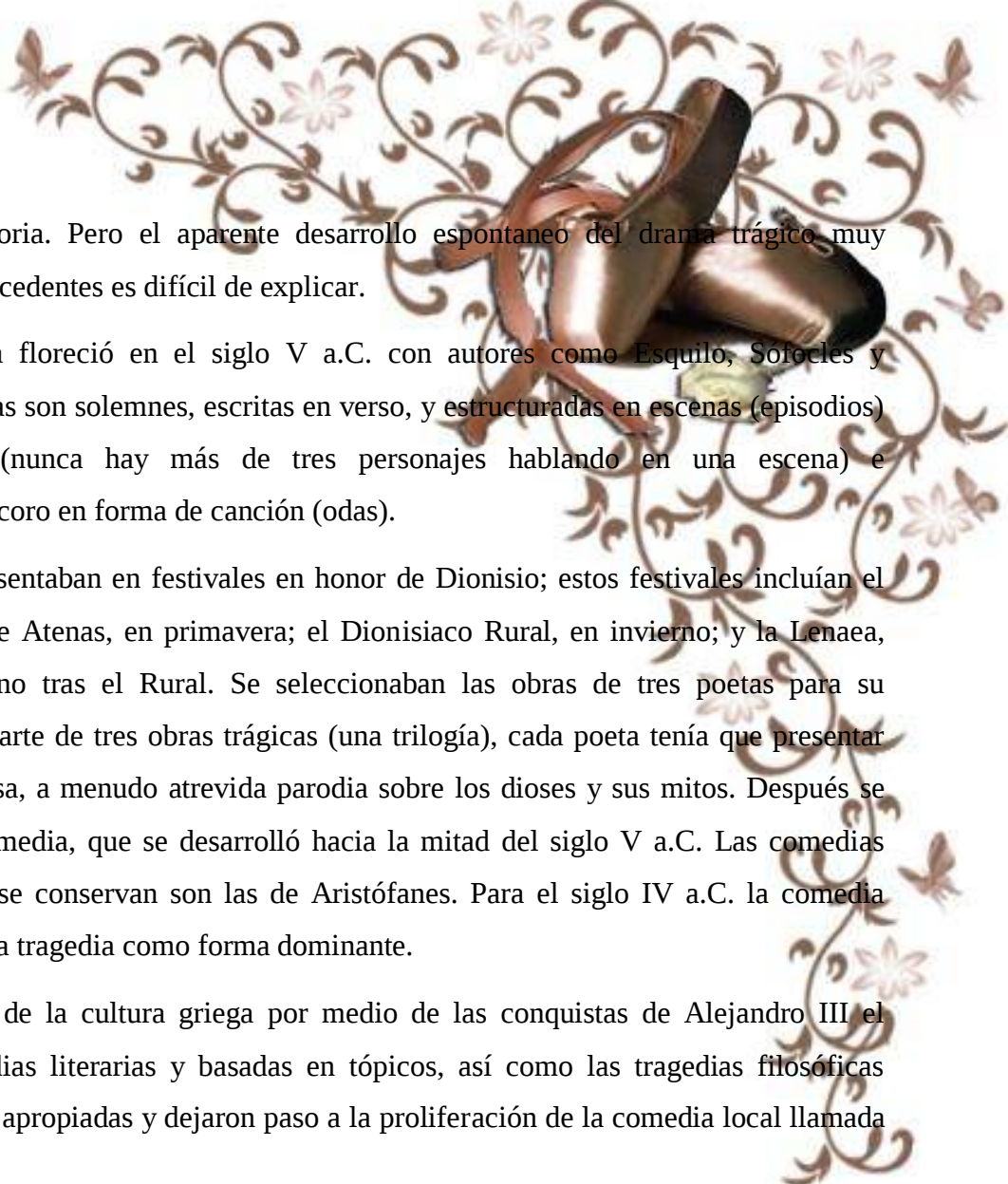
Una representación consta solo de dos elementos esenciales: actores y público. La representación puede ser mímica o utilizar el lenguaje verbal. Se puede realzar una representación por medio del vestuario, el maquillaje, los decorados, los accesorios, la iluminación, la música y los efectos especiales. Estos elementos se usan para ayudar a crear una ilusión de lugares, tiempos, personajes diferentes, o para enfatizar una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana.

Teatro Griego:

Los primeros datos documentados de literatura dramática son del siglo VI a.C, y la primera obra crítica sobre la literatura y el teatro la Poética (330 a.C.) de Aristóteles.

Aristóteles sostenía que la tragedia griega se desarrolló a partir del ditrambo, himnos corales en honor del dios Dionisio que no solamente lo alababan sino que a menudo





contaban una historia. Pero el aparente desarrollo espontáneo del drama trágico, muy elaborado y sin precedentes es difícil de explicar.

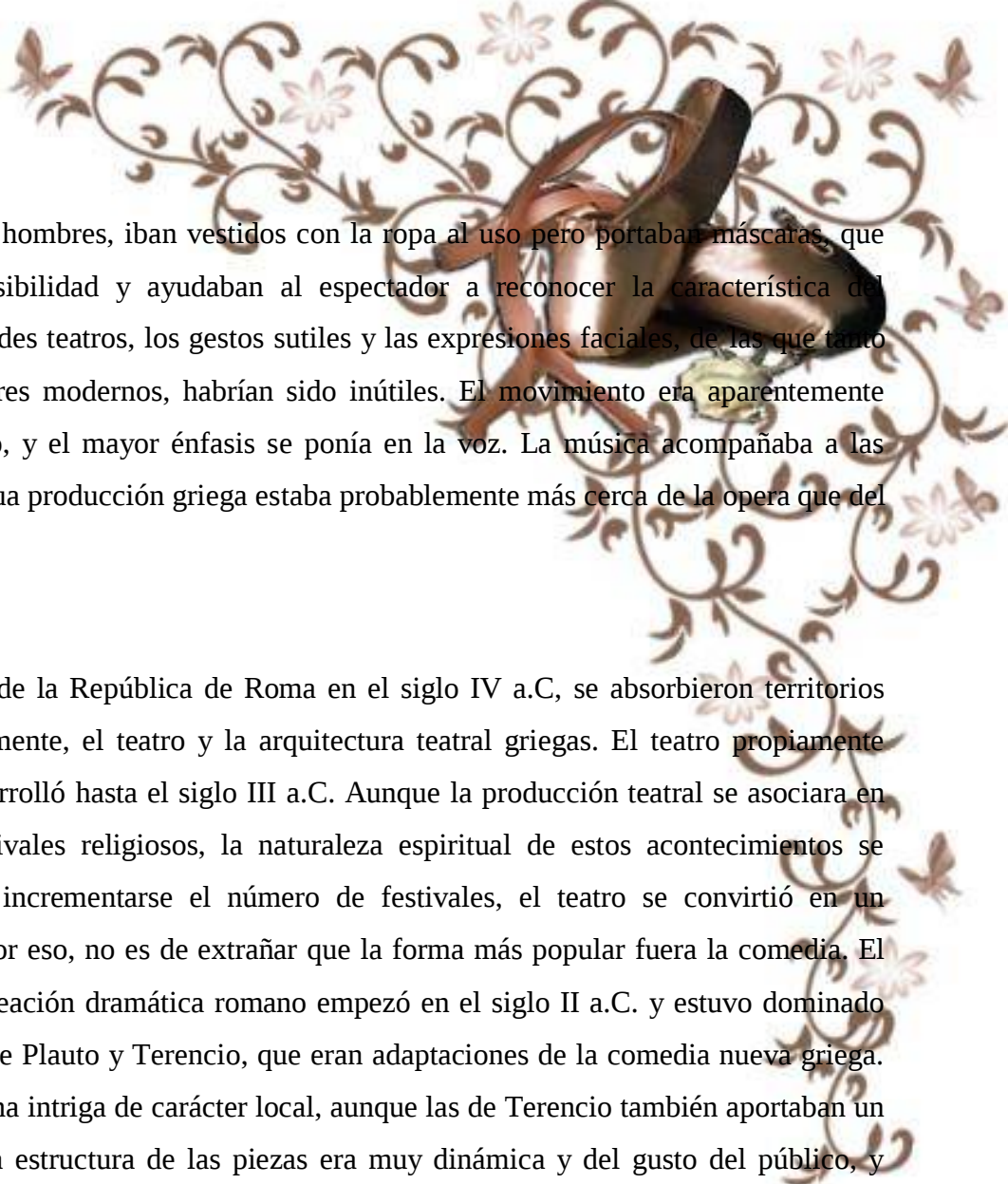
La tragedia griega floreció en el siglo V a.C. con autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las obras son solemnes, escritas en verso, y estructuradas en escenas (episodios) entre personajes (nunca hay más de tres personajes hablando en una escena) e intervenciones del coro en forma de canción (odas).

Las obras se representaban en festivales en honor de Dionisio; estos festivales incluían el Gran Dionisiaco de Atenas, en primavera; el Dionisiaco Rural, en invierno; y la Lenaea, también en invierno tras el Rural. Se seleccionaban las obras de tres poetas para su representación. Aparte de tres obras trágicas (una trilogía), cada poeta tenía que presentar una sátira, una farsa, a menudo atrevida parodia sobre los dioses y sus mitos. Después se representaba la comedia, que se desarrolló hacia la mitad del siglo V a.C. Las comedias más antiguas que se conservan son las de Aristófanes. Para el siglo IV a.C. la comedia había sustituido a la tragedia como forma dominante.

Con la expansión de la cultura griega por medio de las conquistas de Alejandro III el Magno, las comedias literarias y basadas en tópicos, así como las tragedias filosóficas pasaron a ser poco apropiadas y dejaron paso a la proliferación de la comedia local llamada nueva.

La forma del recinto teatral griego evoluciona durante dos siglos; es interesante observar que los teatros permanentes de piedra, algunos de los cuales aún hoy sobreviven, no se construyeron hasta el siglo IV a.C; es decir, tras el periodo clásico. Los teatros al aire libre pueden haber constado de una orquesta, un área circular y plana utilizada para las danzas del coro; detrás un escenario elevado para los actores, y una zona de asientos más o menos semicircular construida aprovechando una colina y en torno a la orquesta. Tenían un aforo de 15.000 a 20.000 espectadores. Con el aumento de la importancia de los actores y la disminución de la del coro, los escenarios se agrandaron y elevaron tomando parte del espacio de la orquesta.





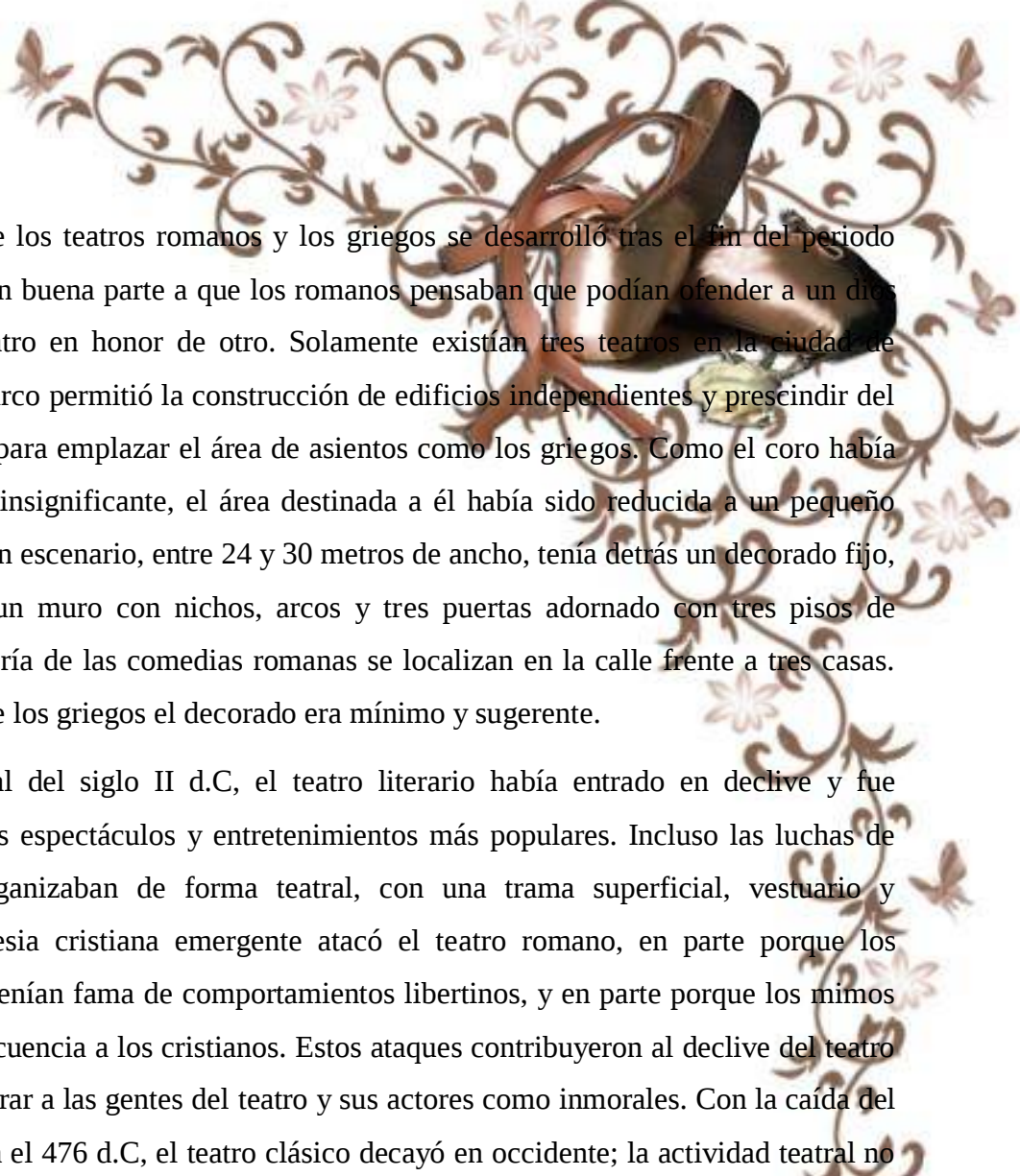
Los actores, todos hombres, iban vestidos con la ropa al uso pero portaban máscaras, que permitían gran visibilidad y ayudaban al espectador a reconocer la característica del personaje. En grandes teatros, los gestos sutiles y las expresiones faciales, de las que tanto dependen los actores modernos, habrían sido inútiles. El movimiento era aparentemente formal y estilizado, y el mayor énfasis se ponía en la voz. La música acompañaba a las danzas. Una antigua producción griega estaba probablemente más cerca de la ópera que del teatro moderno.

Teatro Romano:

Con la expansión de la República de Roma en el siglo IV a.C, se absorbieron territorios griegos y, naturalmente, el teatro y la arquitectura teatral griegas. El teatro propiamente romano no se desarrolló hasta el siglo III a.C. Aunque la producción teatral se asociara en principio con festivales religiosos, la naturaleza espiritual de estos acontecimientos se perdió pronto; al incrementarse el número de festivales, el teatro se convirtió en un entretenimiento. Por eso, no es de extrañar que la forma más popular fuera la comedia. El gran periodo de creación dramática romano empezó en el siglo II a.C. y estuvo dominado por las comedias de Plauto y Terencio, que eran adaptaciones de la comedia nueva griega. Las obras tenían una intriga de carácter local, aunque las de Terencio también aportaban un valor didáctico. La estructura de las piezas era muy dinámica y del gusto del público, y además solían cantarse muchas partes de la obra.

Aunque durante este periodo se representaran tragedias romanas y griegas, se conservan y conocen las de Seneca que fueron escritas para ser recitadas o leídas y no representadas, ya que en el siglo I el interés del público por la tragedia había decaído. Las obras de Seneca estaban basadas en mitos griegos pero tendían a enfatizar los aspectos sobrenaturales, la violencia sangrienta y la pasión obsesiva más propias del melodrama. El contenido, la forma y los recursos de la producción de Seneca, una estructura en cinco actos que contenía soliloquios y discursos poéticos, ejerció una gran influencia en el renacimiento.





La construcción de los teatros romanos y los griegos se desarrolló tras el fin del periodo clásico. Se debió en buena parte a que los romanos pensaban que podían ofender a un dios al construir un teatro en honor de otro. Solamente existían tres teatros en la ciudad de Roma. El uso del arco permitió la construcción de edificios independientes y prescindir del uso de las colinas para emplazar el área de asientos como los griegos. Como el coro había terminado por ser insignificante, el área destinada a él había sido reducida a un pequeño semicírculo. El gran escenario, entre 24 y 30 metros de ancho, tenía detrás un decorado fijo, el trons scaenae: un muro con nichos, arcos y tres puertas adornado con tres pisos de columnas; la mayoría de las comedias romanas se localizan en la calle frente a tres casas. Como en el caso de los griegos el decorado era mínimo y sugerente.

Alrededor del final del siglo II d.C, el teatro literario había entrado en declive y fue sustituido por otros espectáculos y entretenimientos más populares. Incluso las luchas de gladiadores se organizaban de forma teatral, con una trama superficial, vestuario y decorados. La iglesia cristiana emergente atacó el teatro romano, en parte porque los actores y actrices tenían fama de comportamientos libertinos, y en parte porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos. Estos ataques contribuyeron al declive del teatro así como a considerar a las gentes del teatro y sus actores como inmorales. Con la caída del Imperio romano en el 476 d.C, el teatro clásico decayó en occidente; la actividad teatral no resurgió hasta 500 años más tarde. Solo los artistas populares, conocidos como juglares y trovadores en el mundo medieval, sobrevivieron y proporcionaron un nexo de continuidad.

Teatro en la edad Media:

En el siglo XIV, el teatro se emancipó del drama litúrgico para representarse fuera de las iglesias especialmente en la fiesta del Corpus Christi y evolucionó en ciclos que podían contar con hasta 40 dramas. Algunos estudiosos creen que, aunque similares a los dramas litúrgicos, los ciclos surgieron de forma independiente. Eran producidos por toda una comunidad cada cuatro o cinco años. Las representaciones podían durar de dos días a un mes. De la producción de cada obra se encargaba un gremio que intentaba que el tema





tuviera que ver con su ocupación laboral; así los trabajadores de los astilleros podían, por ejemplo, escenificar una obra sobre Noé.

Como los intérpretes eran con frecuencia aficionados y analfabetos, las obras se escribían en forma de copla de fácil memorización; no se conocen los nombres de los dramaturgos. Fiel a la visión medieval del mundo, la precisión histórica no importaba y la lógica causa-efecto tampoco se respetaba. La puesta en escena empleaba un realismo selectivo. Las obras estaban llenas de anacronismos, de referencias locales y tópicas; se pensaba poco en la realidad del tiempo y la distancia. El vestuario y el atrezzo eran los propios de la vida de la época. Lo que se pudiera retratar de modo realista se llevaba a escena con la mayor autenticidad posible —se han documentado numerosos ejemplos de actores que casi fallecían al representar crucifixiones excesivamente realistas o de otros que al figurar de demonios sufrían gravísimas quemaduras—. Otro ejemplo documentado es la utilización de un trapo rojo para separar en dos partes un escenario que representa al mar Rojo. Después de rasgarlo se lanzaba sobre los supuestos egipcios para sugerir que eran engullidos por el mar. Al público no le molestaba la mezcla de lo real y lo simbólico. Siempre que se podía se utilizaban efectos tanto populares como espectaculares, así la boca del infierno se convertía en un gran despliegue mecánico y pirotécnico. A pesar de su contenido religioso, eran en gran parte considerados una forma de entretenimiento.

Se empleaban tres formas básicas de puesta en escena. La más común en Inglaterra y España fueron las carrozas. Lo que antes fue la mansión se convirtió en un escenario móvil, más o menos como la carroza de una cabalgata moderna, que se movía de una parte a otra de la ciudad. Los espectadores se congregaban a su alrededor en cada parada; los actores interpretaban sobre el carro y sobre la platea construida a tal efecto en la calle o sobre alguna plataforma anexa.

En España se utilizaba este método con pequeñas variantes. En Francia, se empleaban escenarios simultáneos, se erigían varias mansiones una al lado de la otra, y se levantaba una plataforma frente al público allí reunido.





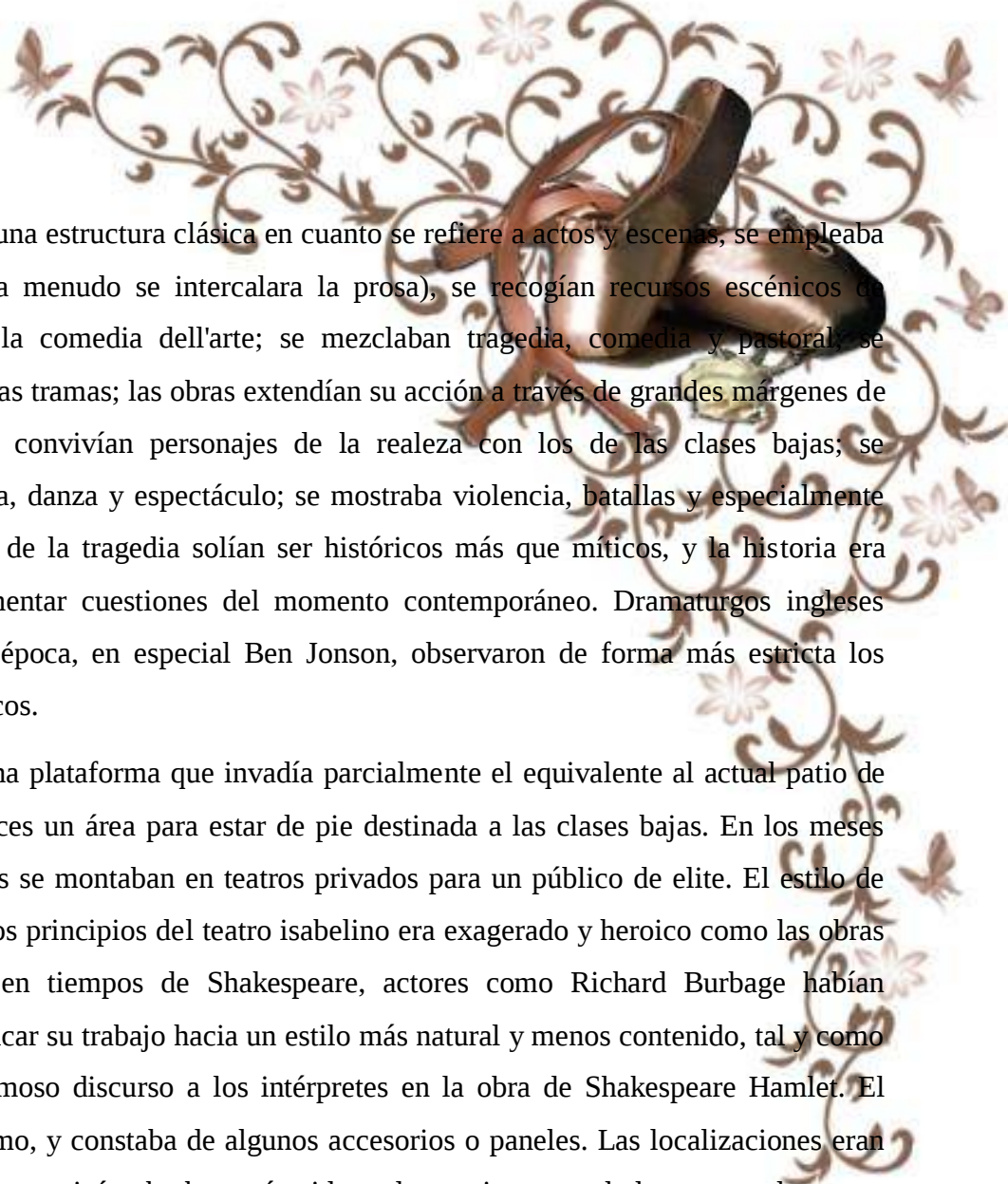
Teatro Italiano del Renacimiento

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo dinámico teatro profano tomó su lugar. Aunque los autos y los ciclos con su simplicidad parezcan estar muy lejos de los dramas de Shakespeare y Moliere, los temas de la baja edad media sobre la lucha de la humanidad y las adversidades, el giro hacia temas más laicos y preocupaciones más temporales y la reaparición de lo cómico y lo grotesco contribuyeron a la nueva forma de hacer teatro. Además, el uso de actores profesionales en las obras fue sustituyendo poco a poco a los entusiastas aficionados.

El renacimiento empezó en diferentes momentos dependiendo del lugar de Europa y no fue nunca un cambio repentino sino un lento proceso de evolución en las ideas y valores de la época. En el teatro, el renacimiento supuso un intento de recrear el drama clásico. Como los métodos de producción y representación clásicos no se comprendían perfectamente, y al haber sido insertados en la práctica y las tecnologías del momento las ideas clásicas, el teatro del renacimiento tomó una forma totalmente nueva con algunos visos de clasicismo. Esta fórmula se conoce generalmente como neoclasicismo.

Teatro inglés Isabelino

El teatro renacentista inglés se desarrolló durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI. En aquel tiempo, se escribían tragedias academicistas de carácter neoclásico que se representaban en las universidades; sin embargo la mayoría de los poetas isabelinos tendían a ignorar el neoclasicismo o, en el mejor de los casos, lo usaban de forma selectiva. A diferencia del teatro continental —creado con el objetivo de ser presentado ante un público de elite— el teatro inglés se basó en formas populares, un teatro medieval vital, y en las exigencias del público en general. Bajo la influencia del clima de cambio político y económico en la Inglaterra del momento, así como de una evolución de la lengua, dramaturgos como Thomas Kyd y Christopher Marlowe dieron lugar al nacimiento de un teatro dinámico, épico y sin cortapisas que culminó en el variado y complejo trabajo del más grande genio del teatro inglés, William Shakespeare.

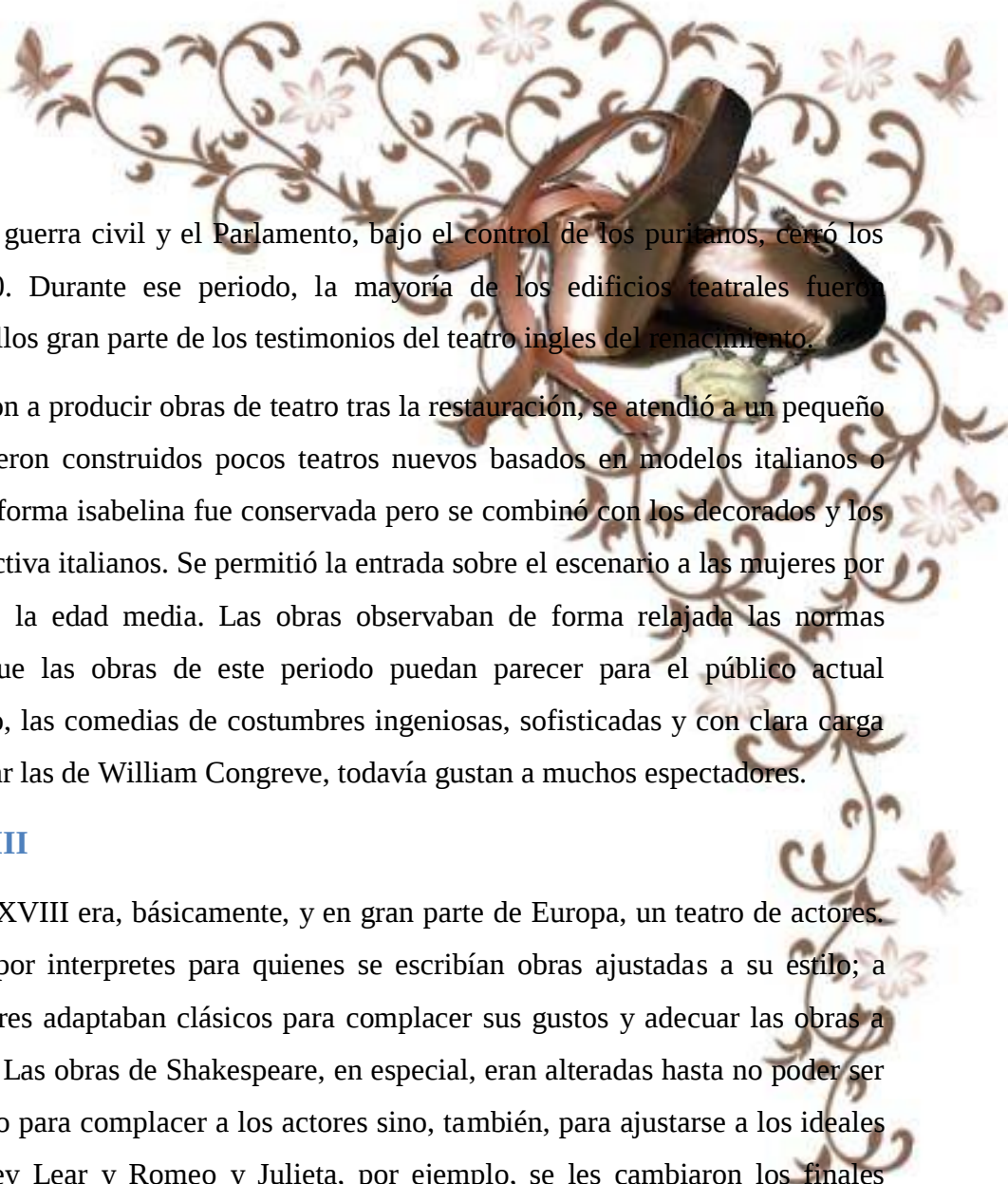


Las obras seguían una estructura clásica en cuanto se refiere a actos y escenas, se empleaba el verso (aunque a menudo se intercalara la prosa), se recogían recursos escénicos de Seneca, Plauto y la comedia dell'arte; se mezclaban tragedia, comedia y pastoral; se combinaban diversas tramas; las obras extendían su acción a través de grandes márgenes de tiempo y espacio; convivían personajes de la realeza con los de las clases bajas; se incorporaba música, danza y espectáculo; se mostraba violencia, batallas y especialmente sangre. Los temas de la tragedia solían ser históricos más que míticos, y la historia era utilizada para comentar cuestiones del momento contemporáneo. Dramaturgos ingleses posteriores a esta época, en especial Ben Jonson, observaron de forma más estricta los preceptos neoclásicos.

El escenario era una plataforma que invadía parcialmente el equivalente al actual patio de butacas, por entonces un área para estar de pie destinada a las clases bajas. En los meses más fríos, las obras se montaban en teatros privados para un público de elite. El estilo de interpretación en los principios del teatro isabelino era exagerado y heroico como las obras mismas pero, ya en tiempos de Shakespeare, actores como Richard Burbage habían empezado a modificar su trabajo hacia un estilo más natural y menos contenido, tal y como se refleja en el famoso discurso a los intérpretes en la obra de Shakespeare Hamlet. El decorado era mínimo, y constaba de algunos accesorios o paneles. Las localizaciones eran sugeridas, y por tanto quizá cobraban más vida en la propia mente de los espectadores por la poesía de las obras.

Tras la muerte de la reina Isabel, el teatro, como reflejo del clima político y social cambiante, se volvió más oscuro y siniestro, mientras que la comedia, especialmente las de Jonson, se tornó más cínica. Asimismo, también se desarrolló un elaborado teatro de corte, la mascarada. Parecida a los intermezzi italianos y los ballets franceses, las mascaradas presentaban historias alegóricas —con frecuencia eran tributos a la realeza— con música y danza. Jonson fue el principal escritor de este tipo de espectáculos, y el arquitecto Inigo Jones diseñaba el escenario y la maquinaria con un estilo fantástico e italianizante.



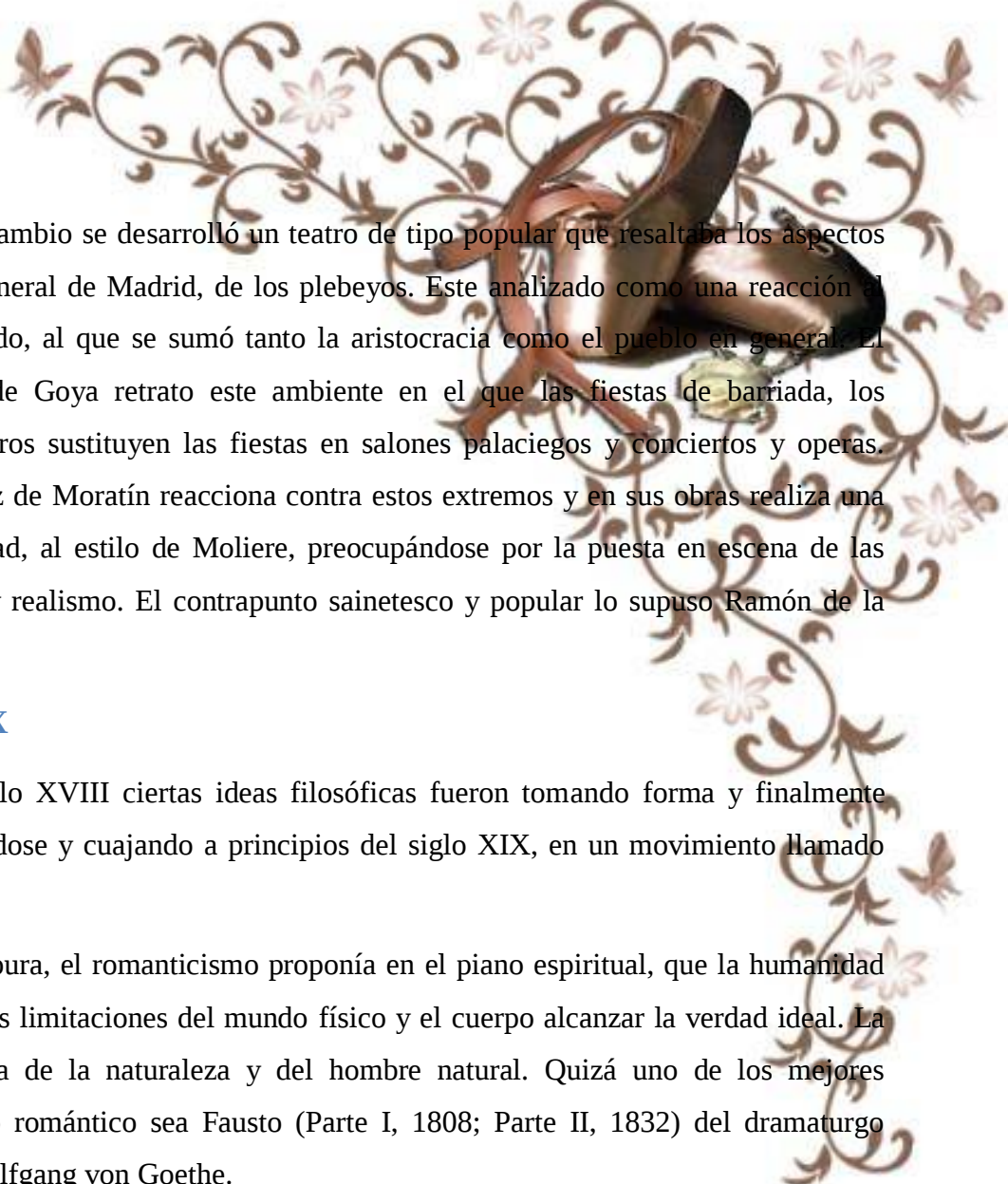


En 1642 estallo la guerra civil y el Parlamento, bajo el control de los puritanos, cerró los teatros hasta 1660. Durante ese periodo, la mayoría de los edificios teatrales fueron destruidos, y con ellos gran parte de los testimonios del teatro inglés del renacimiento.

Cuando se volvieron a producir obras de teatro tras la restauración, se atendió a un pequeño grupo de elite. Fueron construidos pocos teatros nuevos basados en modelos italianos o franceses. La plataforma isabelina fue conservada pero se combinó con los decorados y los cambios de perspectiva italianos. Se permitió la entrada sobre el escenario a las mujeres por primera vez desde la edad media. Las obras observaban de forma relajada las normas neoclásicas. Aunque las obras de este periodo puedan parecer para el público actual académico y rígido, las comedias de costumbres ingeniosas, sofisticadas y con clara carga sexual, en particular las de William Congreve, todavía gustan a muchos espectadores.

Teatro siglo XVIII

El teatro del siglo XVIII era, básicamente, y en gran parte de Europa, un teatro de actores. Estaba dominado por interpretes para quienes se escribían obras ajustadas a su estilo; a menudo estos actores adaptaban clásicos para complacer sus gustos y adecuar las obras a sus características. Las obras de Shakespeare, en especial, eran alteradas hasta no poder ser reconocidas no solo para complacer a los actores sino, también, para ajustarse a los ideales neoclásicos. Al Rey Lear y Romeo y Julieta, por ejemplo, se les cambiaron los finales trágicos por unos felices, anulando por lo tanto la intencionalidad del autor. Sin embargo, también se produjo una reacción contra el neoclasicismo y un creciente gusto por lo sentimental; esto se debió en gran parte a la aparición de una pujante clase media. Dramaturgos como el alemán Gotthold Ephraim Lessing, el francés Pierre de Marivaux, George Lillo y Richard Steele en Inglaterra, escribieron obras sobre las clases medias y bajas en situaciones realistas pero simplistas, en las que el bien triunfaba de forma invariable. Este tipo de obras se conocía bajo los nombres de drama doméstico o drama sentimental. En España seguía pertinazmente viva la tradición del teatro del siglo de oro, sobre todo la de Calderón de la Barca pero ya exenta de los valores de sus creadores y primando todo lo truculento y artificioso. La tragedia del modelo francés de Racine no se



produjo. Pero en cambio se desarrolló un teatro de tipo popular que resaltaba los aspectos castizos, por lo general de Madrid, de los plebeyos. Este analizado como una reacción al despotismo ilustrado, al que se sumó tanto la aristocracia como el pueblo en general. El pintor Francisco de Goya retrato este ambiente en el que las fiestas de barriada, los tonadilleros y toreros sustituyen las fiestas en salones palaciegos y conciertos y operas. Leandro Fernández de Moratín reacciona contra estos extremos y en sus obras realiza una crítica a la sociedad, al estilo de Moliere, preocupándose por la puesta en escena de las obras, decorados y realismo. El contrapunto sainetesco y popular lo supuso Ramón de la Cruz.

Teatro Siglo XIX

A lo largo del siglo XVIII ciertas ideas filosóficas fueron tomando forma y finalmente acabaron fusionándose y cuajando a principios del siglo XIX, en un movimiento llamado romanticismo.

En su forma más pura, el romanticismo proponía en el plano espiritual, que la humanidad debía trascender las limitaciones del mundo físico y el cuerpo alcanzar la verdad ideal. La temática se extraía de la naturaleza y del hombre natural. Quizá uno de los mejores ejemplos de teatro romántico sea Fausto (Parte I, 1808; Parte II, 1832) del dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe.

Los románticos se centraron más en el sentimiento que en la razón, sacaron sus ejemplos del estudio del mundo real más que del ideal, y glorificaron la idea de artista como genio loco liberado de las reglas. Así, el romanticismo dio lugar a una amplia literatura y producción dramáticas que con frecuencia ignoraba cualquier tipo de disciplina, y que también solía sustituir la manipulación emocional por ideas esenciales.

El romanticismo apareció en Alemania, un país con poco teatro antes del siglo XVIII aparte de rusticas farsas. Alrededor de 1820, el romanticismo dominaba el teatro en la mayor parte de Europa. Muchas de las ideas y prácticas del romanticismo eran ya evidentes en un movimiento de finales del siglo XVIII llamado Sturm und Drang, liderado por Goethe y el





dramaturgo Friedrich von Schiller. Estas obras no tenían un estilo en particular, pero sí eran emocionales en extremo y, en su experimento formal, abonaron el terreno para el rechazo del neoclasicismo.

Las obras del dramaturgo francés René Charles Guilbert de Pixerecourt abrieron el camino para el romanticismo francés, que previamente solo tenía un punto de referencia en el estilo interpretativo de Francois Joseph Talma en las primeras décadas de siglo XIX. Hernani (1830) de Víctor Hugo es considerada la primera obra romántica francesa.

El teatro romántico español busco la inspiración en los temas medievales y presenta a un héroe individual dominado por las pasiones virtuosas o viciosas. Se recuperan las formas y estructuras del teatro del siglo de oro pero con una maquinaria escénica y efectos escenográficos suntuosos y aparatosos. La voz engolada y el verso rotundo triunfan en el teatro romántico español. Su gran figura es José Zorrilla el autor de Don Juan Tenorio. El tema del burlador es retomado con gran libertad por Zorrilla y en su entusiasmo romántico hace que sea el amor quien redima al seductor. La fuerza y encanto de este personaje y obra ha conseguido que nunca haya dejado de representarse en algún teatro español. Pero el que tuvo un gran éxito en su época y se le considera el introductor del romanticismo en España es el duque de Rivas, autor de menor valía, pero al que se le debe la obra Don Álvaro o la fuerza del sino sobre la que años después Giuseppe Verdi compuso su ópera La forza del destine

Teatro siglo XX

Desde el renacimiento en adelante, el teatro parece haberse esforzado en pos de un realismo total, o al menos en la ilusión de la realidad. Una vez alcanzado ese objetivo a finales del siglo XIX, una reacción anti realista en diversos niveles irrumpió en el mundo de la escena.

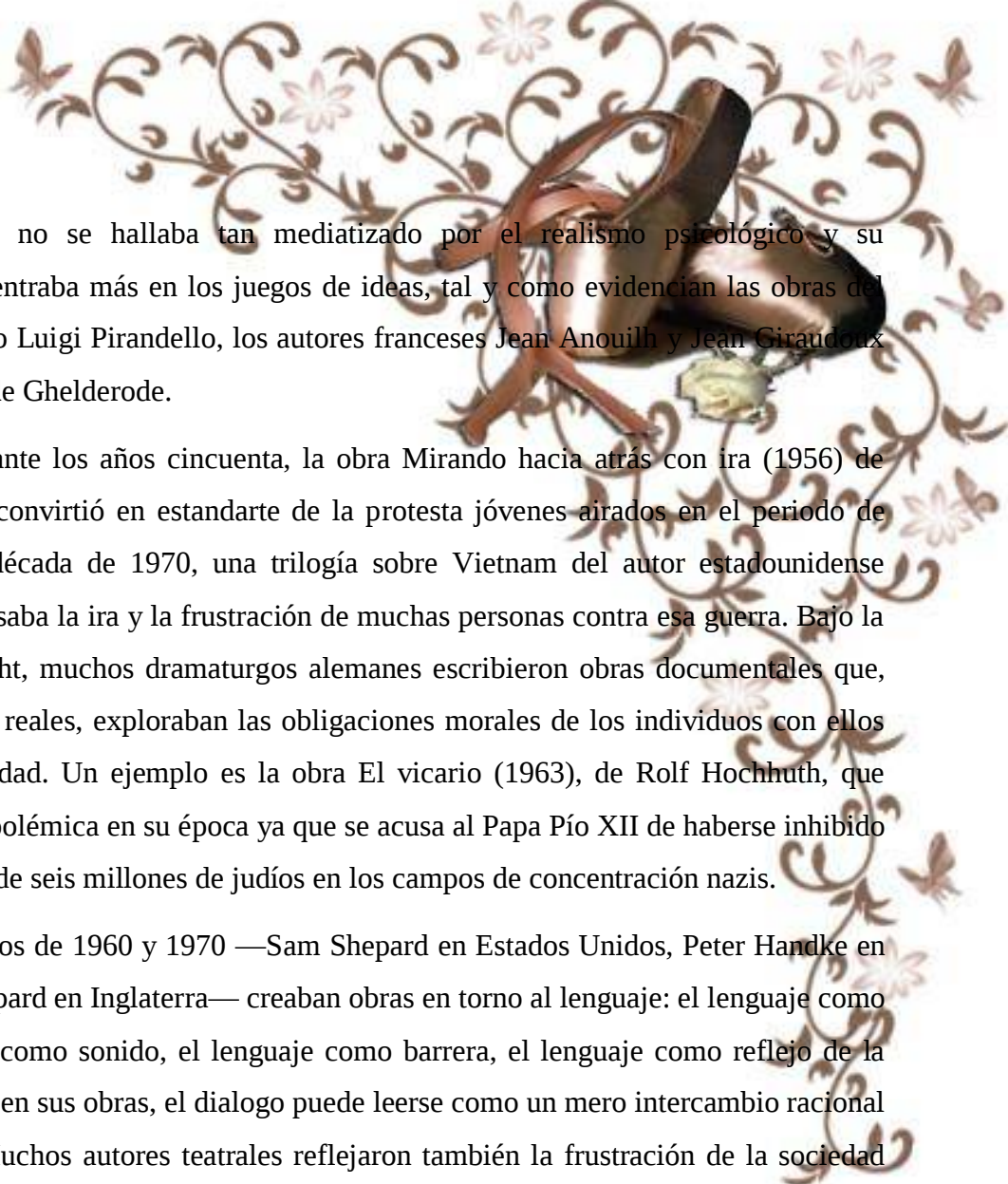




Aunque el realismo puro dejó de dominar la escena popular después de la I Guerra Mundial, el teatro realista continuó vivo en el ámbito comercial, sobre todo en Estados Unidos. Sin embargo el objetivo parecía ser el realismo psicológico, y se emplearon para este fin recursos dramáticos y escénicos no realistas. Las obras de Arthur Miller y Tennessee Williams utilizaban, por ejemplo, escenas basadas en la memoria, secuencias sobre sueños, personajes puramente simbólicos, proyecciones y otros recursos similares. Incluso los trabajos tardíos de O'Neill —obras claramente realistas como *Largo viaje de un día hacia la noche* (producida en 1956)— incorporan diálogos poéticos y un fondo sonoro cuidadosamente orquestado para suavizar el realismo crudo. La escenografía era más sugerente que realista.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





El teatro europeo no se hallaba tan mediatizado por el realismo psicológico y su preocupación se centraba más en los juegos de ideas, tal y como evidencian las obras del dramaturgo italiano Luigi Pirandello, los autores franceses Jean Anouilh y Jean Giraudoux y el belga Michel de Ghelderode.

En Inglaterra, durante los años cincuenta, la obra *Mirando hacia atrás con ira* (1956) de John Osborne, se convirtió en estandarte de la protesta jóvenes airados en el periodo de posguerra; en la década de 1970, una trilogía sobre Vietnam del autor estadounidense David Rabe, expresaba la ira y la frustración de muchas personas contra esa guerra. Bajo la influencia de Brecht, muchos dramaturgos alemanes escribieron obras documentales que, basadas en hechos reales, exploraban las obligaciones morales de los individuos con ellos mismos y la sociedad. Un ejemplo es la obra *El vicario* (1963), de Rolf Hochhuth, que provocó una gran polémica en su época ya que se acusa al Papa Pío XII de haberse inhibido ante el exterminio de seis millones de judíos en los campos de concentración nazis.

Muchos dramaturgos de 1960 y 1970 —Sam Shepard en Estados Unidos, Peter Handke en Austria, Tom Stoppard en Inglaterra— creaban obras en torno al lenguaje: el lenguaje como juego, el lenguaje como sonido, el lenguaje como barrera, el lenguaje como reflejo de la sociedad. A veces, en sus obras, el diálogo puede leerse como un mero intercambio racional de información. Muchos autores teatrales reflejaron también la frustración de la sociedad frente a un mundo destructivo aparentemente incontrolable.

Entre 1970 y 1990 se produjo un retorno al naturalismo que se hacía eco de un movimiento artístico conocido como foto realismo. Ejemplificado por obras como *American Buffalo* (1976) de David Mamet, donde la acción es mínima y el centro de interés se centra en personajes mundanos y en los hechos que los circundan. El lenguaje es fragmentario, como la conversación cotidiana. Los escenarios no se distinguen de la realidad.

El énfasis sobre fragmentos de realidad en apariencia sin significado propicia una cualidad de absurdo, semejante a la pesadilla: podemos encontrar características similares en autores como Stephen Poliakoff. Un osado realismo social combinado con un oscuro humor ha sido



asimismo muy popular; esta corriente puede observarse en trabajos muy diferentes como los de Alan Ayckbourn, Mike Leigh, Michael Frayn, Alan Bleasdale y Dennis Potter.

Pero lo más destacado de estos años es la consolidación de los grupos teatrales que aparecieron en los años sesenta. El grupo español La Fura dels Baus se inició con espectáculos sorprendentes en los que la música cumplía un papel fundamental ya que no hay texto oral y el espectáculo se monta en grandes espacios sin separación entre actores y público.

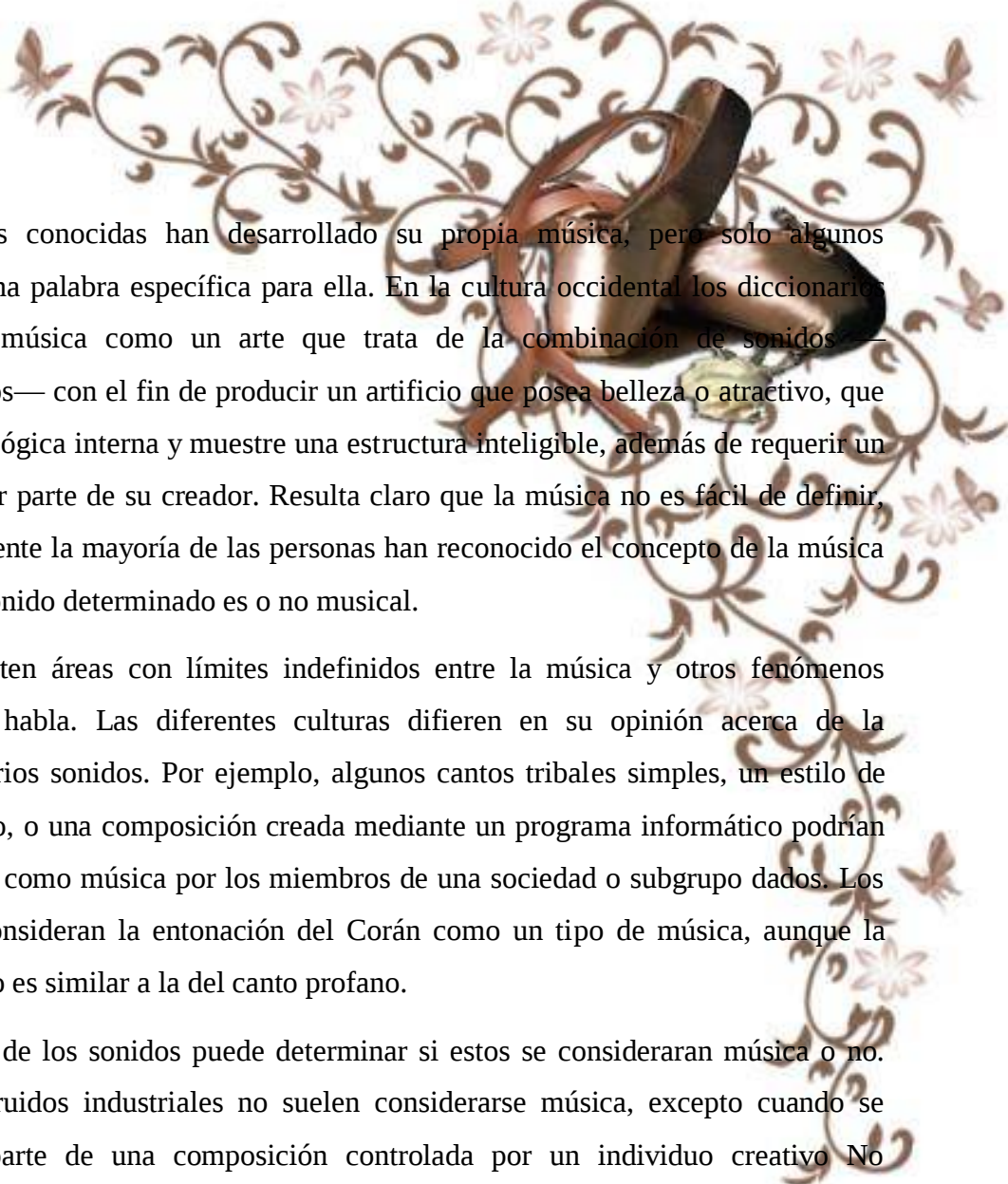
3.4.2. La Música

Es el movimiento organizado de sonidos a través de un continuo de tiempo. La música desempeña un papel importante en todas las sociedades y existe en una gran cantidad de estilos, característicos de diferentes regiones geográficas o épocas históricas.



FOTO: MUSICA EN EGIPTO





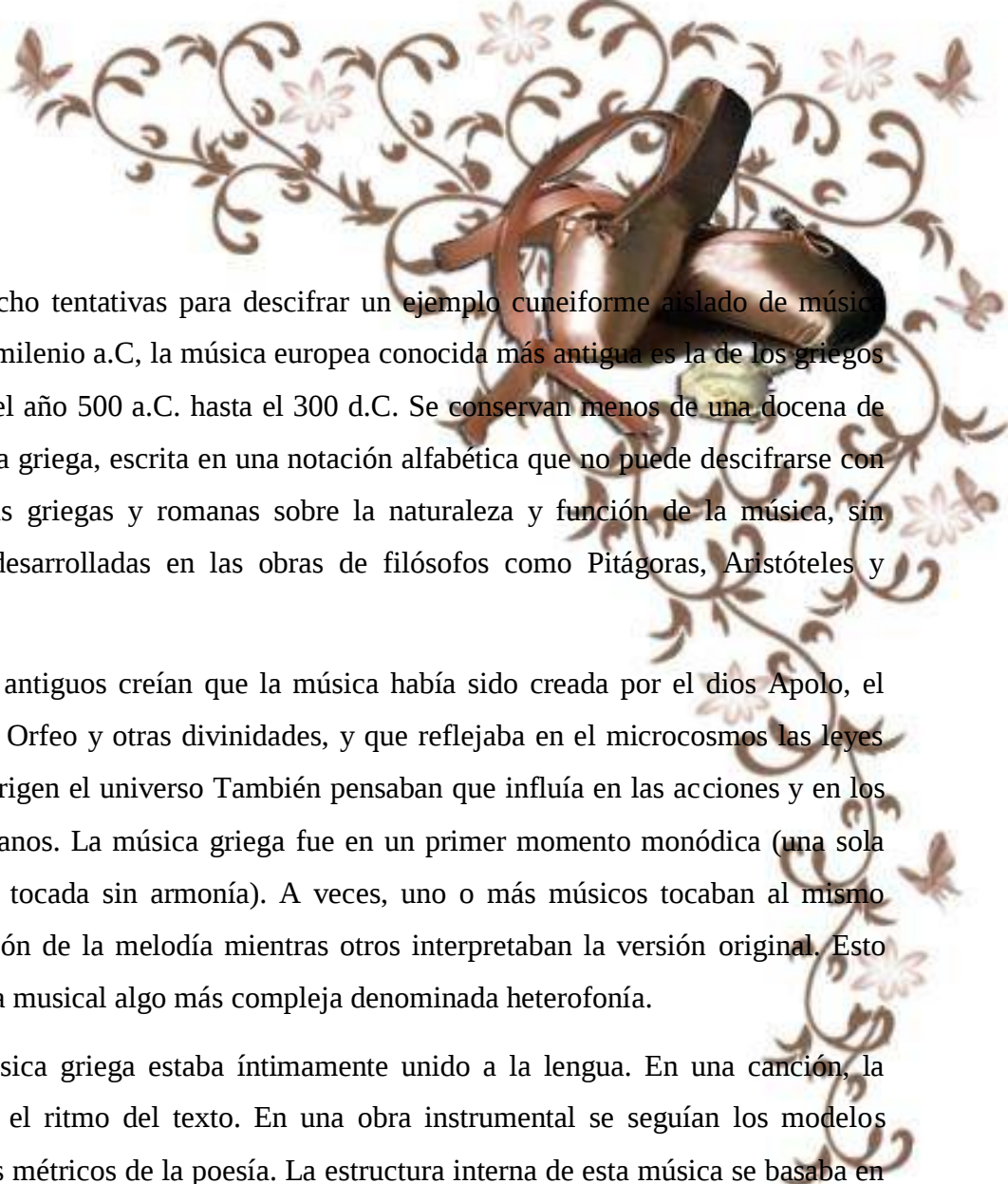
Todas las culturas conocidas han desarrollado su propia música, pero solo algunos lenguajes tienen una palabra específica para ella. En la cultura occidental los diccionarios suelen definir la música como un arte que trata de la combinación de sonidos —especialmente tonos— con el fin de producir un artificio que posea belleza o atractivo, que siga algún tipo de lógica interna y muestre una estructura inteligible, además de requerir un talento especial por parte de su creador. Resulta claro que la música no es fácil de definir, aunque históricamente la mayoría de las personas han reconocido el concepto de la música y acordado si un sonido determinado es o no musical.

Sin embargo, existen áreas con límites indefinidos entre la música y otros fenómenos sonoros como el habla. Las diferentes culturas difieren en su opinión acerca de la musicalidad de varios sonidos. Por ejemplo, algunos cantos tribales simples, un estilo de canto semi-hablado, o una composición creada mediante un programa informático podrían ser o no aceptados como música por los miembros de una sociedad o subgrupo dados. Los musulmanes no consideran la entonación del Corán como un tipo de música, aunque la estructura del canto es similar a la del canto profano.

El contexto social de los sonidos puede determinar si estos se consideraran música o no. Por ejemplo, los ruidos industriales no suelen considerarse música, excepto cuando se presentan como parte de una composición controlada por un individuo creativo. No obstante, durante los últimos 50 años, las nuevas estéticas de la música occidental han desafiado este planteamiento. Compositores como John Cage han producido obras en las que el oyente es invitado a escuchar música a partir de los sonidos ambientales de un entorno.

También hay diferencia de opinión respecto a los orígenes y el significado espiritual de la música. En ciertas culturas africanas está considerada como algo exclusivo de los seres humanos; entre algunos pueblos indígenas americanos se cree que se originó para comunicarse con los espíritus. En la cultura occidental, la música se considera algo inherentemente bueno y agradable.





Música Antigua

Aunque se han hecho tentativas para descifrar un ejemplo cuneiforme aislado de música hitita del segundo milenio a.C, la música europea conocida más antigua es la de los griegos y romanos, desde el año 500 a.C. hasta el 300 d.C. Se conservan menos de una docena de ejemplos de música griega, escrita en una notación alfabética que no puede descifrarse con certeza. Las teorías griegas y romanas sobre la naturaleza y función de la música, sin embargo, fueron desarrolladas en las obras de filósofos como Pitágoras, Aristóteles y Boecio.

Muchos escritores antiguos creían que la música había sido creada por el dios Apolo, el músico mitológico Orfeo y otras divinidades, y que reflejaba en el microcosmos las leyes de la armonía que rigen el universo. También pensaban que influía en las acciones y en los pensamientos humanos. La música griega fue en un primer momento monódica (una sola melodía cantada o tocada sin armonía). A veces, uno o más músicos tocaban al mismo tiempo una variación de la melodía mientras otros interpretaban la versión original. Esto produjo una textura musical algo más compleja denominada heterofonía.

El ritmo de la música griega estaba íntimamente unido a la lengua. En una canción, la música reproducía el ritmo del texto. En una obra instrumental se seguían los modelos rítmicos de los pies métricos de la poesía. La estructura interna de esta música se basaba en un sistema de modos que combinaban una escala con contornos melódicos especiales y modelos rítmicos.

Una organización similar existe hoy en la música islámica y en la india. Como a cada modo le correspondían características rítmicas y melódicas propias, los oyentes podían reconocerlos. Los filósofos opinaban que cada modo tenía una cualidad emocional peculiar que podían experimentar los oyentes. En la actualidad, sin más conocimiento de la música en sí misma, nadie puede decir si esta idea es acertada o solamente una teoría.

Los instrumentos griegos más habituales fueron la citara, un tipo de lira asociada a Apolo, y el aulos, parecido al oboe, asociado al culto del dios Dionisio. La citara se utilizaba para



producir un efecto de relajación e inspiración en los oyentes y el aulos para comunicar excitación. Ambos se utilizaron en ceremonias religiosas y en el teatro, donde acompañaban a la representación de los dramas.

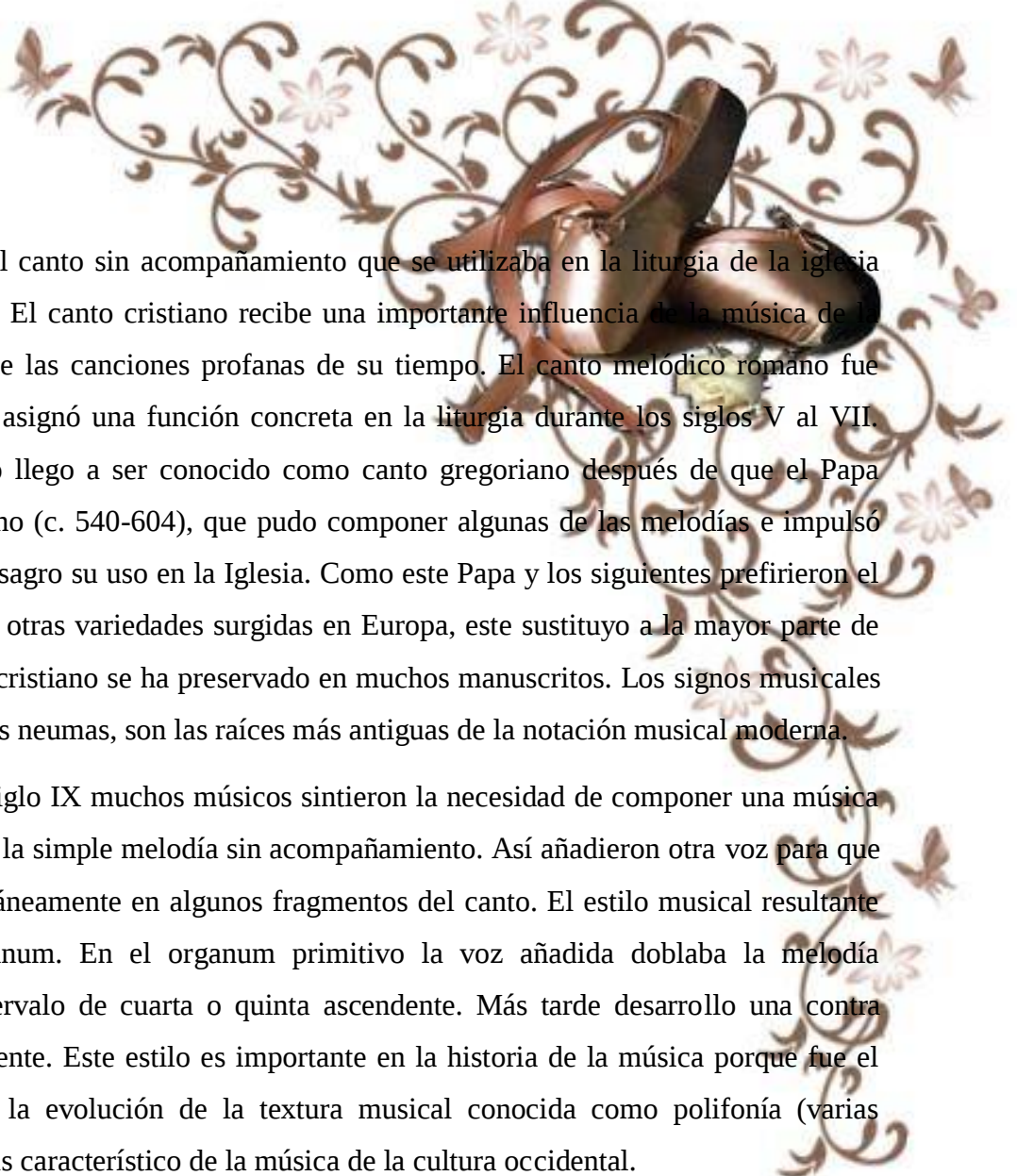
La música instrumental alcanzo su cúspide en torno al 300 a.C, cuando numerosos músicos participaban en competiciones.

Parece que los romanos asumieron las tradiciones musicales griegas sin ahadir nada sustancial. Desarrollaron sin embargo varios instrumentos de metal que utilizaron en las batallas y en los desfiles militares. También inventaron el hydraulis, un órgano en el que el suministro del aire se estabilizaba gracias a la presión hidráulica.

Música Medieval

En la edad media los músicos profesionales, como los otros artistas, trabajaron para la Iglesia católica. Como esta se oponía al paganismo asociado con Grecia y Roma, no se apoyó la interpretación de su música y termino extinguiéndose.





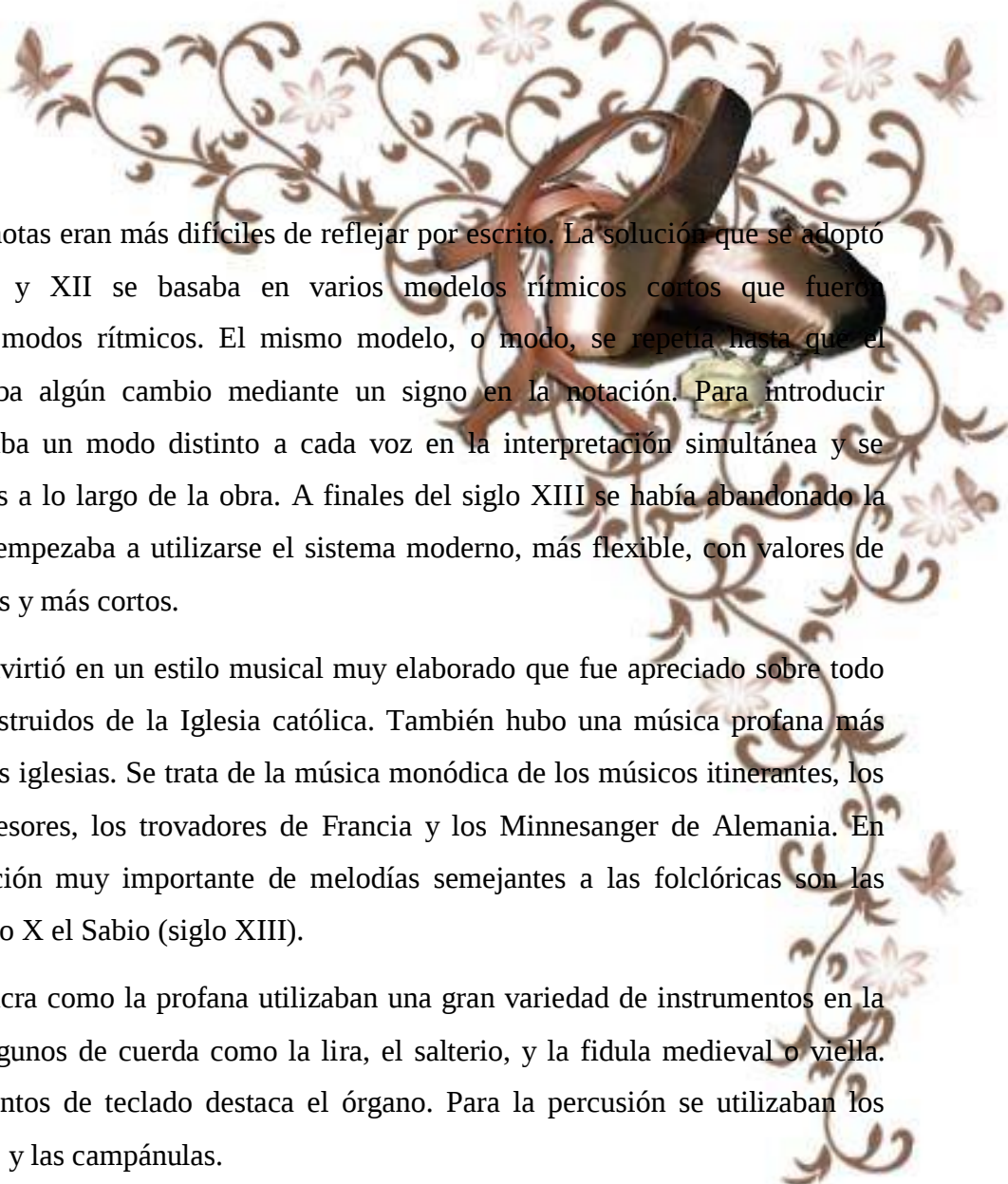
Poco se conoce del canto sin acompañamiento que se utilizaba en la liturgia de la iglesia cristiana primitiva. El canto cristiano recibe una importante influencia de la música de la sinagoga judía y de las canciones profanas de su tiempo. El canto melódico romano fue recopilado y se le asignó una función concreta en la liturgia durante los siglos V al VII. Este canto romano llegó a ser conocido como canto gregoriano después de que el Papa Gregorio I el Magno (c. 540-604), que pudo componer algunas de las melodías e impulsó su ordenación, consagró su uso en la Iglesia. Como este Papa y los siguientes prefirieron el canto gregoriano a otras variedades surgidas en Europa, este sustituyó a la mayor parte de aquellos. El canto cristiano se ha preservado en muchos manuscritos. Los signos musicales utilizados, llamados neumas, son las raíces más antiguas de la notación musical moderna.

A comienzos del siglo IX muchos músicos sintieron la necesidad de componer una música más elaborada que la simple melodía sin acompañamiento. Así añadieron otra voz para que interviniera simultáneamente en algunos fragmentos del canto. El estilo musical resultante se denominó organum. En el organum primitivo la voz añadida doblaba la melodía principal a un intervalo de cuarta o quinta ascendente. Más tarde desarrolló una contra melodía independiente. Este estilo es importante en la historia de la música porque fue el primer estadio de la evolución de la textura musical conocida como polifonía (varias voces), el rasgo más característico de la música de la cultura occidental.

A finales del siglo XII se escribían organa a tres y cuatro voces que constituían obras de gran extensión. Con ellos se llenaban de sonido los amplios espacios de las catedrales góticas. Los principales centros de desarrollo del organum estaban en Francia, en la abadía de San Martial de Limoges y en la catedral de Notre Dame de Paris.

Para que los músicos pudieran leer e interpretar varias voces diferentes simultáneamente hubo de desarrollarse un sistema de notación musical de gran precisión. La altura se aclaró con el uso de cuatro, cinco o más líneas paralelas en las que cada línea y espacio representaban una altura determinada, como en la notación actual. El perfeccionamiento de este sistema se atribuye al monje benedictino italiano Guido d'Arezzo en el siglo XI. Las





duraciones de las notas eran más difíciles de reflejar por escrito. La solución que se adoptó en los siglos XI y XII se basaba en varios modelos rítmicos cortos que fueron sistematizados en modos rítmicos. El mismo modelo, o modo, se repetía hasta que el compositor indicaba algún cambio mediante un signo en la notación. Para introducir variedad se asignaba un modo distinto a cada voz en la interpretación simultánea y se variaban los modos a lo largo de la obra. A finales del siglo XIII se había abandonado la notación modal y empezaba a utilizarse el sistema moderno, más flexible, con valores de las notas más largos y más cortos.

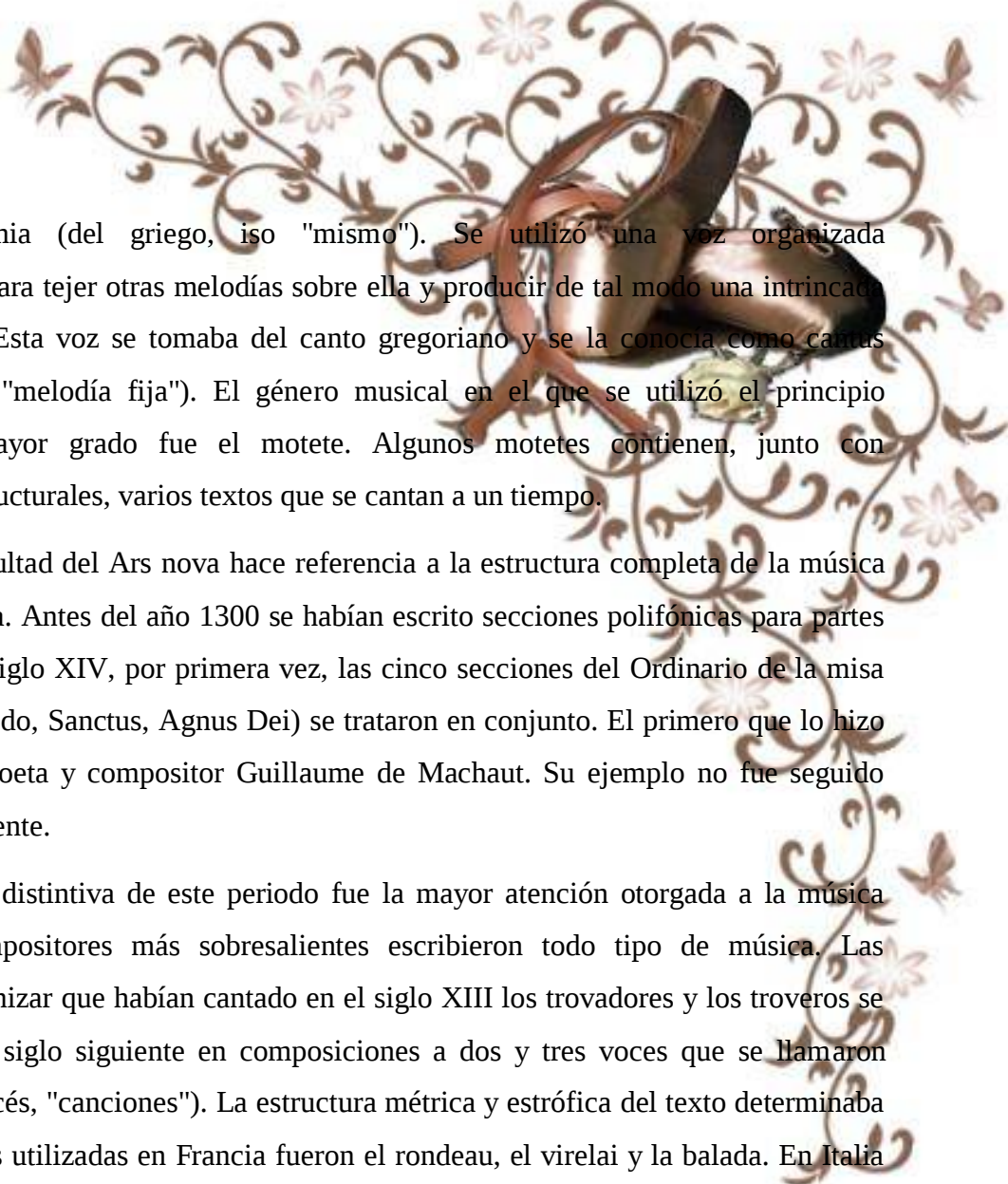
El organum se convirtió en un estilo musical muy elaborado que fue apreciado sobre todo por los clérigos instruidos de la Iglesia católica. También hubo una música profana más sencilla fuera de las iglesias. Se trata de la música monódica de los músicos itinerantes, los juglares y sus sucesores, los trovadores de Francia y los Minnesanger de Alemania. En España una colección muy importante de melodías semejantes a las folclóricas son las Cantigas de Alfonso X el Sabio (siglo XIII).

Tanto la música sacra como la profana utilizaban una gran variedad de instrumentos en la que se incluyen algunos de cuerda como la lira, el salterio, y la fidula medieval o viella. Entre los instrumentos de teclado destaca el órgano. Para la percusión se utilizaban los tambores pequeños y las campánulas.

El cambio estilístico más importante de la música se gestó a comienzos del siglo XIV. El nuevo estilo fue denominado Ars nova (en latín, "arte nuevo") por uno de sus impulsores, el obispo francés Philippe de Vitry. La música resultante era más compleja que cualquiera de las que se hubiera compuesto antes. Reflejaba un nuevo espíritu en Europa que destacaba la inventiva y el ingenio del hombre. De Vitry inventó también un sistema de notación que incluía los compases. Esto permitió a los músicos de su época componer con una nueva libertad rítmica.

Las nuevas complejidades tomaron diversas formas. Los compositores del Ars nova desarrollaron el principio de los modos rítmicos y crearon modelos rítmicos (llamados *talea*) de doce o más notas, que repetían en una o más voces de la obra. El nuevo principio





se llamó isorritmia (del griego, iso "mismo"). Se utilizó una voz organizada isorritmicamente para tejer otras melodías sobre ella y producir de tal modo una intrincada trama polifónica. Esta voz se tomaba del canto gregoriano y se la conocía como *cantus firmus* (del latín, "melodía fija"). El género musical en el que se utilizó el principio isoritmico en mayor grado fue el motete. Algunos motetes contienen, junto con complejidades estructurales, varios textos que se cantan a un tiempo.

Una segunda dificultad del Ars nova hace referencia a la estructura completa de la música escrita para la misa. Antes del año 1300 se habían escrito secciones polifónicas para partes de la misa. En el siglo XIV, por primera vez, las cinco secciones del Ordinario de la misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) se trataron en conjunto. El primero que lo hizo fue el canónigo, poeta y compositor Guillaume de Machaut. Su ejemplo no fue seguido hasta el siglo siguiente.

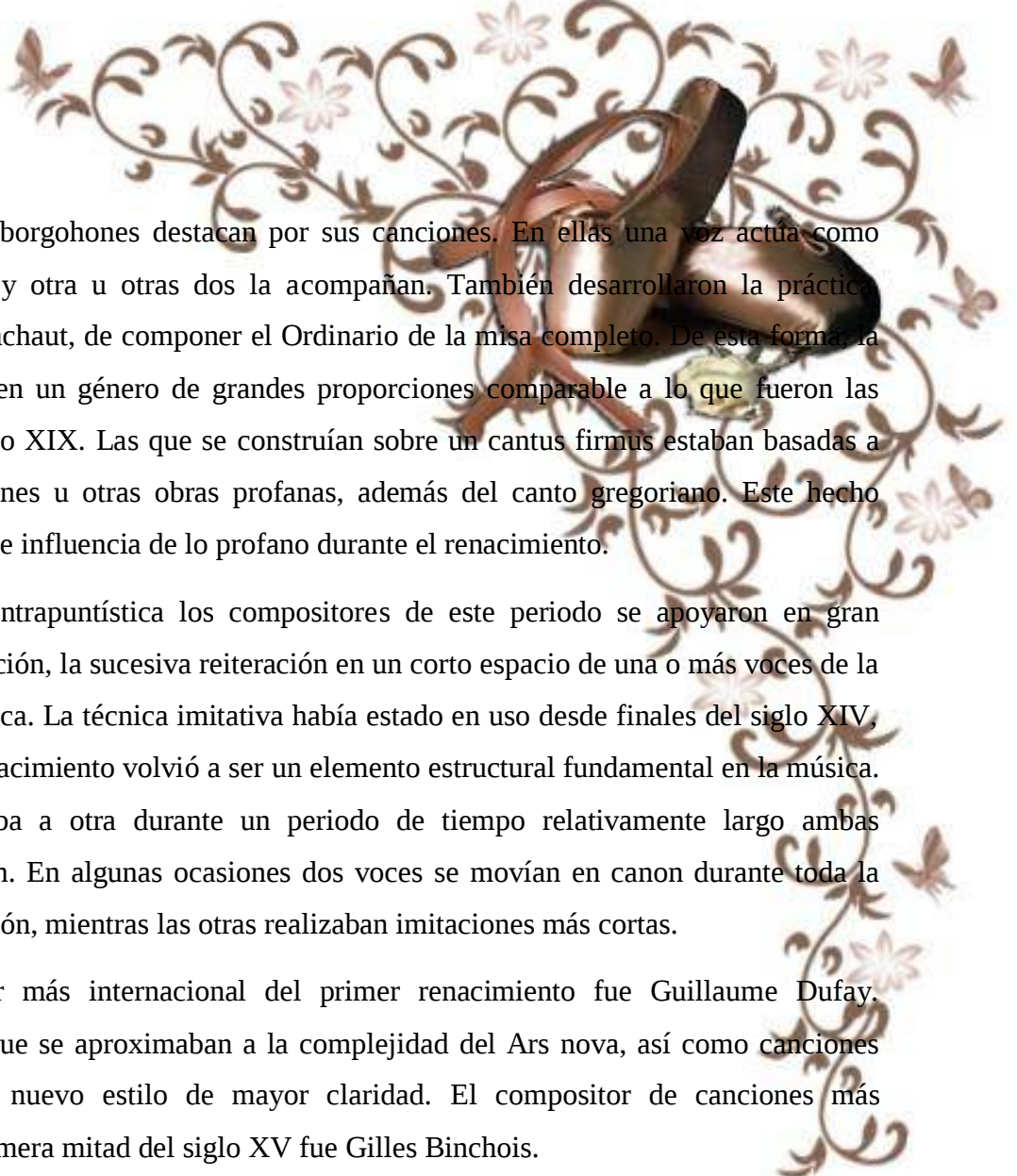
Una característica distintiva de este periodo fue la mayor atención otorgada a la música profana. Los compositores más sobresalientes escribieron todo tipo de música. Las melodías sin armonizar que habían cantado en el siglo XIII los trovadores y los troveros se desplegaron en el siglo siguiente en composiciones a dos y tres voces que se llamaron *chansons* (del francés, "canciones"). La estructura métrica y estrófica del texto determinaba la música. Las más utilizadas en Francia fueron el *rondeau*, el *virelai* y la *balada*. En Italia las formas preferidas fueron el *madrigal*, la *caccia* y la *ballata*. El principal compositor italiano de mediados del siglo XIV fue Francesco Landini.

Música del Renacimiento

Como reacción a la complejidad del Ars nova, la mayoría de los compositores de comienzos del siglo XV prefirieron un estilo de mayor simplicidad, con melodías más suaves, armonías menos ásperas y menor importancia del contrapunto. Los compositores ingleses fueron los que más impulsaron este nuevo estilo, en especial John Dunstable. Los elegantes rasgos de su música fueron pronto asumidos por los compositores del resto de Europa, en especial por los que trabajaban en la capilla de los duques de Borgonha, en la Francia nororiental.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Los compositores borgohones destacan por sus canciones. En ellas una voz actúa como melodía principal y otra u otras dos la acompañan. También desarrollaron la práctica comenzada por Machaut, de componer el Ordinario de la misa completo. De esta forma, la misa se convirtió en un género de grandes proporciones comparable a lo que fueron las sinfonías en el siglo XIX. Las que se construían sobre un cantus firmus estaban basadas a menudo en canciones u otras obras profanas, además del canto gregoriano. Este hecho refleja una creciente influencia de lo profano durante el renacimiento.

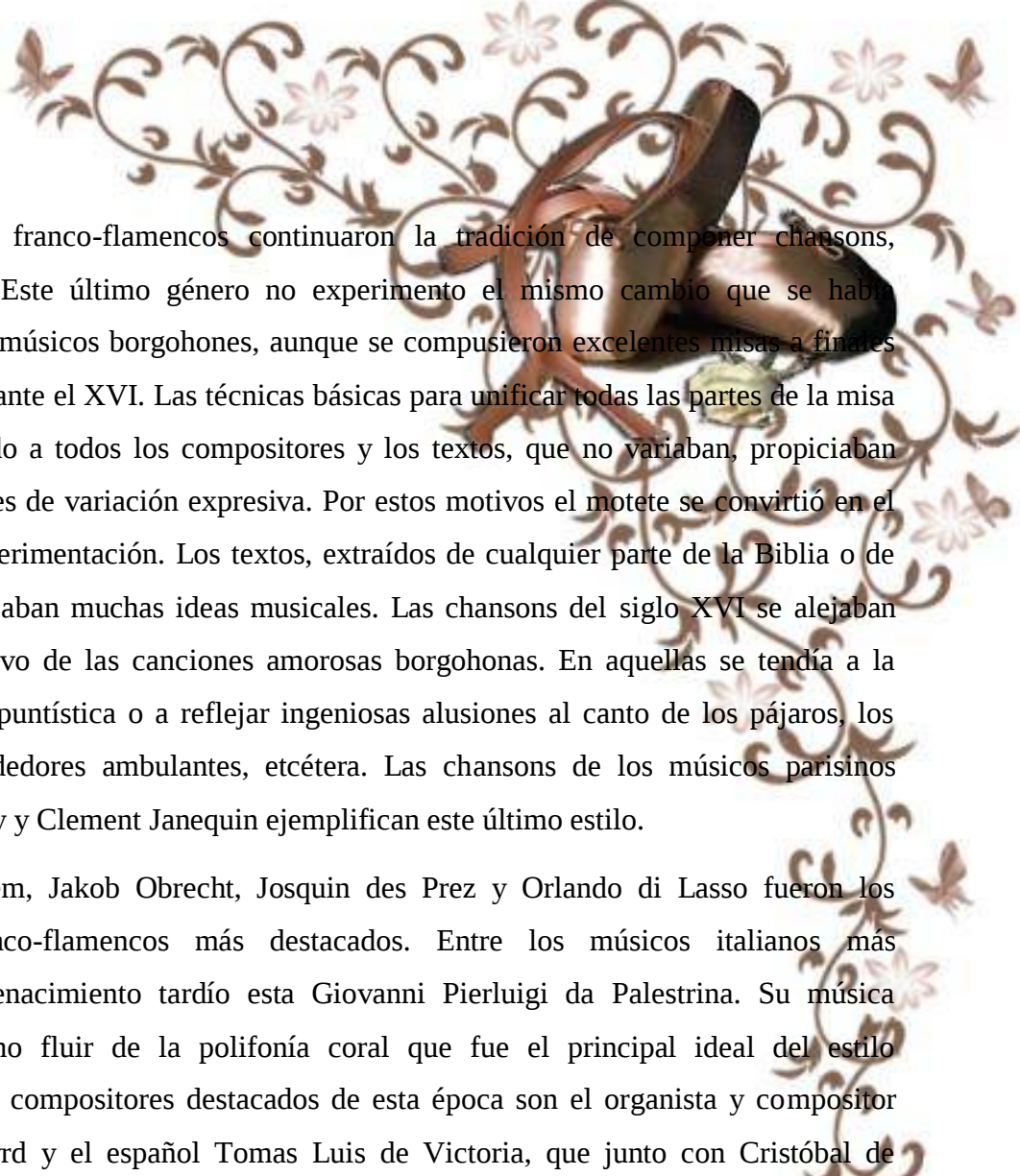
En la escritura contrapuntística los compositores de este periodo se apoyaron en gran medida en la imitación, la sucesiva reiteración en un corto espacio de una o más voces de la misma idea melódica. La técnica imitativa había estado en uso desde finales del siglo XIV, pero durante el renacimiento volvió a ser un elemento estructural fundamental en la música. Si una voz imitaba a otra durante un periodo de tiempo relativamente largo ambas formaban un canon. En algunas ocasiones dos voces se movían en canon durante toda la obra o en una sección, mientras las otras realizaban imitaciones más cortas.

El compositor más internacional del primer renacimiento fue Guillaume Dufay. Escribió motetes que se aproximaban a la complejidad del Ars nova, así como canciones (chansons) en un nuevo estilo de mayor claridad. El compositor de canciones más destacado de la primera mitad del siglo XV fue Gilles Binchois.

La influencia de los compositores borgohones declino a mediados del siglo XV. Desde 1450 hasta 1550 los cargos musicales más importantes en Europa fueron cubiertos por compositores nacidos en los territorios de Bélgica, Holanda y las zonas fronterizas francesas, por lo que reciben la denominación de franco-flamencos.

Estos músicos solían preferir un sonido homogéneo, en el que todas las voces se combinan en una textura sencilla. La textura predominante fue la contrapuntística, que asignaba igual importancia a todas las voces. Esta técnica contrastaba con el sonido típicamente borgonon, en el que cada parte tenía su propio color (por ejemplo, una voz solista acompañada por dos instrumentos diferentes) y en el que una sola voz predominaba sobre las otras.





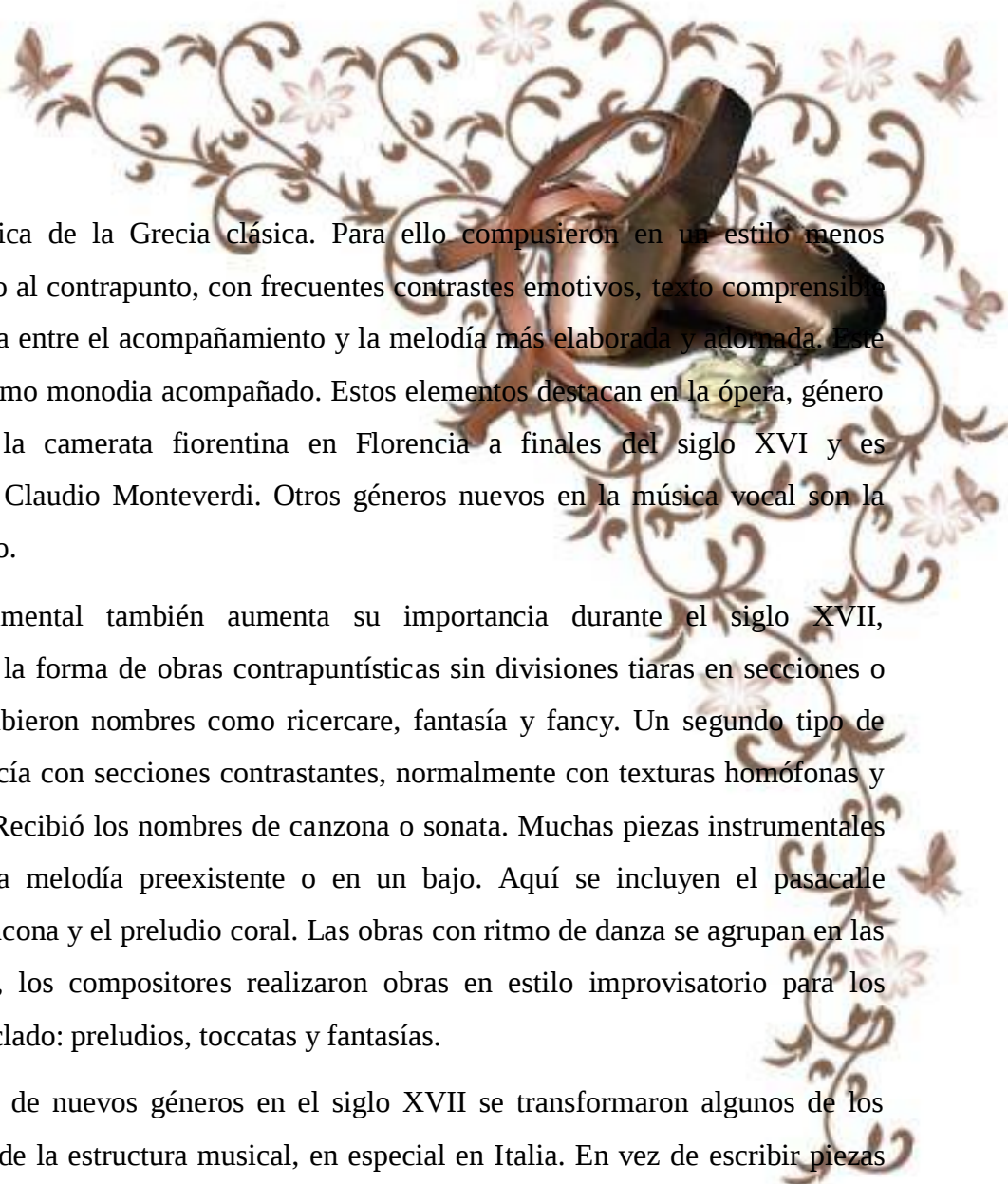
Los compositores franco-flamencos continuaron la tradición de componer chansons, motetes y misas. Este último género no experimentó el mismo cambio que se había producido con los músicos borgoñones, aunque se compusieron excelentes misas a finales del siglo XV y durante el XVI. Las técnicas básicas para unificar todas las partes de la misa se habían extendido a todos los compositores y los textos, que no variaban, propiciaban menos posibilidades de variación expresiva. Por estos motivos el motete se convirtió en el vehículo de la experimentación. Los textos, extraídos de cualquier parte de la Biblia o de otras fuentes, evocaban muchas ideas musicales. Las chansons del siglo XVI se alejaban del sencillo atractivo de las canciones amorosas borgoñonas. En aquellas se tendía a la elaboración contrapuntística o a reflejar ingeniosas alusiones al canto de los pájaros, los gritos de los vendedores ambulantes, etcétera. Las chansons de los músicos parisinos Claudin de Sermisy y Clement Janequin ejemplifican este último estilo.

Johannes Ockeghem, Jakob Obrecht, Josquin des Prez y Orlando di Lasso fueron los compositores franco-flamencos más destacados. Entre los músicos italianos más importantes del renacimiento tardío está Giovanni Pierluigi da Palestrina. Su música simboliza el sereno fluir de la polifonía coral que fue el principal ideal del estilo renacentista. Otros compositores destacados de esta época son el organista y compositor inglés William Byrd y el español Tomás Luis de Victoria, que junto con Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Pedro Mateo Flecha y Juan Bautista Comes son los autores más destacados de la escuela española. Por su parte el poeta y dramaturgo Juan Encina introdujo el canto y el baile en sus comedias. Las nuevas técnicas para la impresión musical fueron un factor fundamental para el crecimiento de este arte. La primera iniciativa se produjo hacia 1500 en el taller del impresor veneciano Ottaviano dei Petrucci. Sus técnicas pronto se extendieron a Amberes, Nuremberg, París y Roma.

Música Barroca

A finales del siglo XVI, cuando predominaba la polifonía renacentista, en Italia se gestaba un cambio en el sonido y en la estructura musical. Muchos compositores de esta nacionalidad, con el deseo de alejarse del estilo polifónico franco-flamenco, deseaban





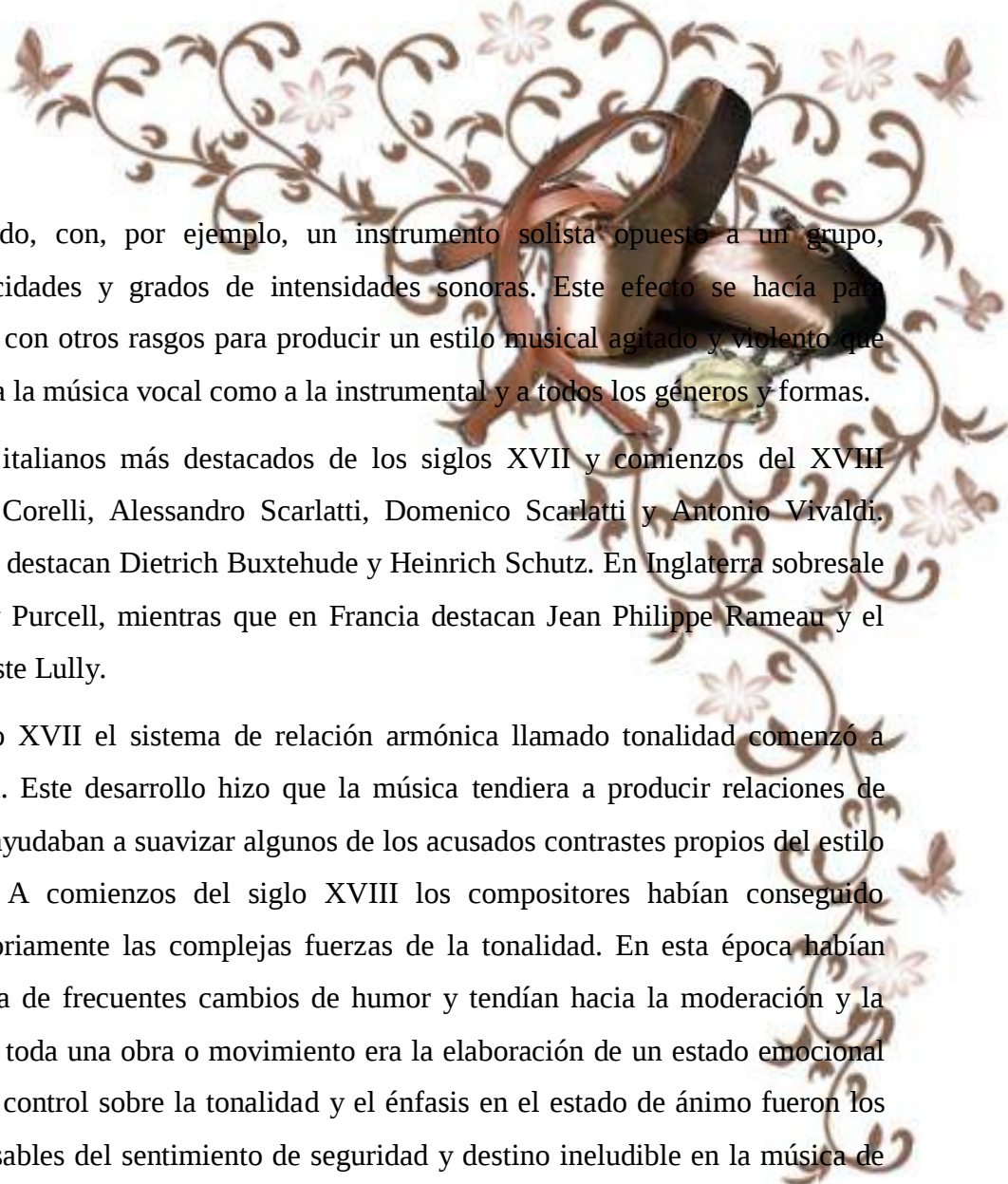
reproducir la música de la Grecia clásica. Para ello compusieron en un estilo menos complejo en cuanto al contrapunto, con frecuentes contrastes emotivos, texto comprensible y una división clara entre el acompañamiento y la melodía más elaborada y adornada. Este estilo se conoce como monodia acompañado. Estos elementos destacan en la ópera, género que aparece con la camerata fiorentina en Florencia a finales del siglo XVI y es perfeccionado por Claudio Monteverdi. Otros géneros nuevos en la música vocal son la cantata y el oratorio.

La música instrumental también aumenta su importancia durante el siglo XVII, frecuentemente en la forma de obras contrapuntísticas sin divisiones tiaras en secciones o movimientos. Recibieron nombres como *ricercare*, fantasía y *fancy*. Un segundo tipo de composición se hacía con secciones contrastantes, normalmente con texturas homófonas y contrapuntísticas. Recibió los nombres de canzona o sonata. Muchas piezas instrumentales se basaban en una melodía preexistente o en un bajo. Aquí se incluyen el pasacalle (*pasacaglia*), la chacona y el preludio coral. Las obras con ritmo de danza se agrupan en las suites. Por último, los compositores realizaron obras en estilo improvisatorio para los instrumentos de teclado: preludios, toccatas y fantasías.

Con el nacimiento de nuevos géneros en el siglo XVII se transformaron algunos de los conceptos básicos de la estructura musical, en especial en Italia. En vez de escribir piezas en las que todas las voces, desde la soprano al bajo, participaran por igual en la música, los compositores concentraron en la soprano y en el bajo el mayor interés y rellenaron el espacio musical restante con acordes. La colocación exacta de las notas del acorde era menos importante, por lo que solía dejarse a la improvisación del intérprete que tocaba el instrumento de teclado. El término bajo continuo hace referencia a la línea del bajo con relleno armónico. Así se forma una textura característica de la música de este periodo.

Otra importante innovación de esta época cambio el estilo fluido de mucha de la música del renacimiento tardío a otro marcado por numerosos elementos contrastantes que fue conocida como estilo *concertato*, *concertate* y *concerto* (concierto), de *concertare* (en latín, "forcejeo", "lucha"). El contraste se produce en muchos niveles musicales: instrumental, de





densidad del sonido, con, por ejemplo, un instrumento solista opuesto a un grupo, contrastando velocidades y grados de intensidades sonoras. Este efecto se hacía para rivalizar o alternar con otros rasgos para producir un estilo musical agitado y violento que fue aplicado tanto a la música vocal como a la instrumental y a todos los géneros y formas.

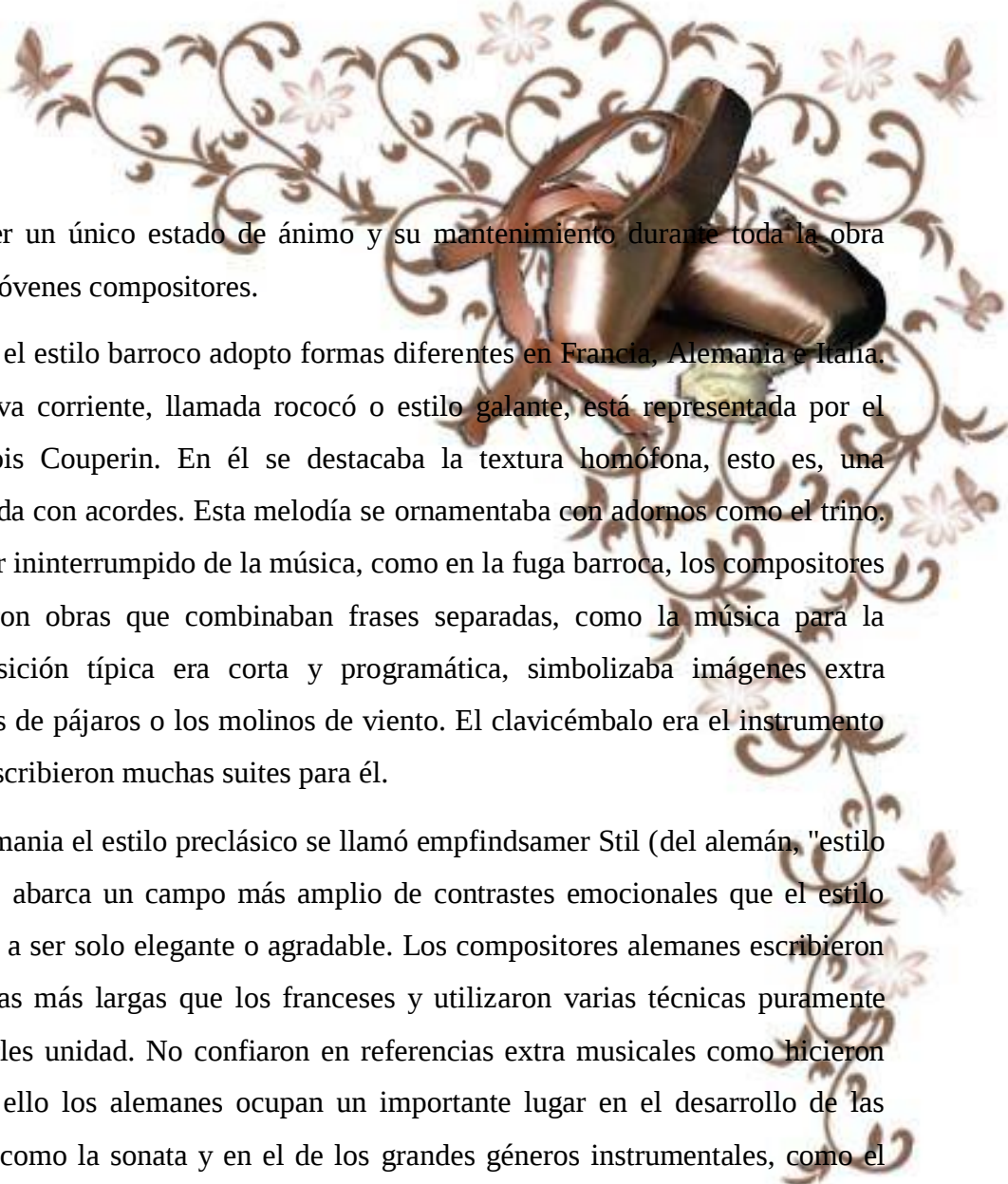
Los compositores italianos más destacados de los siglos XVII y comienzos del XVIII fueron Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti y Antonio Vivaldi. Entre los alemanes destacan Dietrich Buxtehude y Heinrich Schutz. En Inglaterra sobresale la figura de Henry Purcell, mientras que en Francia destacan Jean Philippe Rameau y el italiano Jean Baptiste Lully.

A finales del siglo XVII el sistema de relación armónica llamado tonalidad comenzó a dominar la música. Este desarrollo hizo que la música tendiera a producir relaciones de largo alcance que ayudaban a suavizar algunos de los acusados contrastes propios del estilo barroco primitivo. A comienzos del siglo XVIII los compositores habían conseguido controlar satisfactoriamente las complejas fuerzas de la tonalidad. En esta época habían abandonado la idea de frecuentes cambios de humor y tendían hacia la moderación y la unidad. A menudo toda una obra o movimiento era la elaboración de un estado emocional llamado afecto. El control sobre la tonalidad y el énfasis en el estado de ánimo fueron los principales responsables del sentimiento de seguridad y destino ineludible en la música de este tiempo, incluyendo la de los dos grandes compositores alemanes del último barroco: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Handel. Resulta interesante destacar por último el fenómeno sorprendente, y acaso mal conocido, del barroco musical latinoamericano, con la figura del italiano Domenico Zipoli y los centros vinculados a las reducciones jesuíticas e interesantes músicos en México, Brasil, Venezuela y Cuba.

Música Clásica

Hacia 1720 comienza a desarrollarse un nuevo estilo que desbancara al dominante hasta ese momento. Los músicos más jóvenes consideraban el contrapunto barroco demasiado rígido e intelectual; preferían una expresión musical más espontánea. Además, el ideal del barroco





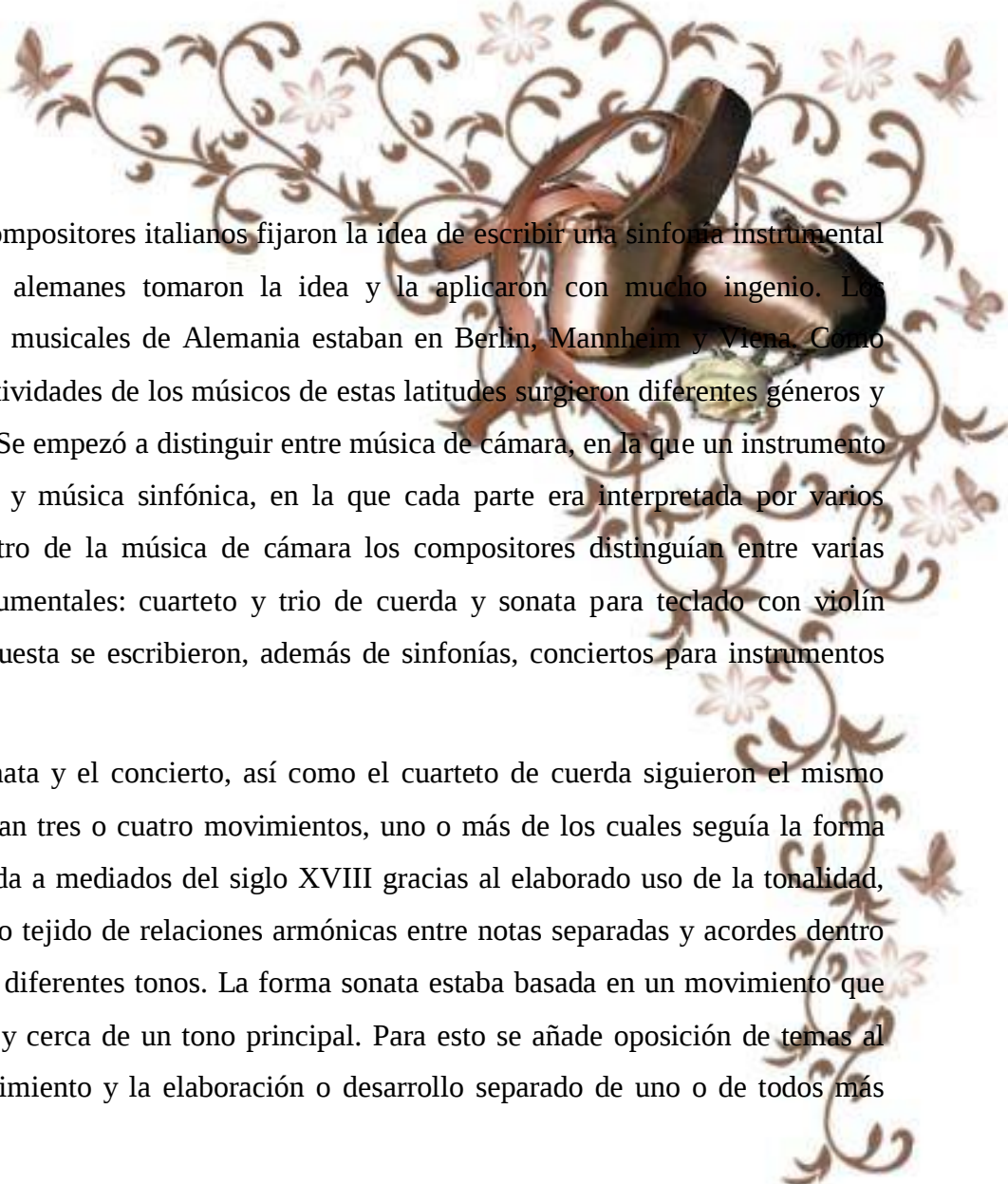
tardío de establecer un único estado de ánimo y su mantenimiento durante toda la obra constreñía a estos jóvenes compositores.

La reacción contra el estilo barroco adoptó formas diferentes en Francia, Alemania e Italia. En Francia la nueva corriente, llamada rococó o estilo galante, está representada por el compositor Francois Couperin. En él se destacaba la textura homófona, esto es, una melodía acompañada con acordes. Esta melodía se ornamentaba con adornos como el trino. En vez del discurrir ininterrumpido de la música, como en la fuga barroca, los compositores franceses escribieron obras que combinaban frases separadas, como la música para la danza. La composición típica era corta y programática, simbolizaba imágenes extra musicales como las de pájaros o los molinos de viento. El clavicémbalo era el instrumento más popular y se escribieron muchas suites para él.

En el norte de Alemania el estilo preclásico se llamó empfindsamer Stil (del alemán, "estilo sentimental"). Este abarca un campo más amplio de contrastes emocionales que el estilo galante, que tendía a ser solo elegante o agradable. Los compositores alemanes escribieron por lo general obras más largas que los franceses y utilizaron varias técnicas puramente musicales para darles unidad. No confiaron en referencias extra musicales como hicieron los franceses. Por ello los alemanes ocupan un importante lugar en el desarrollo de las formas abstractas, como la sonata y en el de los grandes géneros instrumentales, como el concierto, la sonata y la sinfonía.

En Italia el estilo preclásico no tuvo un nombre especial, quizás porque no supuso una ruptura muy acusada con la música del pasado anterior. Los compositores transalpinos, sin embargo, contribuyeron en gran medida al desenvolvimiento de los nuevos géneros, especialmente de la sinfonía. La obertura de la ópera italiana, llamada con frecuencia sinfonía, no tenía ninguna conexión temática con la obra a la que introducían. A veces se tocaban oberturas de ópera en conciertos e, incluso, obras que seguían la disposición de la obertura sin serlo de ninguna ópera. El esquema formal constaba de tres movimientos, el primero y el último rápido, el intermedio lento. Dentro de cada movimiento la progresión de ideas musicales seguía un modelo que evolucionó hacia la forma sonata.





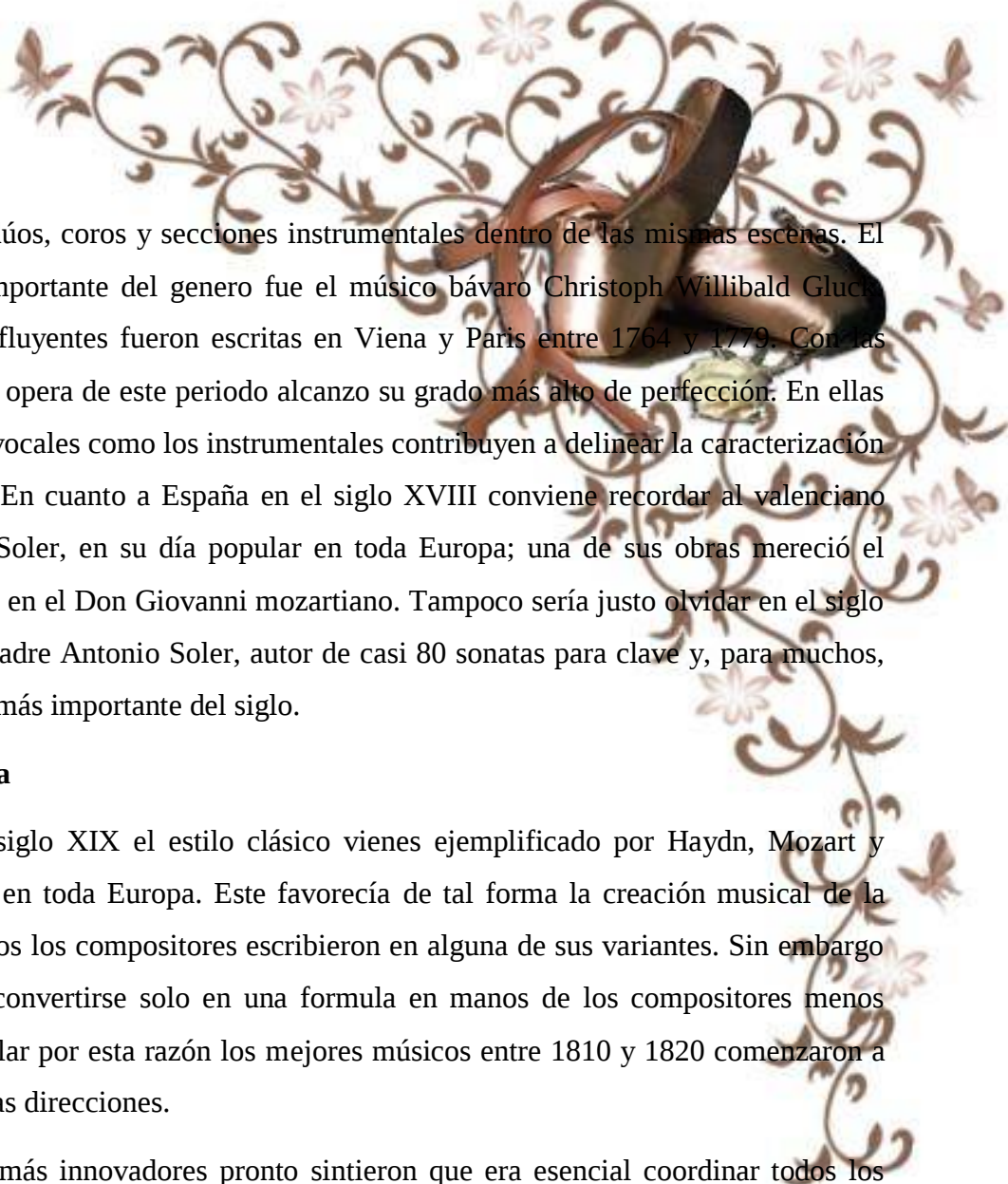
Una vez que los compositores italianos fijaron la idea de escribir una sinfonía instrumental independiente, los alemanes tomaron la idea y la aplicaron con mucho ingenio. Los principales centros musicales de Alemania estaban en Berlín, Mannheim y Viena. Como resultado de las actividades de los músicos de estas latitudes surgieron diferentes géneros y formas musicales. Se empezó a distinguir entre música de cámara, en la que un instrumento tocaba cada parte, y música sinfónica, en la que cada parte era interpretada por varios instrumentos. Dentro de la música de cámara los compositores distinguían entre varias agrupaciones instrumentales: cuarteto y trio de cuerda y sonata para teclado con violín obligado. Para orquesta se escribieron, además de sinfonías, conciertos para instrumentos solistas y orquesta.

La sinfonía, la sonata y el concierto, así como el cuarteto de cuerda siguieron el mismo perfil formal. Tenían tres o cuatro movimientos, uno o más de los cuales seguía la forma sonata. Esta, surgida a mediados del siglo XVIII gracias al elaborado uso de la tonalidad, explotó el complejo tejido de relaciones armónicas entre notas separadas y acordes dentro de un tono y entre diferentes tonos. La forma sonata estaba basada en un movimiento que se desarrolla lejos y cerca de un tono principal. Para esto se añade oposición de temas al comienzo del movimiento y la elaboración o desarrollo separado de uno o de todos más adelante.

El apogeo de la música del siglo XVIII, conocido como estilo clásico o clasicismo, se produjo a finales del siglo con la música de un grupo de compositores que formaron la escuela de Viena. Los más importantes fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

La ópera del siglo XVIII experimentó también muchos cambios. En Italia, donde había nacido, había perdido mucho de su carácter originario de drama con música. En vez de esto, había llegado a ser un conjunto de arias escritas para el lucimiento de las habilidades de los cantantes. Varios compositores europeos reintrodujeron los interludios instrumentales y los acompañamientos como elementos importantes, utilizaron las intervenciones corales y dieron variedad a las formas y estilos de las arias. También trataron de combinar grupos de





recitativos, arias, dúos, coros y secciones instrumentales dentro de las mismas escenas. El reformador más importante del género fue el músico bávaro Christoph Willibald Gluck. Sus óperas más influyentes fueron escritas en Viena y París entre 1764 y 1779. Con las obras de Mozart la ópera de este periodo alcanza su grado más alto de perfección. En ellas tanto los aspectos vocales como los instrumentales contribuyen a delinear la caracterización de los personajes. En cuanto a España en el siglo XVIII conviene recordar al valenciano Vicente Martín y Soler, en su día popular en toda Europa; una de sus obras mereció el honor de ser citada en el Don Giovanni mozartiano. Tampoco sería justo olvidar en el siglo XVIII español al padre Antonio Soler, autor de casi 80 sonatas para clave y, para muchos, el músico hispano más importante del siglo.

Música Romántica

A comienzos del siglo XIX el estilo clásico viene ejemplificado por Haydn, Mozart y Beethoven triunfo en toda Europa. Este favorecía de tal forma la creación musical de la época que casi todos los compositores escribieron en alguna de sus variantes. Sin embargo tendió también a convertirse solo en una fórmula en manos de los compositores menos hábiles. En particular por esta razón los mejores músicos entre 1810 y 1820 comenzaron a componer en nuevas direcciones.

Los compositores más innovadores pronto sintieron que era esencial coordinar todos los elementos en su música, así como mantener un esquema formal claro, pero comenzaron a valorar otros objetivos musicales. En vez de la moderación, apreciaron el carácter impulsivo y la originalidad. Escribían, por ejemplo, una progresión de acordes inusual aunque esta no tuviera correspondencia con la dirección armónica general de la obra. Del mismo modo, si el sonido de un instrumento concreto parecía especialmente atractivo durante el transcurso de una sinfonía, escribían un largo pasaje solista para él aunque esto supusiera dilatar la forma de la sinfonía. Mediante este y otros procedimientos los compositores del siglo XIX comenzaron a mostrar una visión romántica del arte musical opuesta a la clásica. Los objetivos estéticos del romanticismo se extendieron especialmente en Alemania y la Europa central. Las obras instrumentales de Franz Schubert y las obras



para piano y opera de Carl María von Weber fueron temprana manifestación de este desarrollo estilístico.

Los compositores románticos se inspiraron a menudo en fuentes literarias y pictóricas. Cultivaron por ello la música programática (música que expresa alguna idea extra musical en lugar de seguir un plan formal exclusivamente musical), en especial con el poema sinfónico. El francés Hector Berlioz y el húngaro Franz Liszt destacaron en este género. La poesía de los siglos XVIII y XIX formó la base del arte de la canción, en el que el compositor retrata con música las representaciones y caracteres de los textos. Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf y, a finales del siglo, Richard Strauss, fueron los más destacados compositores de canciones alemanas (género conocido como lied).

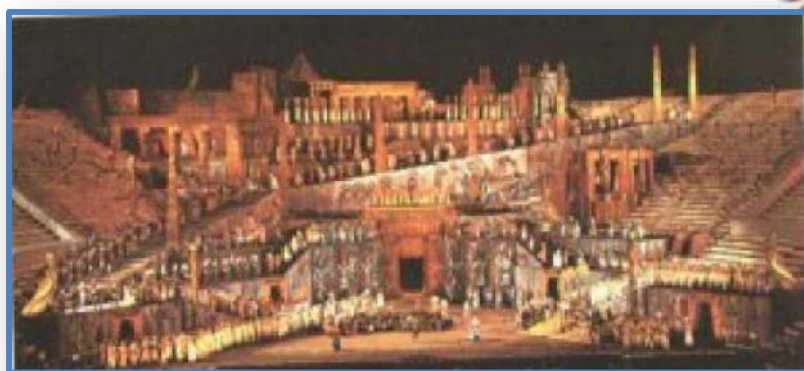


FOTO: OPERA DON JUAN DE MOZART.

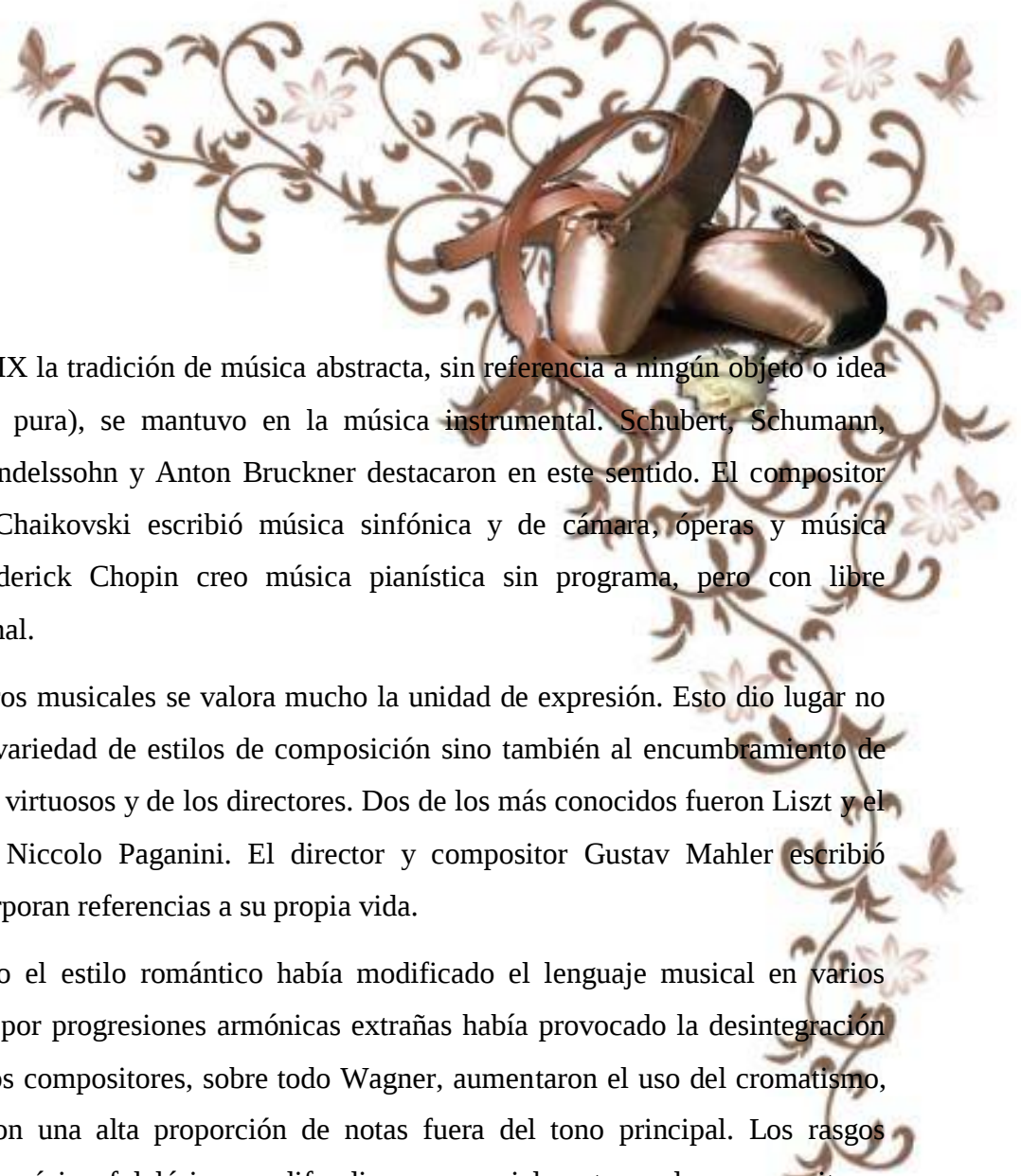
El género más representativo del siglo XIX fue la opera. En ella todas las artes se combinan para producir grandes espectáculos, situaciones con fuerte carga emocional y escenas con grandes posibilidades para el canto virtuosístico. En Francia, Gasparo Spontini y Giacomo Meyerbeer configuraron el estilo llamado grand opera. Otro francés, Jacques Offenbach, desarrolló la opera cómica, llamada opera bouffe. También cabe destacar a Charles Gounod y Georges Bizet dentro de la opera gala. En Italia Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti y

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Vincenzo Bellini continuaron la tradición del bel canto. Durante la segunda mitad del siglo Giuseppe Verdi moderó la preeminencia del bel canto para hacer hincapié en los valores dramáticos propios de las relaciones humanas. Giacomo Puccini retrató el amor y las emociones violentas. En Alemania, Richard Wagner creó un estilo operístico llamado drama musical en el que todos los aspectos de la obra contribuyen al propósito dramático o filosófico central. A diferencia de Verdi, que se basa en los valores humanos, Wagner se interesó más por lo legendario y mitológico, así como por conceptos como el de redención. Su estilo se



caracteriza por la utilización de cortos fragmentos melódicos y armónicos llamados leitmotifs para representar a ciertos personajes, objetos o conceptos. Estos fragmentos se repiten vocal e instrumentalmente siempre que los elementos representados aparecen en la acción o el pensamiento de los personajes.



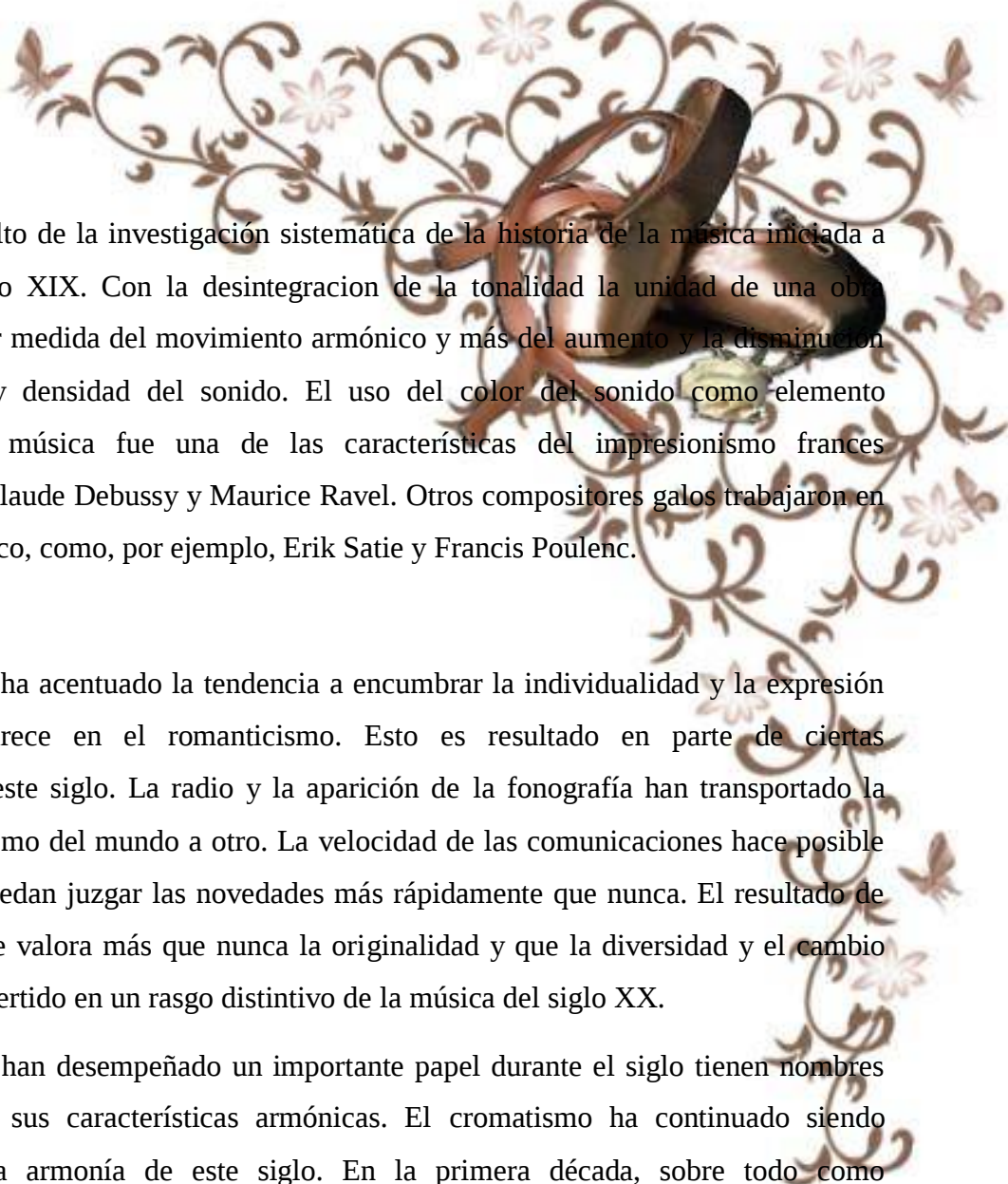
Durante el siglo XIX la tradición de música abstracta, sin referencia a ningún objeto o idea concretos (música pura), se mantuvo en la música instrumental. Schubert, Schumann, Brahms, Felix Mendelssohn y Anton Bruckner destacaron en este sentido. El compositor ruso Piotr Mich Chaikovski escribió música sinfónica y de cámara, óperas y música programática. Frederick Chopin creó música pianística sin programa, pero con libre configuración formal.

En todos los géneros musicales se valora mucho la unidad de expresión. Esto dio lugar no solamente a gran variedad de estilos de composición sino también al encumbramiento de los instrumentistas virtuosos y de los directores. Dos de los más conocidos fueron Liszt y el violinista italiano Niccolò Paganini. El director y compositor Gustav Mahler escribió sinfonías que incorporan referencias a su propia vida.

A finales del siglo el estilo romántico había modificado el lenguaje musical en varios sentidos. El gusto por progresiones armónicas extrañas había provocado la desintegración de la tonalidad. Los compositores, sobre todo Wagner, aumentaron el uso del cromatismo, estilo armónico con una alta proporción de notas fuera del tono principal. Los rasgos idiomáticos de la música folclórica se difundieron, especialmente en los compositores rusos, checos, noruegos y españoles. Entre ellos destacan los rusos Mijail Glinka, Modest Musorgski y Nicolai Rimski-Korsakov, los checos Antonin Dvorak y Bedrich Smetana y el noruego Edvard Grieg. Entre los compositores posteriores que utilizaron elementos de la música popular podemos incluir al danés Carl Nielsen, el finés Jean Sibelius y al español Manuel de Falla. En el caso de Falla, sus compatriotas Isaac Albeniz, Enrique Granados y Joaquín Turina, trataron de crear una escuela nacional de música española. Con esto continuaron una línea de trabajo iniciada por Felipe Pedrell.

Los recursos adoptados de la música folclórica, junto con otros descubiertos al comienzo del siglo XX, reintrodujeron en la música antiguos conceptos armónicos y rítmicos. El





mismo efecto resultado de la investigación sistemática de la historia de la música iniciada a principios del siglo XIX. Con la desintegración de la tonalidad la unidad de una obra dependía en menor medida del movimiento armónico y más del aumento y la disminución de la intensidad y densidad del sonido. El uso del color del sonido como elemento estructural en la música fue una de las características del impresionismo francés representado por Claude Debussy y Maurice Ravel. Otros compositores galos trabajaron en un estilo más satírico, como, por ejemplo, Erik Satie y Francis Poulenc.

Música Moderna

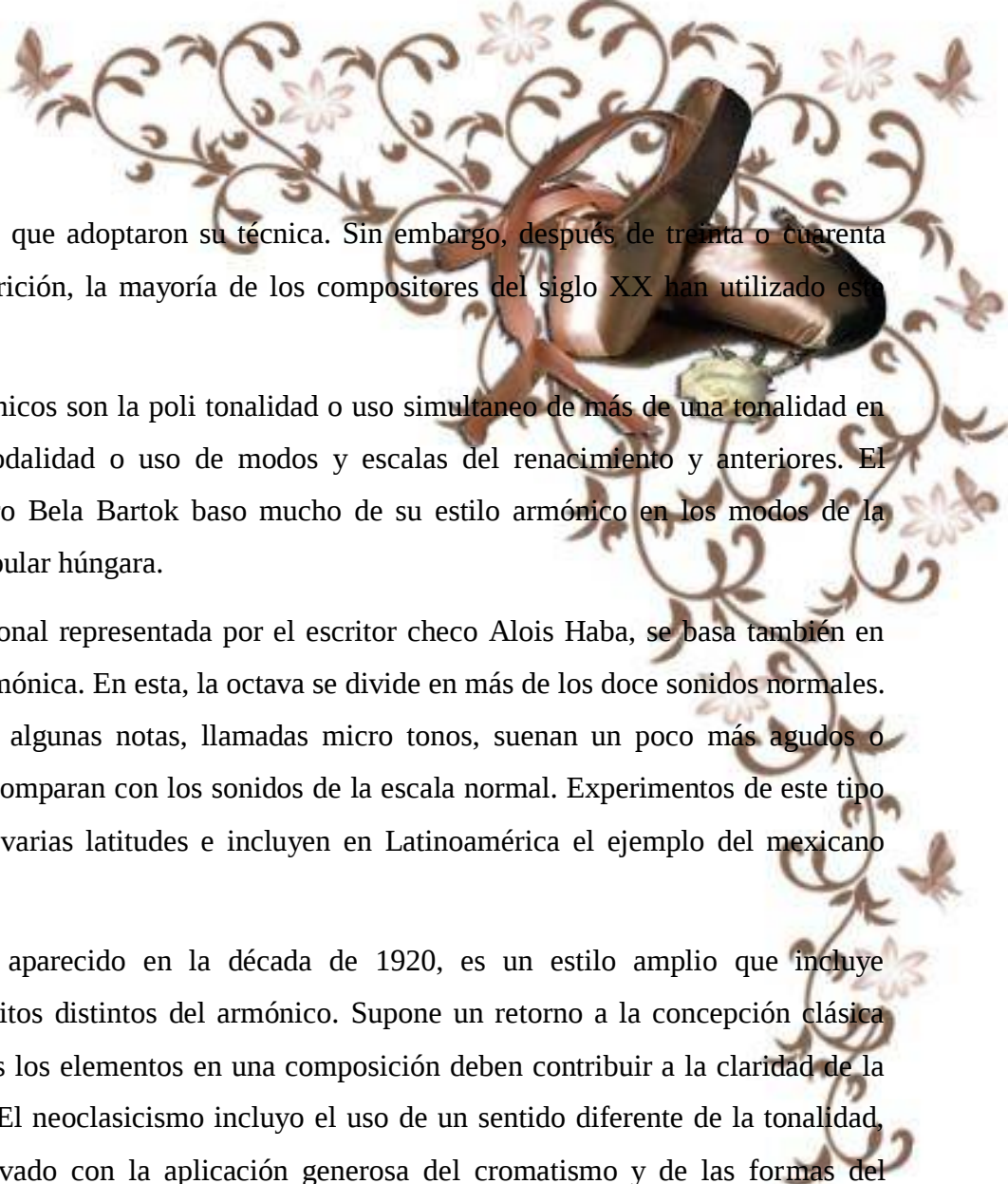
En el siglo XX se ha acentuado la tendencia a encumbrar la individualidad y la expresión personal que aparece en el romanticismo. Esto es resultado en parte de ciertas características de este siglo. La radio y la aparición de la fonografía han transportado la música de un extremo del mundo a otro. La velocidad de las comunicaciones hace posible que los oyentes puedan juzgar las novedades más rápidamente que nunca. El resultado de todo esto es que se valora más que nunca la originalidad y que la diversidad y el cambio rápido se han convertido en un rasgo distintivo de la música del siglo XX.

Varios estilos que han desempeñado un importante papel durante el siglo tienen nombres que se refieren a sus características armónicas. El cromatismo ha continuado siendo fundamental en la armonía de este siglo. En la primera década, sobre todo como consecuencia del extremado cromatismo, algunos compositores escribieron en la atonalidad, o la completa ausencia de tonalidad central. El músico atonal más importante de esta época fue el austriaco Arnold Schonberg.

A comienzos de la década de los veinte Schonberg ideó el sistema dodecafónico. En el mismo, los doce sonidos en que se divide la escala se colocaban en una serie siguiendo un orden escogido por el compositor. Este solo podía utilizar esa serie o unas determinadas variaciones de la misma. Varios sonidos sucesivos pueden combinarse en acordes para evitar la repetición estricta de la serie como línea melódica. Schonberg pretendía impedir la vuelta a los modelos tonales en parte para organizar grandes espacios de música atonal con una metodología sistematizada. Al principio fueron sus alumnos Alban Berg y Anton von

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Webern los únicos que adoptaron su técnica. Sin embargo, después de treinta o cuarenta años desde su aparición, la mayoría de los compositores del siglo XX han utilizado ese sistema.

Otros estilos armónicos son la poli tonalidad o uso simultaneo de más de una tonalidad en una obra, y la modalidad o uso de modos y escalas del renacimiento y anteriores. El compositor húngaro Bela Bartok baso mucho de su estilo armónico en los modos de la antigua música popular húngara.

La música micro tonal representada por el escritor checo Alois Haba, se basa también en una concepción armónica. En esta, la octava se divide en más de los doce sonidos normales. Esto significa que algunas notas, llamadas micro tonos, suenan un poco más agudos o graves cuando se comparan con los sonidos de la escala normal. Experimentos de este tipo son frecuentes en varias latitudes e incluyen en Latinoamérica el ejemplo del mexicano Julian Carrillo.

El neoclasicismo, aparecido en la década de 1920, es un estilo amplio que incluye novedades en ámbitos distintos del armónico. Supone un retorno a la concepción clásica según la cual todos los elementos en una composición deben contribuir a la claridad de la estructura formal. El neoclasicismo incluyo el uso de un sentido diferente de la tonalidad, por lo general avivado con la aplicación generosa del cromatismo y de las formas del barroco y del clasicismo. Los músicos más destacados de esta tendencia fueron Igor Stravinski, Paul Hindemith, Serguei Prokofiev y Dmitri Shostakovich.

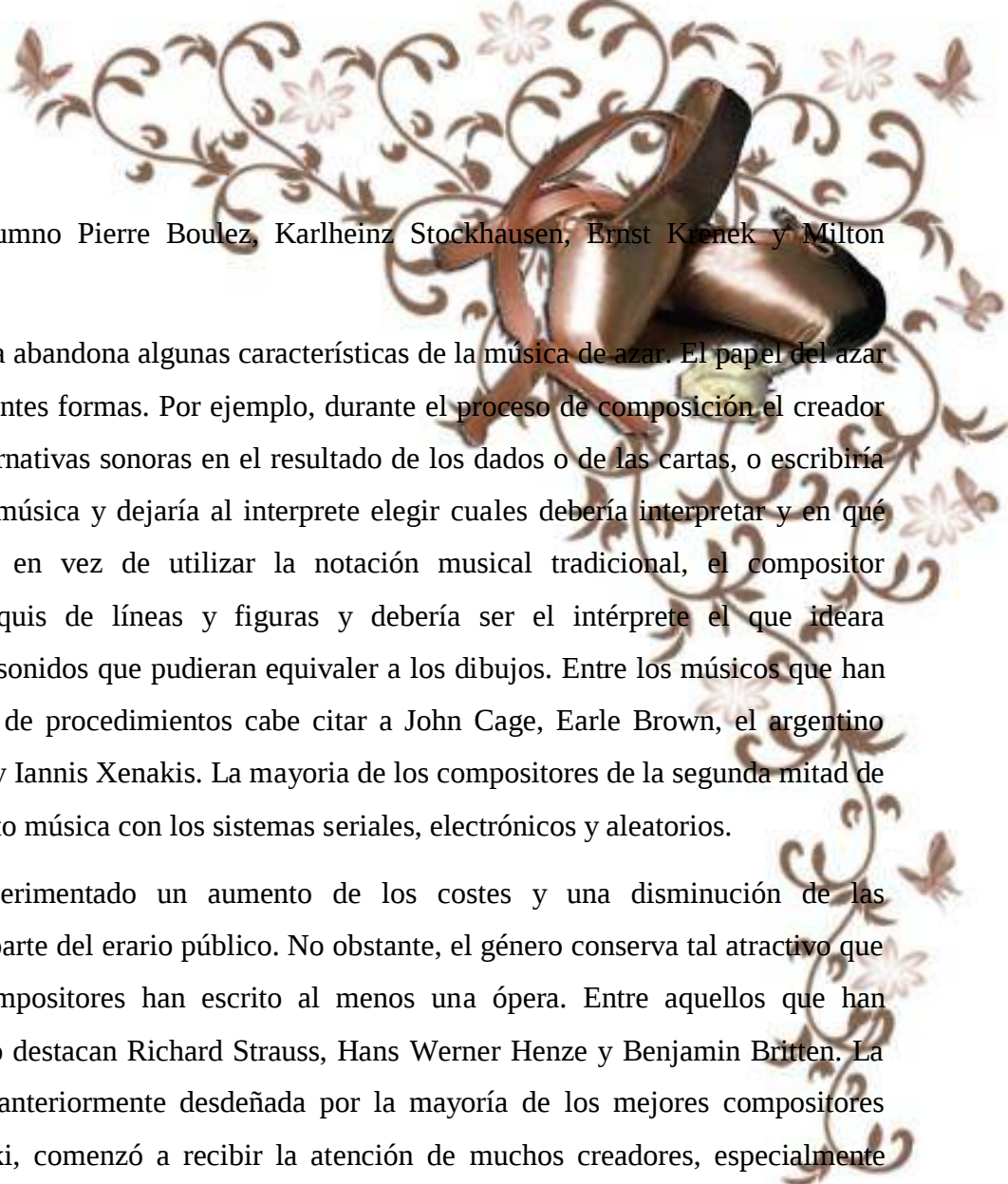
A comienzos de 1948 el ingeniero francés Pierre Schaeffer y algunos compositores de París comenzaron a grabar sonidos de la calle para combinarlos. Al resultado lo llamaron música concreta porque tenía sonidos de la vida diaria y sonidos abstractos y artificiales producidos por instrumentos musicales. La música concreta marco el comienzo de la música electrónica. En ella los equipos electrónicos, incluyendo los ordenadores o computadoras, se utilizan como generadores de sonidos para modificarlos y para combinarlos. A finales de



la década de los sesenta numerosos estudios en todo el mundo habían sido dotados de equipos electrónicos para uso de los compositores.

Otras dos innovaciones de la música del siglo XX son el serialismo y la música aleatoria. El serialismo se basa en el sistema dodecafónico. Se establece un orden para la sucesión de las diferentes figuras y para los niveles de intensidad sonora, por ejemplo, así como para las notas. Todas estas filas se repiten durante el transcurso de una obra. La técnica se ha llamado también serialismo integral para distinguirla del serialismo limitado del dodecafonismo. Entre los compositores que utilizaron este sistema destacan Olivier

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Messiaen y su alumno Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Ernst Krennek y Milton Babbitt.

La música aleatoria abandona algunas características de la música de azar. El papel del azar puede tomar diferentes formas. Por ejemplo, durante el proceso de composición el creador basaría ciertas alternativas sonoras en el resultado de los dados o de las cartas, o escribiría varias páginas de música y dejaría al interprete elegir cuales debería interpretar y en qué orden. Asimismo, en vez de utilizar la notación musical tradicional, el compositor prepararía un croquis de líneas y figuras y debería ser el intérprete el que ideara combinaciones de sonidos que pudieran equivaler a los dibujos. Entre los músicos que han utilizado este tipo de procedimientos cabe citar a John Cage, Earle Brown, el argentino Alberto Ginastera y Iannis Xenakis. La mayoría de los compositores de la segunda mitad de siglo han compuesto música con los sistemas seriales, electrónicos y aleatorios.

La ópera ha experimentado un aumento de los costes y una disminución de las subvenciones por parte del erario público. No obstante, el género conserva tal atractivo que casi todos los compositores han escrito al menos una ópera. Entre aquellos que han obtenido más éxito destacan Richard Strauss, Hans Werner Henze y Benjamin Britten. La música de ballet, anteriormente desdeñada por la mayoría de los mejores compositores excepto Chaikovski, comenzó a recibir la atención de muchos creadores, especialmente Prokofiev, Bartok, Ravel y Stravinski. En España el siglo XX presenta a los ya citados compositores nacionalistas pero es justo reseñar otros nombres. Ernesto Halffter formo parte de llamado Grupo de los Ocho, que pertenece a lo que el musicólogo Adolfo Salazar llamo generación de la Republica o grupo de Madrid. Extraordinaria popularidad ha alcanzado Joaquín Rodrigo, autor del famoso Concierto de Aranjuez. Otros nombres de la música española son los de Eduardo Toldra, Frederic Mompou o Manuel Blancafort, y más recientemente Luis de Pablo y Tomas Marco.

Aunque la música en el siglo XX parece abarcar una desconcertante variedad de procedimientos y enfoques, desde 1950 ha surgido un rasgo común en las obras más vanguardistas: el énfasis en los sonidos, sus cualidades, las texturas y densidades y las



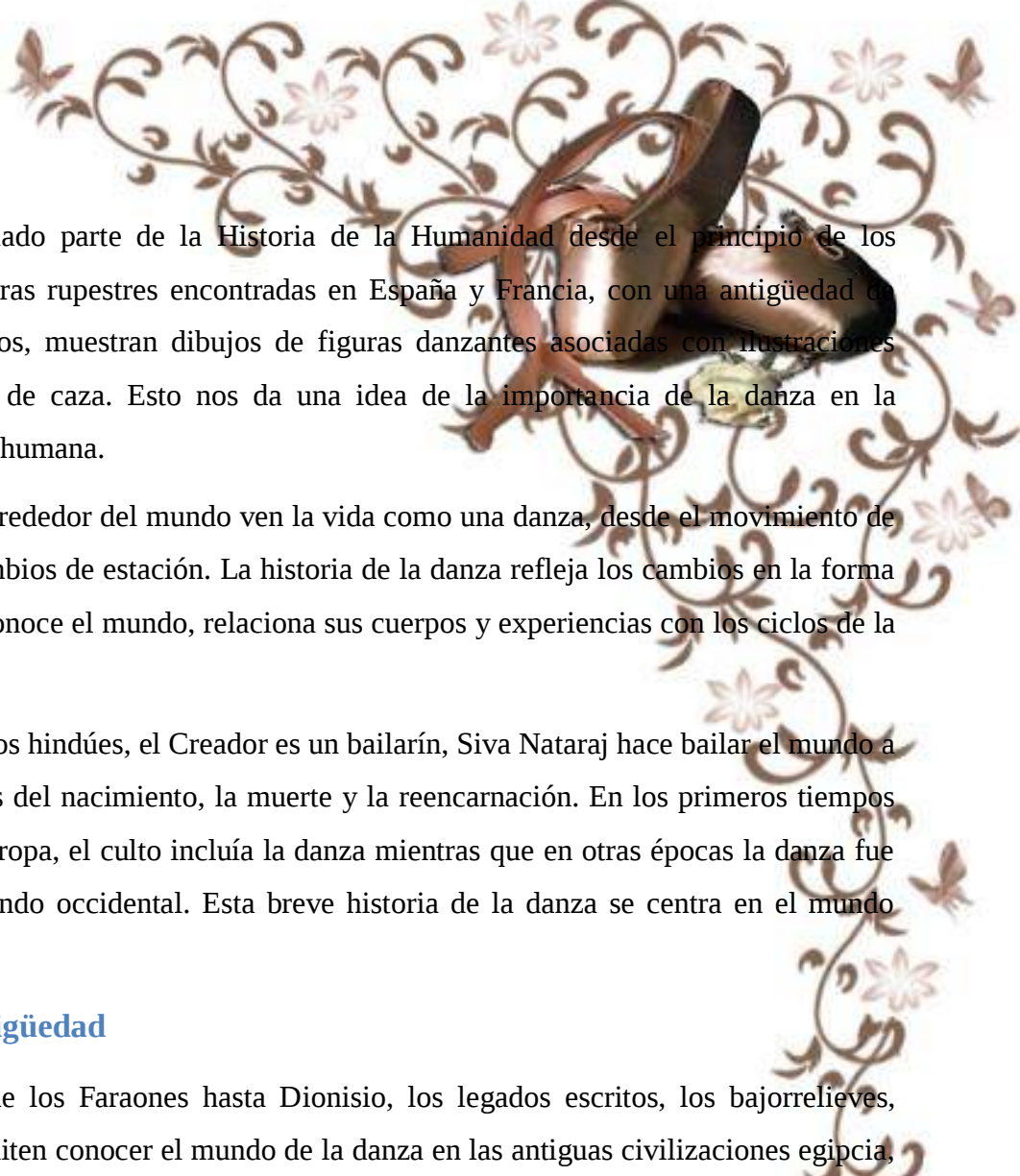
duraciones. Por primera vez en la historia de la música occidental este elemento ha comenzado a destacar sobre todos los demás, incluyendo la melodía, ausente hoy, y la armonía, que puede ser tratada como un componente más en una serie de sonidos complejos.

3.4.3. La Danza:

Son movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirve como forma de comunicación o expresión. Los seres humanos se expresan a través del movimiento. La danza es la transformación de funciones normales y expresiones comunes en movimientos fuera de lo habitual para propósitos extraordinarios. Incluso una acción tan normal como el caminar se realiza en la danza de una forma establecida, en círculos o en un ritmo concreto y dentro de un contexto especial.

La danza puede incluir un vocabulario preestablecido de movimientos, como en el ballet y la danza folklórica europea, o pueden utilizarse gestos simbólicos o mimo, como en las numerosas formas de danza asiática. Personas de diversas culturas bailan de forma distinta por razones variadas y los diferentes tipos de danzas revelan mucho sobre su forma de vivir.





La danza ha formado parte de la Historia de la Humanidad desde el principio de los tiempos. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza. Esto nos da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana.

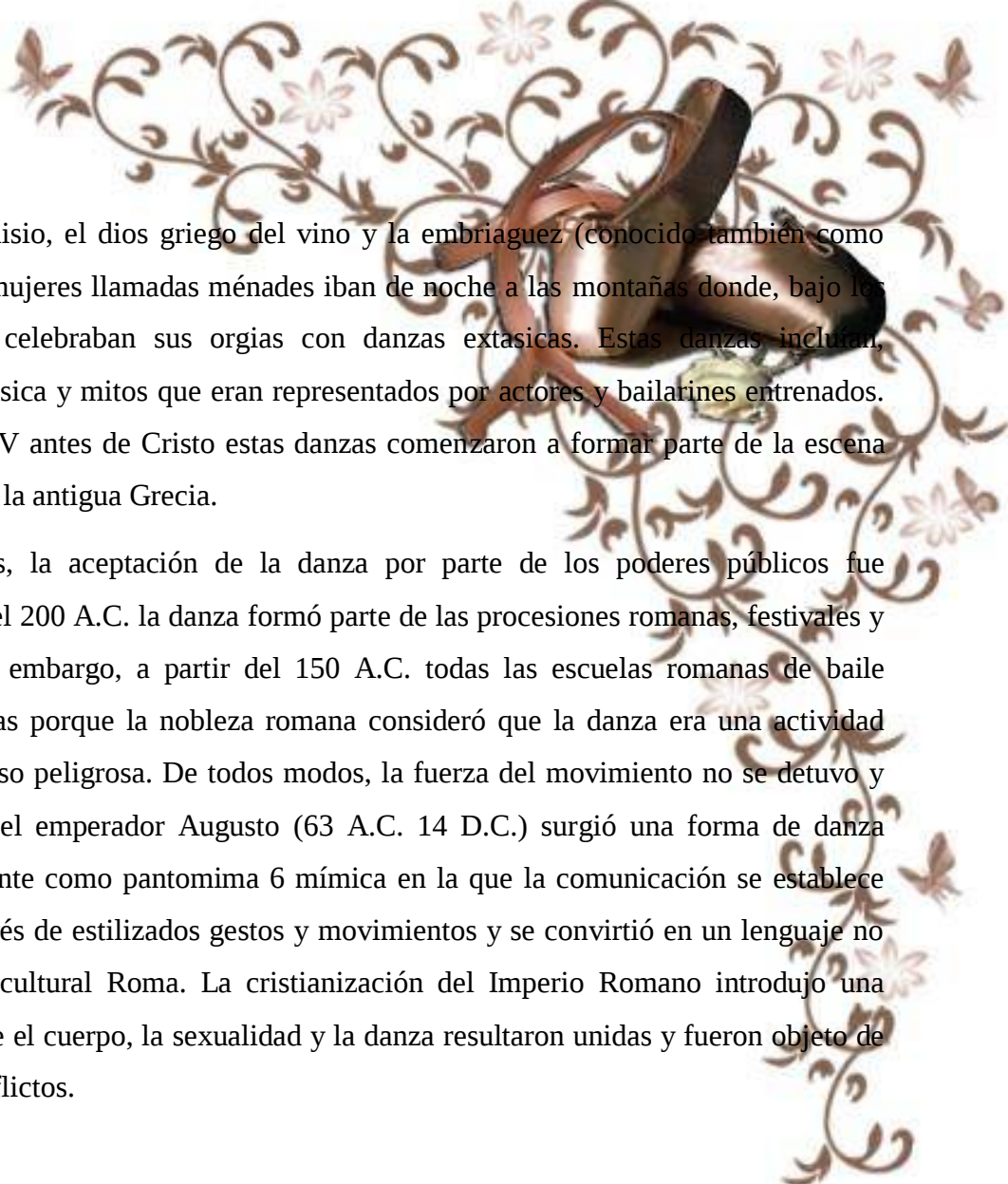
Muchos pueblos alrededor del mundo ven la vida como una danza, desde el movimiento de las nubes a los cambios de estación. La historia de la danza refleja los cambios en la forma en que el pueblo conoce el mundo, relaciona sus cuerpos y experiencias con los ciclos de la vida.

En la India, entre los hindúes, el Creador es un bailarín, Siva Nataraj hace bailar el mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación. En los primeros tiempos de la Iglesia en Europa, el culto incluía la danza mientras que en otras épocas la danza fue proscrita en el mundo occidental. Esta breve historia de la danza se centra en el mundo occidental.

Danza en la Antigüedad

Desde el Egipto de los Faraones hasta Dionisio, los legados escritos, los bajorrelieves, mosaicos nos permiten conocer el mundo de la danza en las antiguas civilizaciones egipcia, griega y romana. En el antiguo Egipto, las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones. Estas danzas, que culminaban en ceremonias representando la muerte y la reencarnación del dios Osiris se fueron haciendo cada vez más complejas hasta el punto de que solo podían ser ejecutadas por profesionales altamente calificados. En la Grecia antigua, la influencia de la danza egipcia fue propiciada por los filósofos que habían viajado a Egipto para ampliar sus conocimientos. El filósofo Platón, catalizador de estas influencias, fue un importante teórico y valedor de la danza griega. Los rituales de la danza de los Dioses y Diosas del Panteón Griego han sido reconocidos como los orígenes del teatro contemporáneo occidental.





Alrededor de Dionisio, el dios griego del vino y la embriaguez (conocido también como Baco), grupos de mujeres llamadas ménades iban de noche a las montañas donde, bajo los efectos del vino, celebraban sus orgias con danzas extáticas. Estas danzas incluían, eventualmente, música y mitos que eran representados por actores y bailarines entrenados. A finales de siglo V antes de Cristo estas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política de la antigua Grecia.

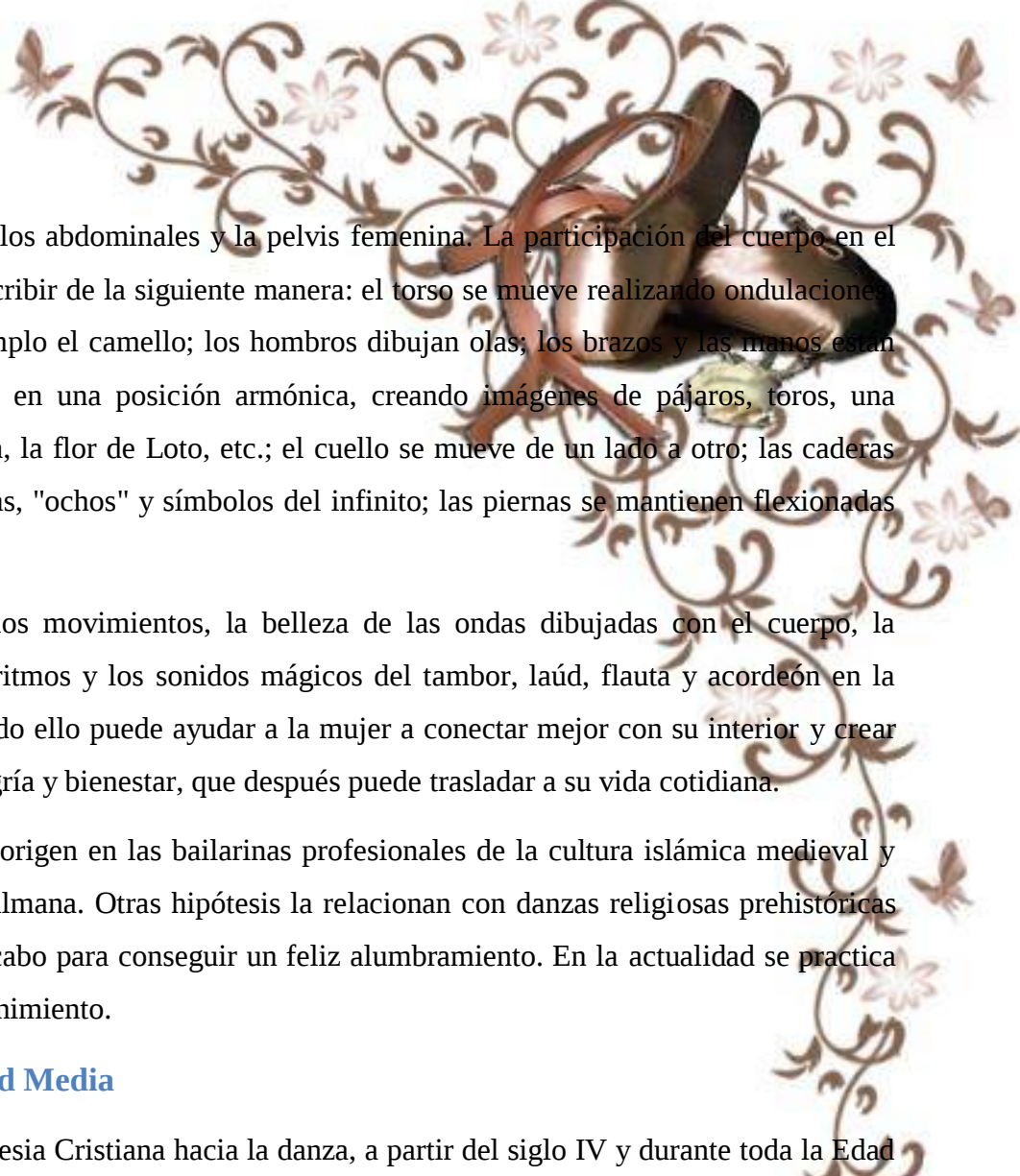
Entre los romanos, la aceptación de la danza por parte de los poderes públicos fue decayendo. Hasta el 200 A.C. la danza formó parte de las procesiones romanas, festivales y celebraciones. Sin embargo, a partir del 150 A.C. todas las escuelas romanas de baile cerraron sus puertas porque la nobleza romana consideró que la danza era una actividad sospechosa e incluso peligrosa. De todos modos, la fuerza del movimiento no se detuvo y bajo el mandato del emperador Augusto (63 A.C. 14 D.C.) surgió una forma de danza conocida actualmente como pantomima o mímica en la que la comunicación se establece sin palabras, a través de estilizados gestos y movimientos y se convirtió en un lenguaje no verbal en la multicultural Roma. La cristianización del Imperio Romano introdujo una nueva era en la que el cuerpo, la sexualidad y la danza resultaron unidas y fueron objeto de controversia y conflictos.

Danza Oriental

La danza oriental, conocida también como Danza del Vientre, es probablemente una de las danzas más antiguas que existen en la actualidad. Algunos investigadores le atribuyen funciones de fecundidad y maternidad en los rituales religiosos del Antiguo Egipto. Otros, sin embargo, la relacionan con la inmigración de los gitanos desde la India (pasando por Europa) hacia África en los últimos siglos. En el siglo XX la Danza Oriental se ha hecho popular al trasladarse a Europa y a los Estados Unidos desde los países del Próximo Oriente. Aquí una descripción de este magnífico baile.

La Danza Oriental es un baile sensual y sugerente que está basado en movimientos suaves y ondulados donde participa todo el cuerpo, aunque el mayor movimiento se localiza en las





caderas, los músculos abdominales y la pelvis femenina. La participación del cuerpo en el baile se puede describir de la siguiente manera: el torso se mueve realizando ondulaciones dibujando por ejemplo el camello; los hombros dibujan olas; los brazos y las manos están siempre colocados en una posición armónica, creando imágenes de pájaros, toros, una serpiente, una jarra, la flor de Loto, etc.; el cuello se mueve de un lado a otro; las caderas forman líneas rectas, "ochos" y símbolos del infinito; las piernas se mantienen flexionadas pero sueltas.

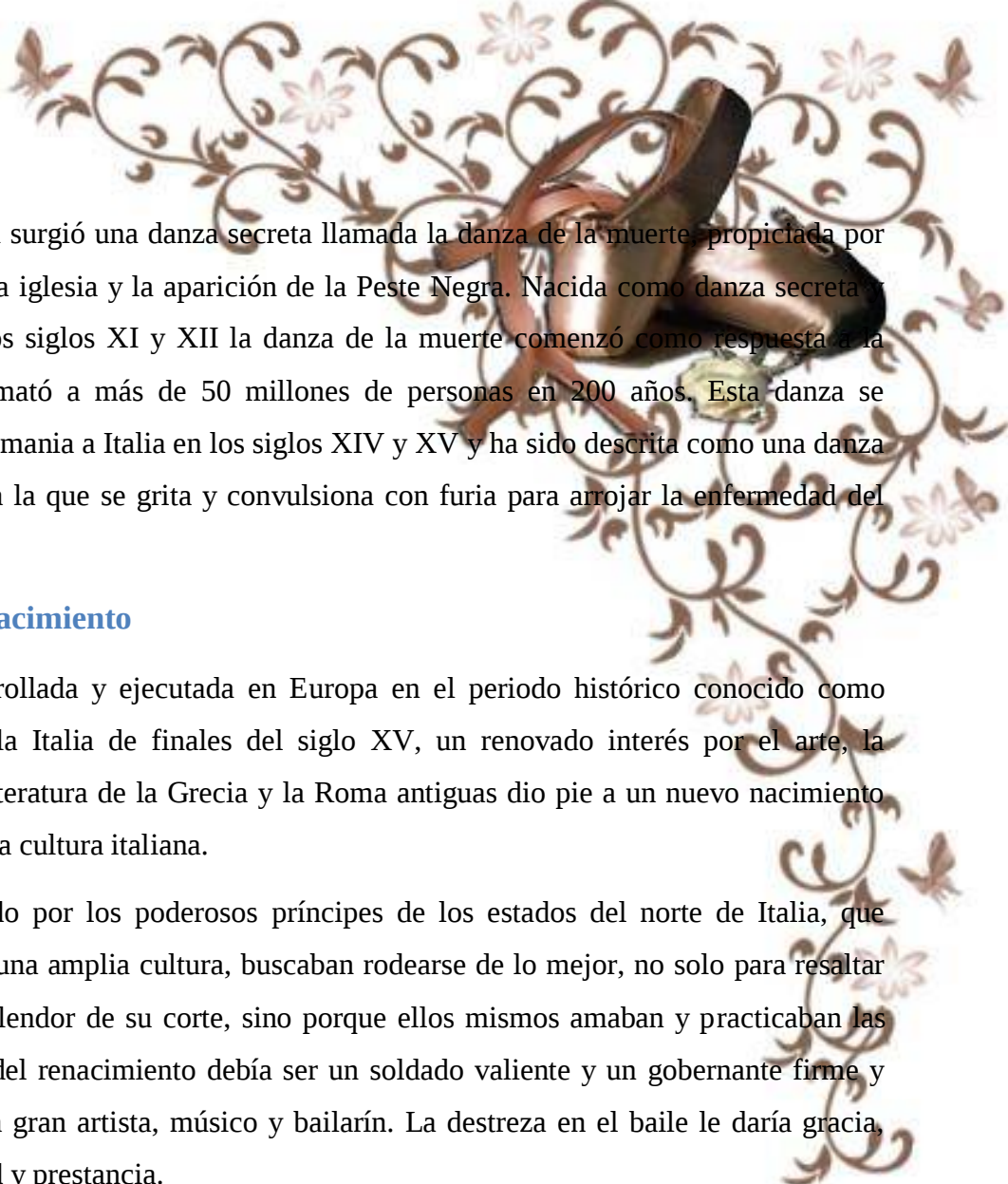
La exquisitez de los movimientos, la belleza de las ondas dibujadas con el cuerpo, la delicadeza de los ritmos y los sonidos mágicos del tambor, laúd, flauta y acordeón en la Danza Oriental, todo ello puede ayudar a la mujer a conectar mejor con su interior y crear una energía de alegría y bienestar, que después puede trasladar a su vida cotidiana.

Algunos sitúan su origen en las bailarinas profesionales de la cultura islámica medieval y de la España musulmana. Otras hipótesis la relacionan con danzas religiosas prehistóricas que se llevaban a cabo para conseguir un feliz alumbramiento. En la actualidad se practica como mero entretenimiento.

Danza en la Edad Media

La actitud de la Iglesia Cristiana hacia la danza, a partir del siglo IV y durante toda la Edad Media fue ambivalente. Por un lado encontramos el rechazo de la danza como catalizadora de la permisividad sexual, lascivia y éxtasis por líderes de la Iglesia como San Agustín (354-430) cuya influencia continuó durante toda la Edad Media. Por otro lado, antiguos Padres de la Iglesia intentaron incorporar las danzas propias de las tribus del norte, Celtas, Anglosajones, Galos en los cultos cristianos. Las danzas de celebración estacional fueron a menudo incorporadas a las fiestas cristianas que coincidían con antiguos ritos de fin del invierno y celebración de la fertilidad con la llegada de la primavera. A principios del siglo IX Carlomagno prohibió la danza, pero el bando no fue respetado. La danza continuó como parte de los ritos religiosos de los pueblos europeos aunque camuflados con nuevos nombres y nuevos propósitos.





Durante esta época surgió una danza secreta llamada la danza de la muerte, propiciada por la prohibición de la iglesia y la aparición de la Peste Negra. Nacida como danza secreta y extasica durante los siglos XI y XII la danza de la muerte comenzó como respuesta a la Peste Negra que mató a más de 50 millones de personas en 200 años. Esta danza se extendió desde Alemania a Italia en los siglos XIV y XV y ha sido descrita como una danza a base de saltos en la que se grita y convulsiona con furia para arrojar la enfermedad del cuerpo.

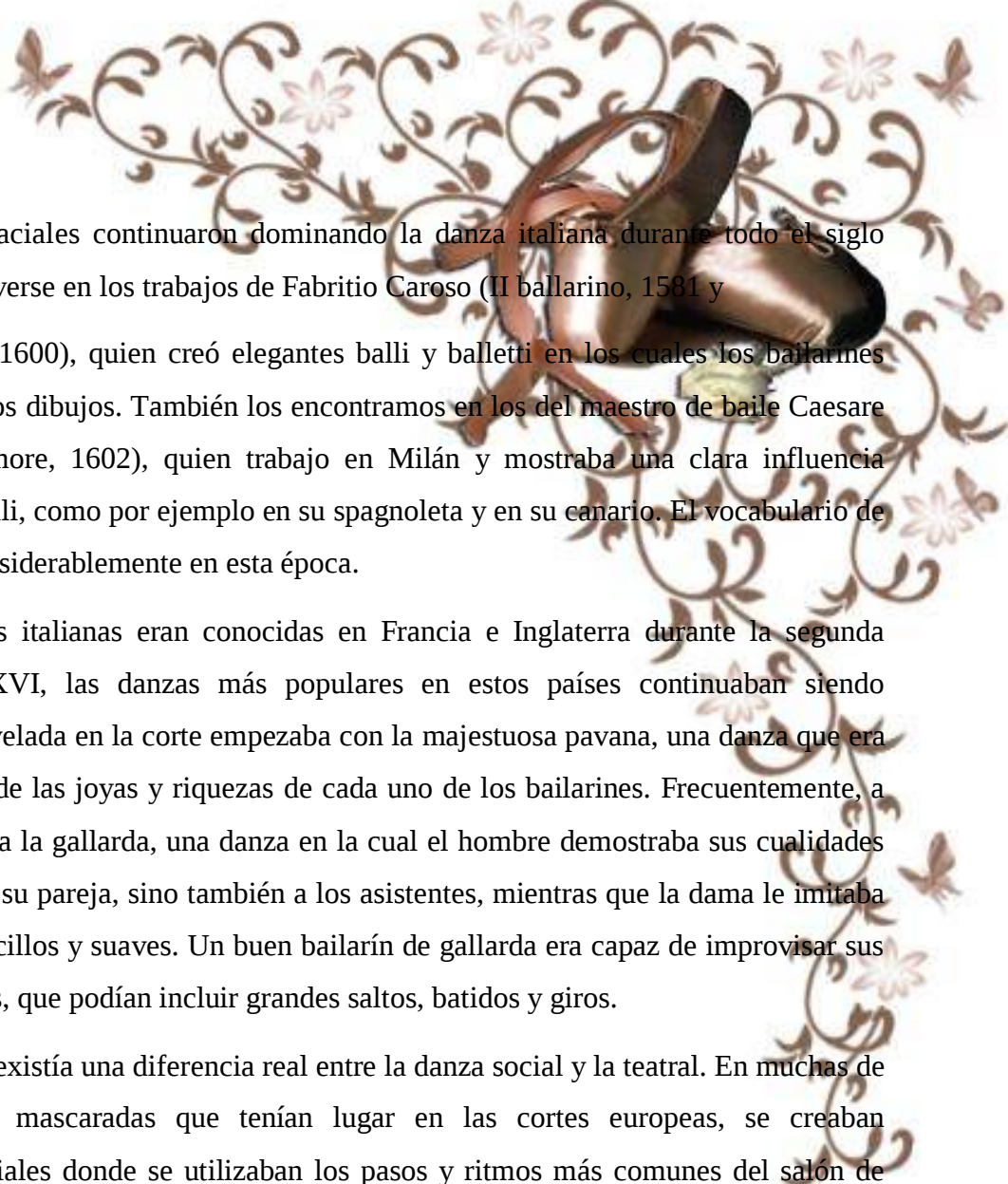
Danza en el Renacimiento

Es la danza desarrollada y ejecutada en Europa en el periodo histórico conocido como renacimiento. En la Italia de finales del siglo XV, un renovado interés por el arte, la arquitectura y la literatura de la Grecia y la Roma antiguas dio pie a un nuevo nacimiento (renacimiento) de la cultura italiana.

Esto fue promovido por los poderosos príncipes de los estados del norte de Italia, que además de poseer una amplia cultura, buscaban rodearse de lo mejor, no solo para resaltar la imagen y el esplendor de su corte, sino porque ellos mismos amaban y practicaban las artes. El príncipe del renacimiento debía ser un soldado valiente y un gobernante firme y justo, y además un gran artista, músico y bailarín. La destreza en el baile le daría gracia, elegancia, dignidad y prestancia.

Por lo tanto, la danza estaba influenciada por la atmosfera del renacimiento italiano. Los maestros de baile seguían la pauta marcada por los artistas al crear danzas en las que los elaborados esquemas espaciales eran su principal característica. Para conseguir esto, el número de bailarines era limitado, y desaparecieron las danzas en filas y círculos tan comunes en la edad media. Las danzas de la Italia del siglo XV eran básicamente dos: la bassa danza, una derivación de una danza cortesana medieval de pareja en compás de 6/8, para dos o tres bailarines, y el ballo, una danza con mezcla de ritmos y que algunas veces incorpora elementos de la mímica. Los cuatro ritmos básicos eran la bassa danza (6/8), el saltarello (3/4), la guarnaria (4/4) y la piva (2/4).





Los esquemas espaciales continuaron dominando la danza italiana durante todo el siglo XVI, como puede verse en los trabajos de Fabritio Caroso (II ballarino, 1581 y Nobilita di dame, 1600), quien creó elegantes balli y balletti en los cuales los bailarines describen complejos dibujos. También los encontramos en los del maestro de baile Caesare Negri (Gratie d'amore, 1602), quien trabajo en Milán y mostraba una clara influencia española en sus balli, como por ejemplo en su spagnoleta y en su canario. El vocabulario de pasos aumento considerablemente en esta época.

Aunque las danzas italianas eran conocidas en Francia e Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVI, las danzas más populares en estos países continuaban siendo procesionales. La velada en la corte empezaba con la majestuosa pavana, una danza que era una demostración de las joyas y riquezas de cada uno de los bailarines. Frecuentemente, a esta danza le seguía la gallarda, una danza en la cual el hombre demostraba sus cualidades técnicas, no solo a su pareja, sino también a los asistentes, mientras que la dama le imitaba con pasos más sencillos y suaves. Un buen bailarín de gallarda era capaz de improvisar sus propias variaciones, que podían incluir grandes saltos, batidos y giros.

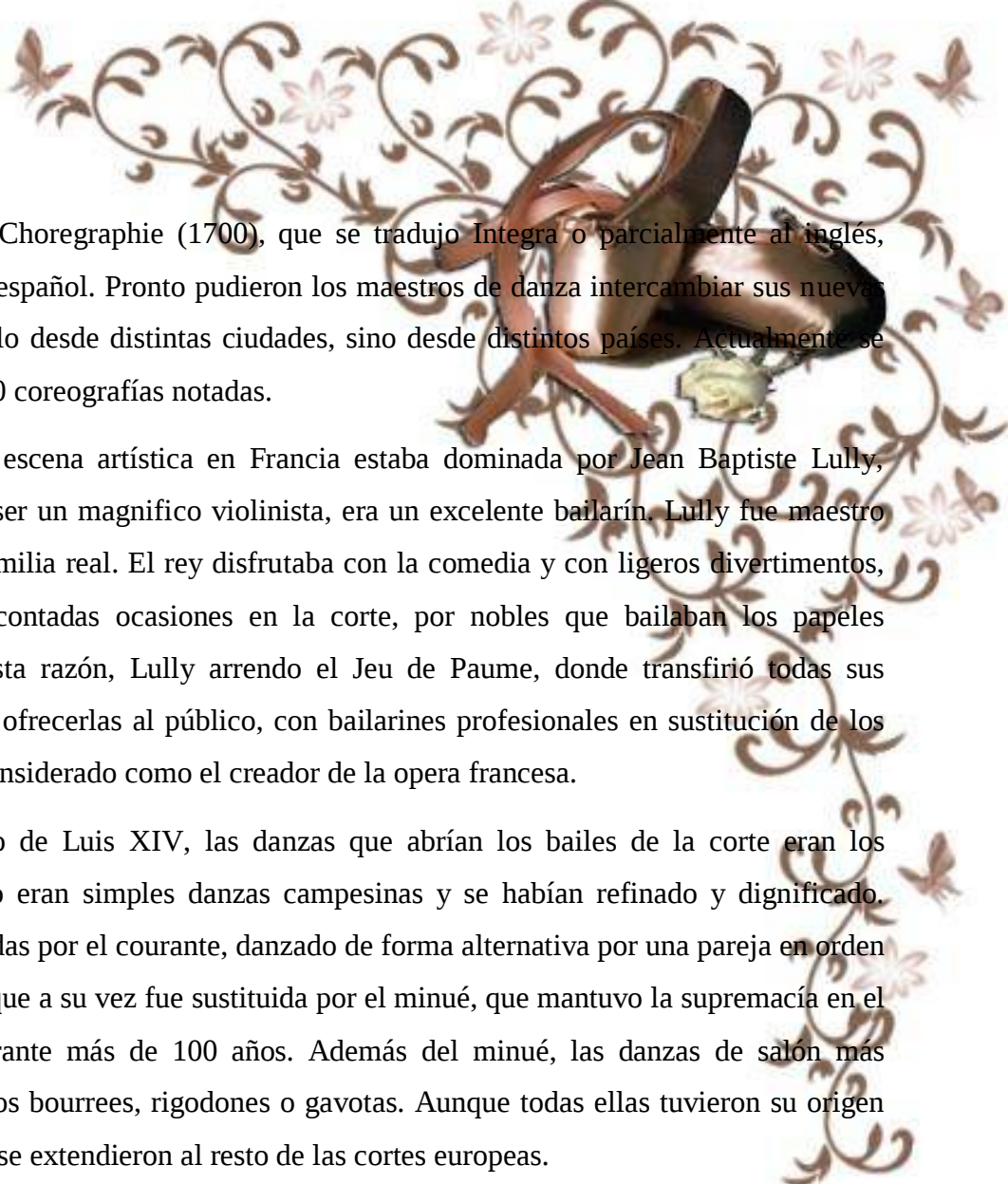
En este tiempo no existía una diferencia real entre la danza social y la teatral. En muchas de las espectaculares mascaradas que tenían lugar en las cortes europeas, se creaban coreografías especiales donde se utilizaban los pasos y ritmos más comunes del salón de baile y donde los bailarines eran las damas y los caballeros de la corte.

Danza Barroca

Son teorías y tipos de danza durante el siglo XVII. El joven rey Luis XIV de Francia sentía una pasión particular por la danza, y en 1653, a los 15 años, bailo el papel del Sol en el Ballet Royal de la Nuit, hazaña que le valió el sobrenombre de Rey Sol. En 1661 fundó la Real Academia de la Danza, bajo la dirección de su propio maestro de baile, Pierre Beauchamp.

Alrededor de 1760, Beauchamp ideó una forma de notación de la danza, pero fue un contemporáneo suyo, Raoul Auger Feuillet quien dio a conocer este sistema al mundo con





la publicación de Choregraphie (1700), que se tradujo íntegra o parcialmente al inglés, alemán, italiano y español. Pronto pudieron los maestros de danza intercambiar sus nuevas coreografías no solo desde distintas ciudades, sino desde distintos países. Actualmente se conservan unas 400 coreografías notadas.

En esta época, la escena artística en Francia estaba dominada por Jean Baptiste Lully, quien, además de ser un magnífico violinista, era un excelente bailarín. Lully fue maestro de música de la familia real. El rey disfrutaba con la comedia y con ligeros divertimentos, representados en contadas ocasiones en la corte, por nobles que bailaban los papeles principales. Por esta razón, Lully arrendó el Jeu de Paume, donde transfirió todas sus producciones para ofrecerlas al público, con bailarines profesionales en sustitución de los cortesanos. Está considerado como el creador de la ópera francesa.

Durante el reinado de Luis XIV, las danzas que abrían los bailes de la corte eran los branles, que ya no eran simples danzas campesinas y se habían refinado y dignificado. Estas fueron seguidas por el courante, danzado de forma alternativa por una pareja en orden a su rango social, que a su vez fue sustituida por el minué, que mantuvo la supremacía en el salón de baile durante más de 100 años. Además del minué, las danzas de salón más populares fueron los bourrees, rigodones o gavotas. Aunque todas ellas tuvieron su origen en Francia, pronto se extendieron al resto de las cortes europeas.

En la danza teatral del siglo XVII todavía se usaba el vocabulario de los bailes de salón, y tanto en este como en el teatro se podía ver la influencia de los italianos en los esquemas espaciales. Pero, a medida que los bailarines profesionales tuvieron más participación en las óperas y en los ballets, este vocabulario se vio ampliado debido a las exigencias técnicas, y constituye la base del ballet clásico actual.

Danza Moderna

Es el estilo desarrollado por un grupo de bailarines que a finales del siglo XIX y a principios del XX rompieron con las tradiciones previas y forjaron nuevas técnicas, teorías y estética en la danza. El término modernismo se utiliza en todas las artes y cubre una gran





diversidad de teorías y prácticas. La importancia del individualismo, la abstracción y la entrega al arte del momento eran sus características comunes. Los pioneros de la danza moderna tienen, en algunos casos, poco en común además del rechazo de las tradiciones existentes y del deseo de reexaminar los principios fundamentales de la danza como medio de comunicación. Los orígenes del movimiento fueron internacionales y surgieron simultáneamente en todo el mundo occidental.

Estadounidenses como Loie Fuller e Isadora Duncan influyeron mucho en Europa mientras que europeos como Rudolf von Laban y Mary Wigman marcaron a los estadounidenses. Fuller explotó la capacidad de las nuevas tecnologías, al bailar en una nube de seda iluminada por los nuevos sistemas eléctricos de la iluminación teatral. El propósito de Duncan era utilizar los ideales del antiguo arte griego para inspirar formas más naturales de danza. Sin embargo, mientras Fuller transformaba su cuerpo en una flor o una mariposa, Duncan utilizaba el cuerpo humano como un instrumento de expresión emocional.

El trabajo de Rudolf von Laban como teórico y maestro fue mucho más importante que como bailarín o coreógrafo. En Europa, su análisis del movimiento humano y su sistema de notación de la danza (labanotacion o kinetografia) proporcionó una base teórica para el estudio de la danza y su enseñanza. Su trabajo con grandes grupos de bailarines aficionados que formaban coros llegaba más allá de los límites de la representación teatral convencional, llevando la danza al público en grandes escenarios y a menudo al aire libre.

Una de sus asistentes en la docencia durante la I Guerra Mundial, en Suiza, fue Mary Wigman, que se convertiría en una de las más famosas bailarinas del movimiento modernista. Ella consolidó la autonomía de la danza como una forma de arte, trabajando con el silencio y con apoyos mínimos. Creó una poderosa forma de expresión emocional que frecuentemente exploraba el lado oscuro de la naturaleza humana sujeta por las fuerzas universales.

La estadounidense Martha Graham quiso también expresar la emoción a través del cuerpo en movimiento y desarrolló un coherente sistema de entrenamiento técnico para conseguir sus metas coreográficas. Algunos rasgos característicos de la técnica de Graham fueron la

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



utilización de la contracción muscular y de la relajación para producir energía motora, y el juego con el peso del propio cuerpo.

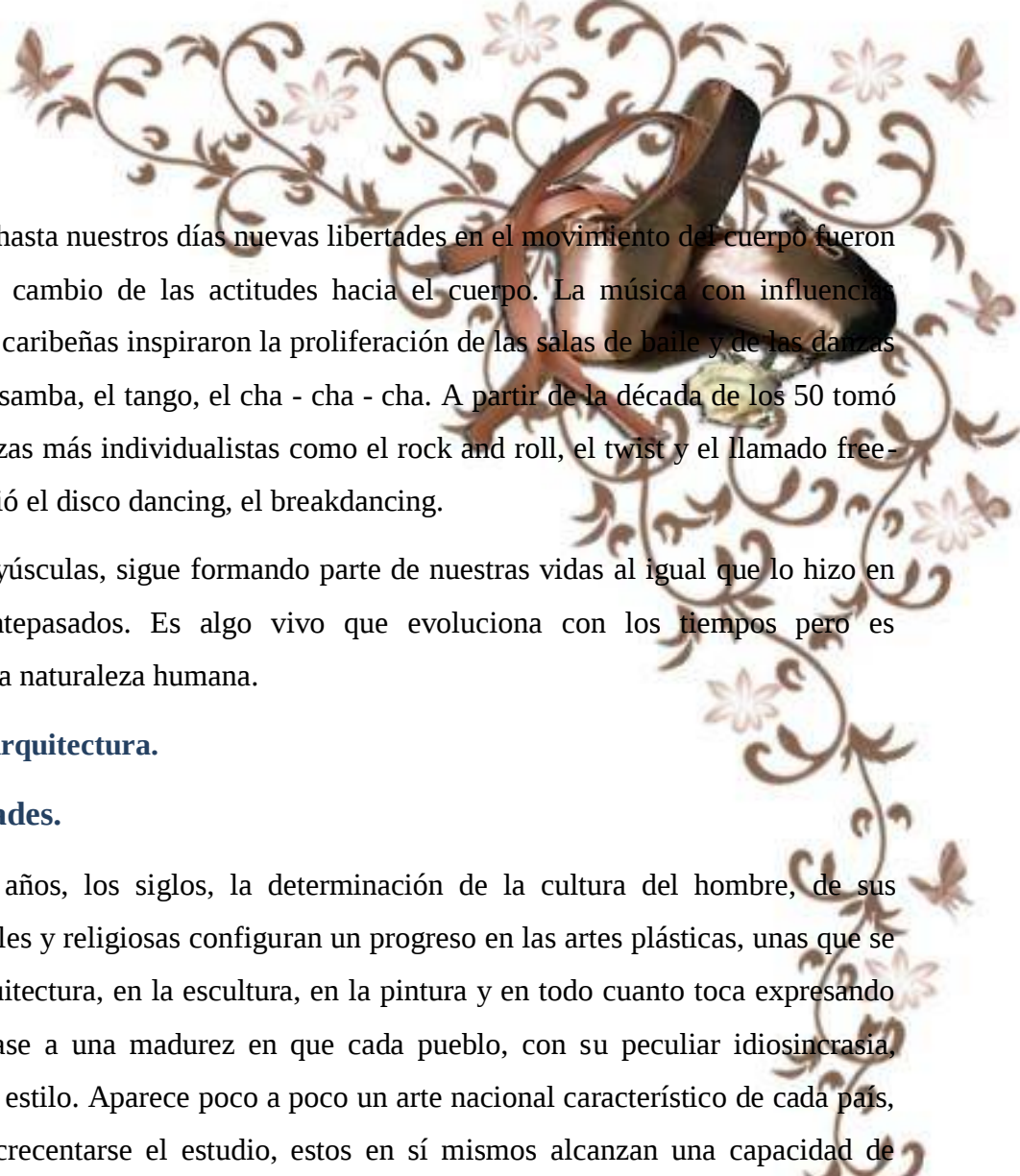
Danza hoy en día

Es un movimiento que surge como rechazo de las teorías y prácticas del modernismo. Originalmente es una clasificación cronológica asociada con la labor específica de un grupo vanguardista de coreógrafos, artistas visuales y músicos que presentaron sus trabajos en la iglesia Judson Memorial en el Greenwich Village de Nueva York entre 1962 y 1964.

El Judson Dance Theater surgió del trabajo realizado por el músico Robert Dunn para una clase de coreografía que impartió en el estudio de Merce Cunningham desde 1960 hasta 1962. Estos artistas revisaron la naturaleza de la danza, cuestionando todos los aspectos de la ejecución y representación del trabajo coreográfico. Desde su primera actuación en julio de 1962, el grupo reflejó las preocupaciones que estaban presentes en el mundo del arte. Fueron particularmente influyentes las teorías filosóficas del existencialismo, el budismo zen y la fenomenología. El interés por la presencia e independencia del momento en una actuación y la exploración de las propiedades intrínsecas del medio de la danza fueron los ingredientes esenciales en el debate. Se rechazaron los sistemas formales de codificar movimientos, así como la imagen corporal especializada que éstos requerían. Los trabajos del grupo se centraban en la danza como tema único, la pureza del movimiento, sin la abstracción y adulteración que crea la persona del ejecutante.

Ivonne Rainier fue un miembro destacado del Judson Dance Theater y autora en 1965 de uno de sus más famosos manifiestos, definido por la escritora Sally Banes como la "estética del rechazo". La intención de Rainier era desmitificar y objetivar la danza, descartando todo lo superfluo. Dio una expresión concreta de éste minimalismo en su obra Trio A (1966). Otros miembros eminentes del Judson Dance Theater fueron Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay y Steve Paxton.

El termino postmodernismo (en danza) se aplica también, de una forma general, al trabajo de artistas en Europa y Estados Unidos influidos por las creaciones del grupo original.



Desde los años 20 hasta nuestros días nuevas libertades en el movimiento del cuerpo fueron los detonantes del cambio de las actitudes hacia el cuerpo. La música con influencias latinas, africanas y caribeñas inspiraron la proliferación de las salas de baile y de las danzas como la rumba, la samba, el tango, el cha - cha - cha. A partir de la década de los 50 tomó el relevo otras danzas más individualistas como el rock and roll, el twist y el llamado free-style; luego apareció el disco dancing, el breakdancing.

La Danza, con mayúsculas, sigue formando parte de nuestras vidas al igual que lo hizo en la de nuestros antepasados. Es algo vivo que evoluciona con los tiempos pero es consustancial con la naturaleza humana.

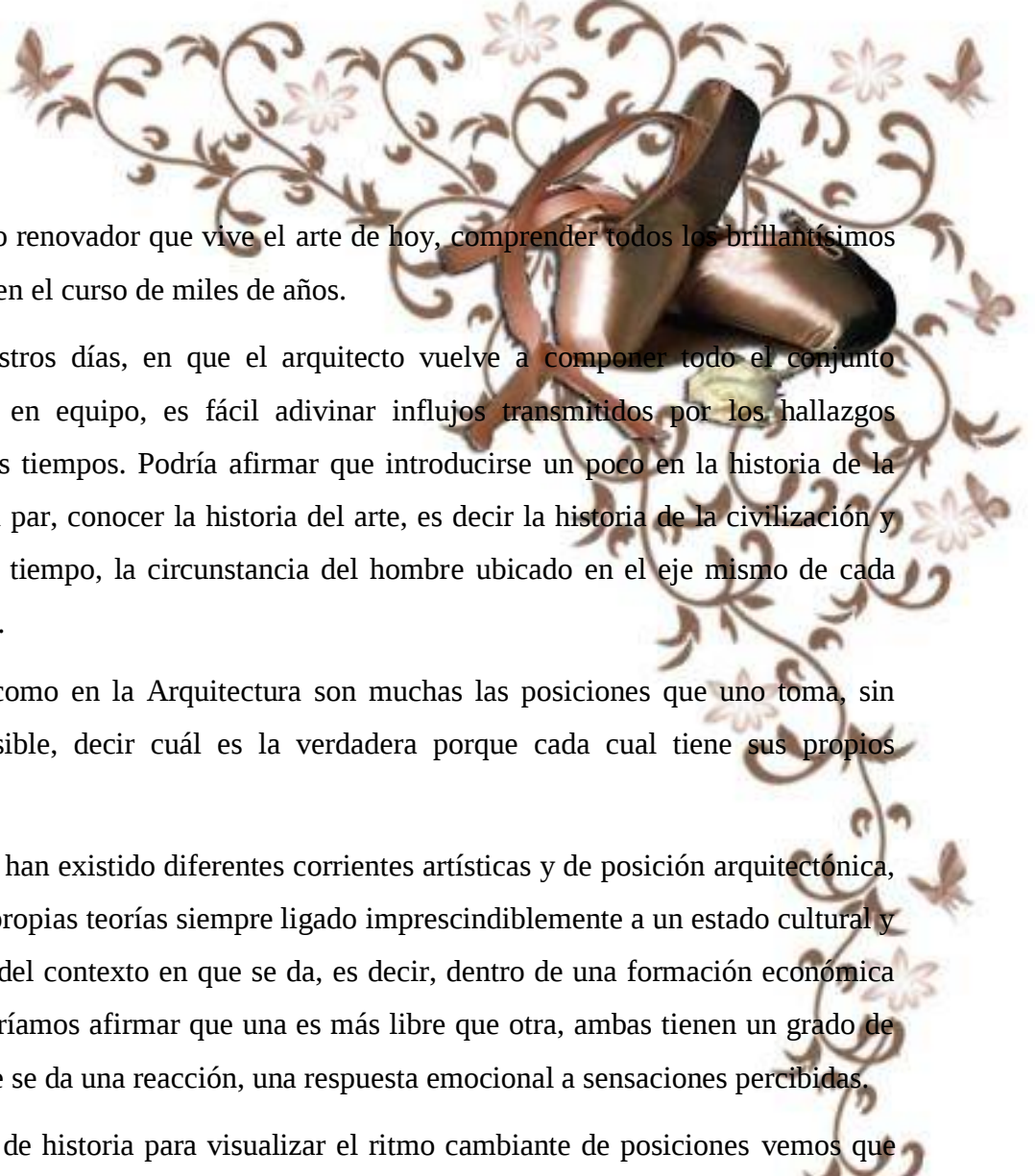
3.5. El arte en la arquitectura.

3.5.1. Generalidades.

Al transcurrir los años, los siglos, la determinación de la cultura del hombre, de sus concepciones raciales y religiosas configuran un progreso en las artes plásticas, unas que se traducen en la arquitectura, en la escultura, en la pintura y en todo cuanto toca expresando su espíritu, y llegase a una madurez en que cada pueblo, con su peculiar idiosincrasia, precisa y define su estilo. Aparece poco a poco un arte nacional característico de cada país, pero también al acrecentarse el estudio, estos en sí mismos alcanzan una capacidad de intelecto que les hace ser a la vez que arquitectos, los artífices que ornamentan sus propias obras. La obra conjunta surge impulsada por una sola sensibilidad. Se comprende que las artes no pueden concebirse separadas, mas al contrario creen en la perfecta fusión de ellas. Con esas ideas se llega a una cultura genial que después tuvo sus altibajos precisamente por definirse un divorcio entre arquitectos y decoradores.

Si examinamos breve o detalladamente a través de la historia veremos como la auténtica arquitectura siempre va al compás de las inquietudes plásticas, evolucionando, ambas motivadas por las diferentes etapas sociales y económicas, con sus particulares influencias que afectan en el que hacer del hombre. Siendo necesario, para llegar a las consecuencias





de este movimiento renovador que vive el arte de hoy, comprender todos los brillantísimos procesos seguidos en el curso de miles de años.

En el arte de nuestros días, en que el arquitecto vuelve a componer todo el conjunto artístico o trabaja en equipo, es fácil adivinar influjos transmitidos por los hallazgos plásticos de lejanos tiempos. Podría afirmar que introducirse un poco en la historia de la arquitectura es a la par, conocer la historia del arte, es decir la historia de la civilización y entender al mismo tiempo, la circunstancia del hombre ubicado en el eje mismo de cada faceta de la cultura.

Tanto en el Arte como en la Arquitectura son muchas las posiciones que uno toma, sin embargo es imposible, decir cuál es la verdadera porque cada cual tiene sus propios fundamentos.

Hemos visto como han existido diferentes corrientes artísticas y de posición arquitectónica, cada cual con sus propias teorías siempre ligado imprescindiblemente a un estado cultural y enmarcado dentro del contexto en que se da, es decir, dentro de una formación económica social. Si bien podríamos afirmar que una es más libre que otra, ambas tienen un grado de expresión en donde se da una reacción, una respuesta emocional a sensaciones percibidas.

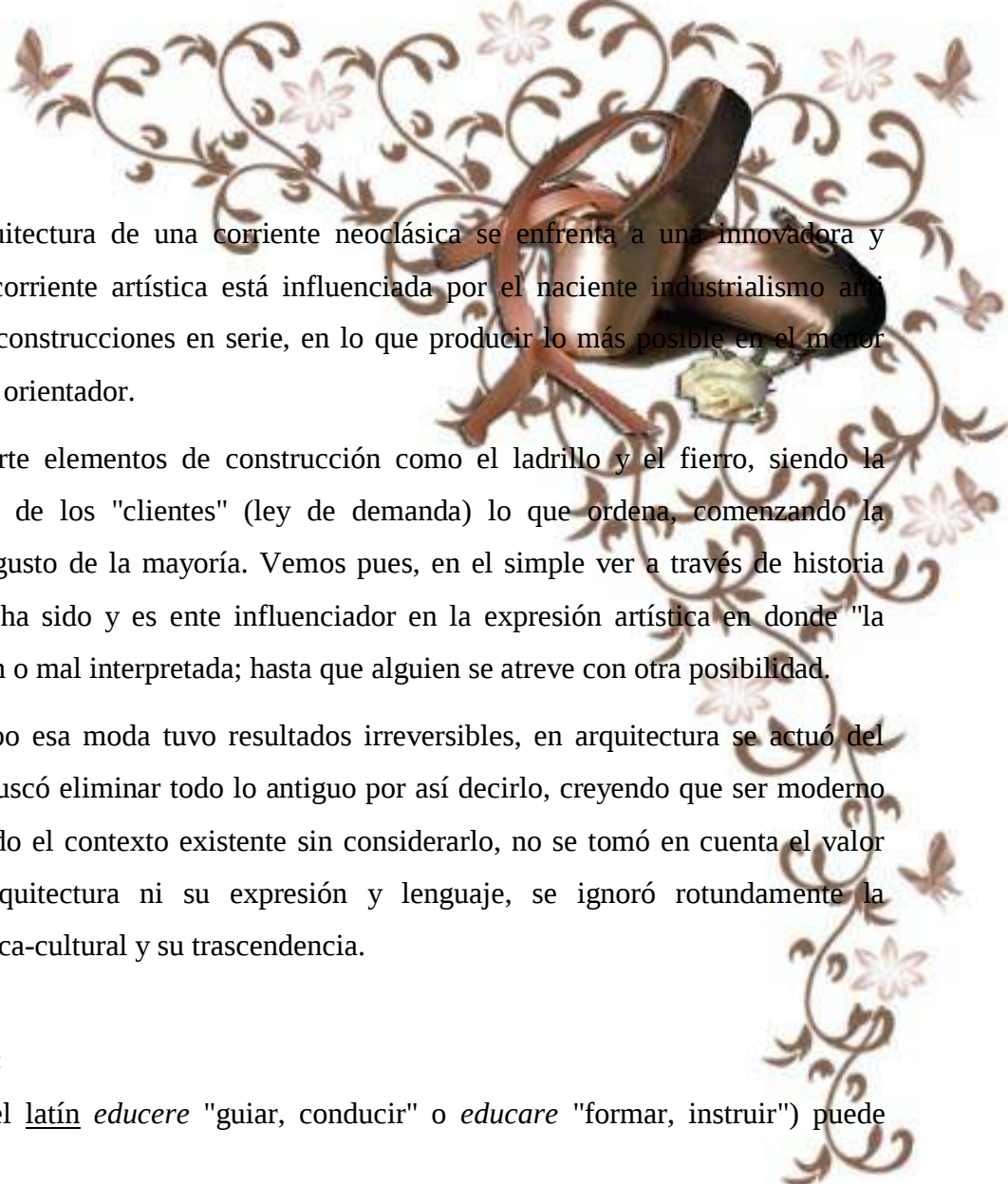
Haciendo un poco de historia para visualizar el ritmo cambiante de posiciones vemos que en el siglo XIX son dos tendencias fundamentales en el Arte que se enfrentan: los partidarios de continuar la tradición renacentista y los adversarios difusores de la innovación de nuevas fórmulas.

Los clásicos representaron lo mejor del hombre, los modernos lo más pasional, y luego de haber agotado el protagonismo humano pues entonces abandonaron el tema. Así, nace entonces el cubismo, muy contrario en su expresión, sin vitalidad, sin profundidad, sin humanidad.

En literatura y temas de expresión corporal se descompone la escasez de argumentos, la falta de inspiración han penetrado los temas tan comunes de hoy. Todos en función de sentir la vida actual que agobia.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Asimismo, la arquitectura de una corriente neoclásica se enfrenta a una innovadora y modernista. Esta corriente artística está influenciada por el naciente industrialismo artesanal y de las construcciones en serie, en lo que producir lo más posible en el menor tiempo es el índice orientador.

Aquí se une al Arte elementos de construcción como el ladrillo y el fierro, siendo la dirección personal de los "clientes" (ley de demanda) lo que ordena, comenzando la masificación o el gusto de la mayoría. Vemos pues, en el simple ver a través de historia como la sociedad ha sido y es ente influenciador en la expresión artística en donde "la moda" impone bien o mal interpretada; hasta que alguien se atreve con otra posibilidad.

Ya en algún tiempo esa moda tuvo resultados irreversibles, en arquitectura se actuó del mismo modo, se buscó eliminar todo lo antiguo por así decirlo, creyendo que ser moderno era romper con todo el contexto existente sin considerarlo, no se tomó en cuenta el valor artístico de la arquitectura ni su expresión y lenguaje, se ignoró rotundamente la importancia histórica-cultural y su trascendencia.

3.6. La educación:

La **educación**, (del latín *educere* "guiar, conducir" o *educare* "formar, instruir") puede definirse como:

- El proceso multidireccional mediante el cual se transmiten conocimientos, valores, costumbres y formas de actuar. La educación no sólo se produce a través de la palabra: está presente en todas nuestras acciones, sentimientos y actitudes.
- El proceso de vinculación y concienciación cultural, moral y conductual. Así, a través de la educación, las nuevas generaciones asimilan y aprenden los conocimientos, normas de conducta, modos de ser y formas de ver el mundo de generaciones anteriores, creando además otros nuevos.
- Proceso de socialización formal de los individuos de una sociedad.



- La educación se comparte entre las personas por medio de nuestras ideas, cultura, conocimientos, etc. respetando siempre a los demás. Ésta no siempre se da en el aula.

Existen tres tipos de educación: la formal, la no formal y la informal. *La educación formal* hace referencia a los ámbitos de las escuelas, institutos, universidades, módulos... mientras que la *no formal* se refiere a los cursos, academias, etc. y *la educación informal* es aquella que abarca la formal y no formal, pues es la educación que se adquiere a lo largo de la vida.

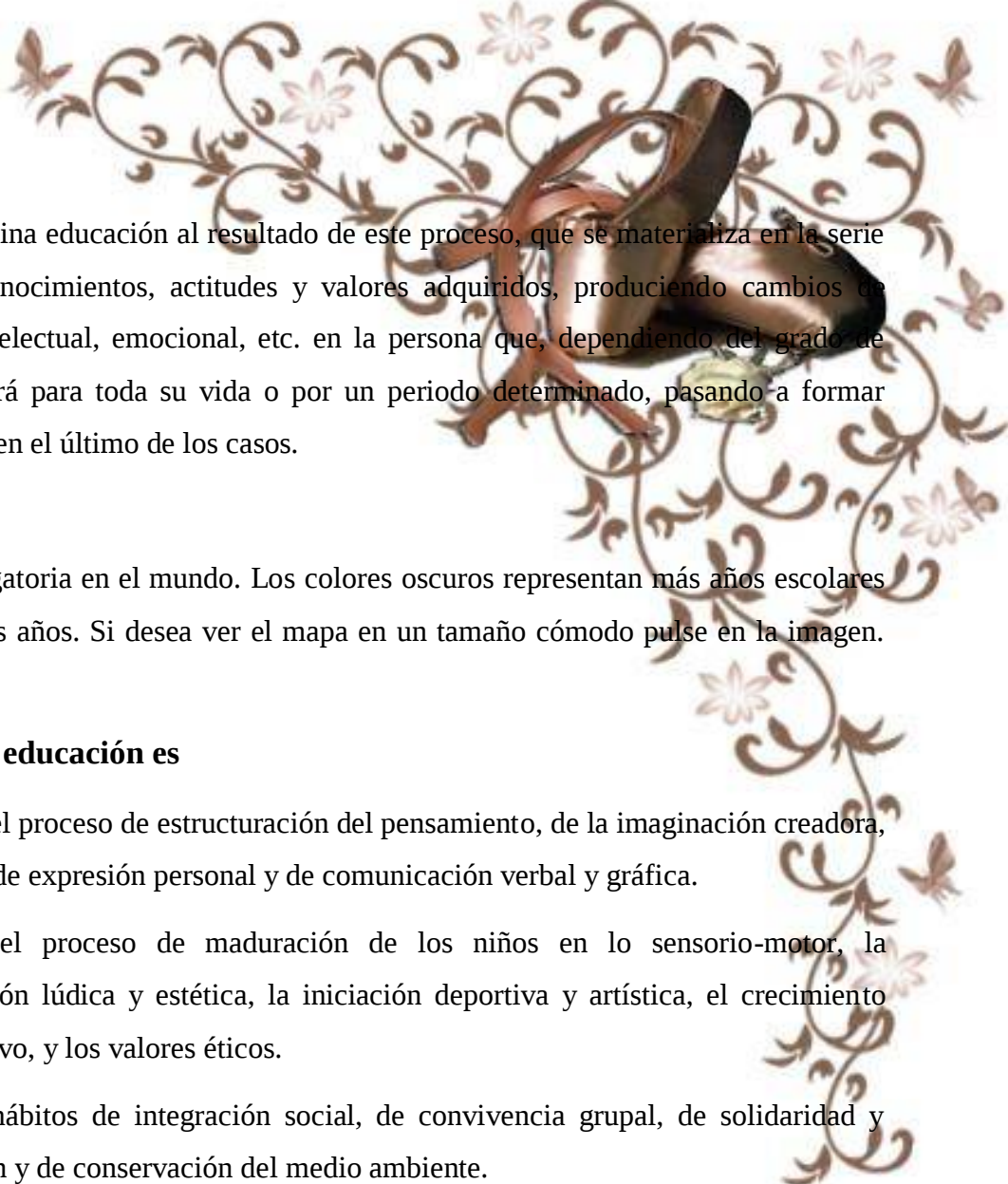
La educación básica

Preescolar, educación primaria y secundaria es la etapa de formación de las personas en la que se desarrollan las habilidades del pensamiento y las competencias básicas para favorecer el aprendizaje sistemático y continuo, así como las disposiciones y actitudes que regirán su vida. Lograr que todos los niños y jóvenes del país tengan las mismas oportunidades de cursar y concluir con éxito la educación básica y que logren los aprendizajes que se establecen para cada grado y nivel son factores fundamentales para sostener el desarrollo de la nación.

En una educación básica de buena calidad el desarrollo de las competencias básicas y el logro de los aprendizajes de los alumnos son los propósitos centrales, son las metas a las cuales los profesores, la escuela y el sistema dirigen sus esfuerzos.

Permiten valorar los procesos personales de construcción individual de conocimiento por lo que, en esta perspectiva, son poco importantes los aprendizajes basados en el procesamiento superficial de la información y aquellos orientados a la recuperación de información en el corto plazo.

Una de las definiciones más interesantes nos la propone uno de los más grandes pensadores, Aristóteles: "La educación consiste en dirigir los sentimientos de placer y dolor hacia el orden ético."



También se denomina educación al resultado de este proceso, que se materializa en la serie de habilidades, conocimientos, actitudes y valores adquiridos, produciendo cambios de carácter social, intelectual, emocional, etc. en la persona que, dependiendo del grado de concienciación, será para toda su vida o por un periodo determinado, pasando a formar parte del recuerdo en el último de los casos.

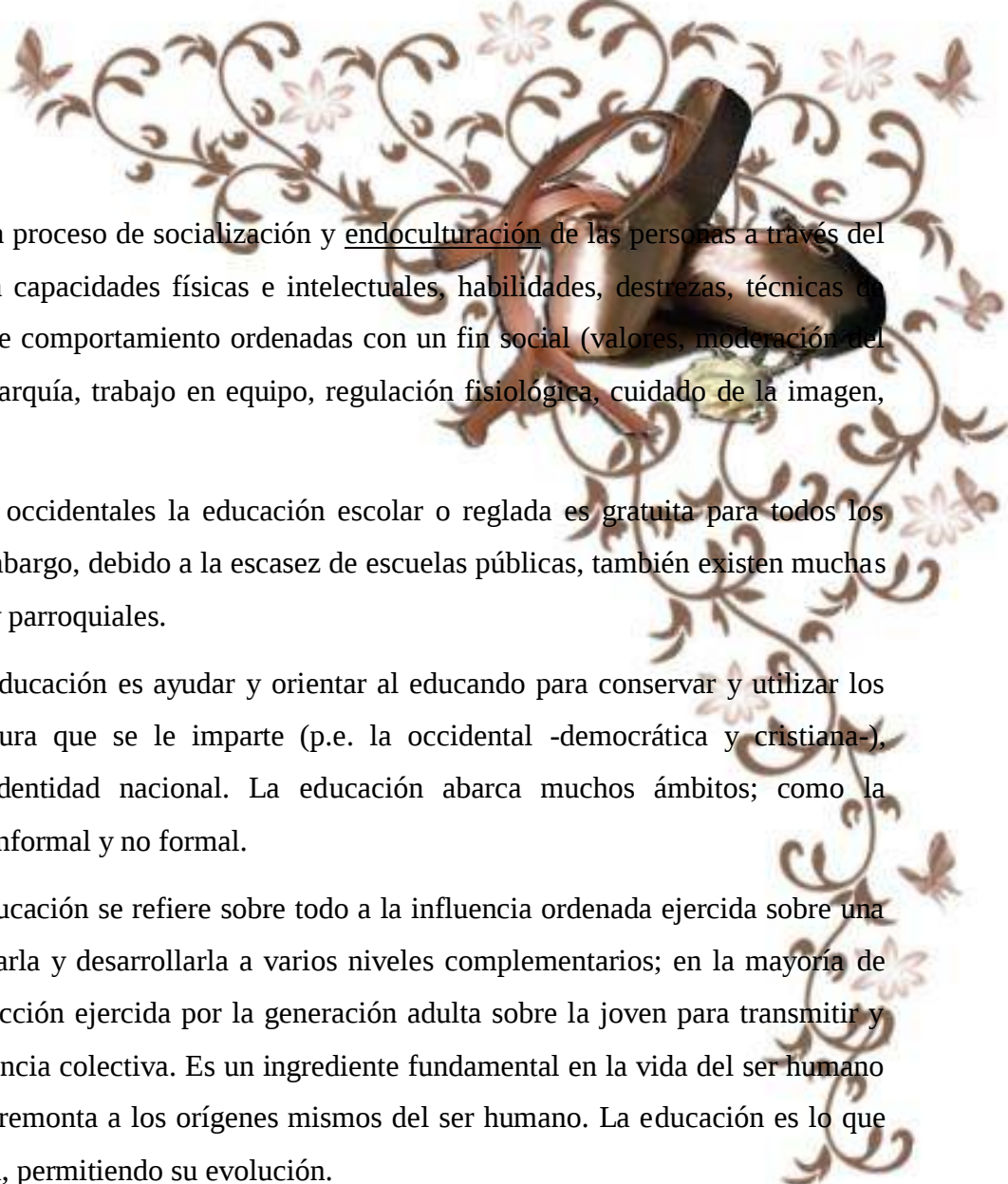
La educación obligatoria en el mundo. Los colores oscuros representan más años escolares y los claros, menos años. Si desea ver el mapa en un tamaño cómodo pulse en la imagen. (Fecha: 2007).

El objetivo de la educación es

- Incentivar el proceso de estructuración del pensamiento, de la imaginación creadora, las formas de expresión personal y de comunicación verbal y gráfica.
- Favorecer el proceso de maduración de los niños en lo sensorio-motor, la manifestación lúdica y estética, la iniciación deportiva y artística, el crecimiento socio afectivo, y los valores éticos.
- Estimular hábitos de integración social, de convivencia grupal, de solidaridad y cooperación y de conservación del medio ambiente.
- Desarrollar la creatividad del individuo.
- Fortalecer la vinculación entre la institución educativa y la familia.
- Prevenir y atender las desigualdades físicas, psíquicas y sociales originadas en diferencias de orden biológico, nutricional, familiar y ambiental mediante programas especiales y acciones articuladas con otras instituciones comunitarias.

Concepto de educación

Nivel de alfabetismo



La educación es un proceso de socialización y endoculturación de las personas a través del cual se desarrollan capacidades físicas e intelectuales, habilidades, destrezas, técnicas de estudio y formas de comportamiento ordenadas con un fin social (valores, moderación del diálogo-debate, jerarquía, trabajo en equipo, regulación fisiológica, cuidado de la imagen, etc.).

En muchos países occidentales la educación escolar o reglada es gratuita para todos los estudiantes. Sin embargo, debido a la escasez de escuelas públicas, también existen muchas escuelas privadas y parroquiales.

La función de la educación es ayudar y orientar al educando para conservar y utilizar los valores de la cultura que se le imparte (p.e. la occidental -democrática y cristiana-), fortaleciendo la identidad nacional. La educación abarca muchos ámbitos; como la educación formal, informal y no formal.

Pero el término educación se refiere sobre todo a la influencia ordenada ejercida sobre una persona para formarla y desarrollarla a varios niveles complementarios; en la mayoría de las culturas es la acción ejercida por la generación adulta sobre la joven para transmitir y conservar su existencia colectiva. Es un ingrediente fundamental en la vida del ser humano y la sociedad y se remonta a los orígenes mismos del ser humano. La educación es lo que transmite la cultura, permitiendo su evolución.

En azul podemos observar los países desarrollados (es decir, los que tienen una buena educación). En estos países la educación es gratuita y a los chicos/as se le dan muchas oportunidades de tener un buen presente.

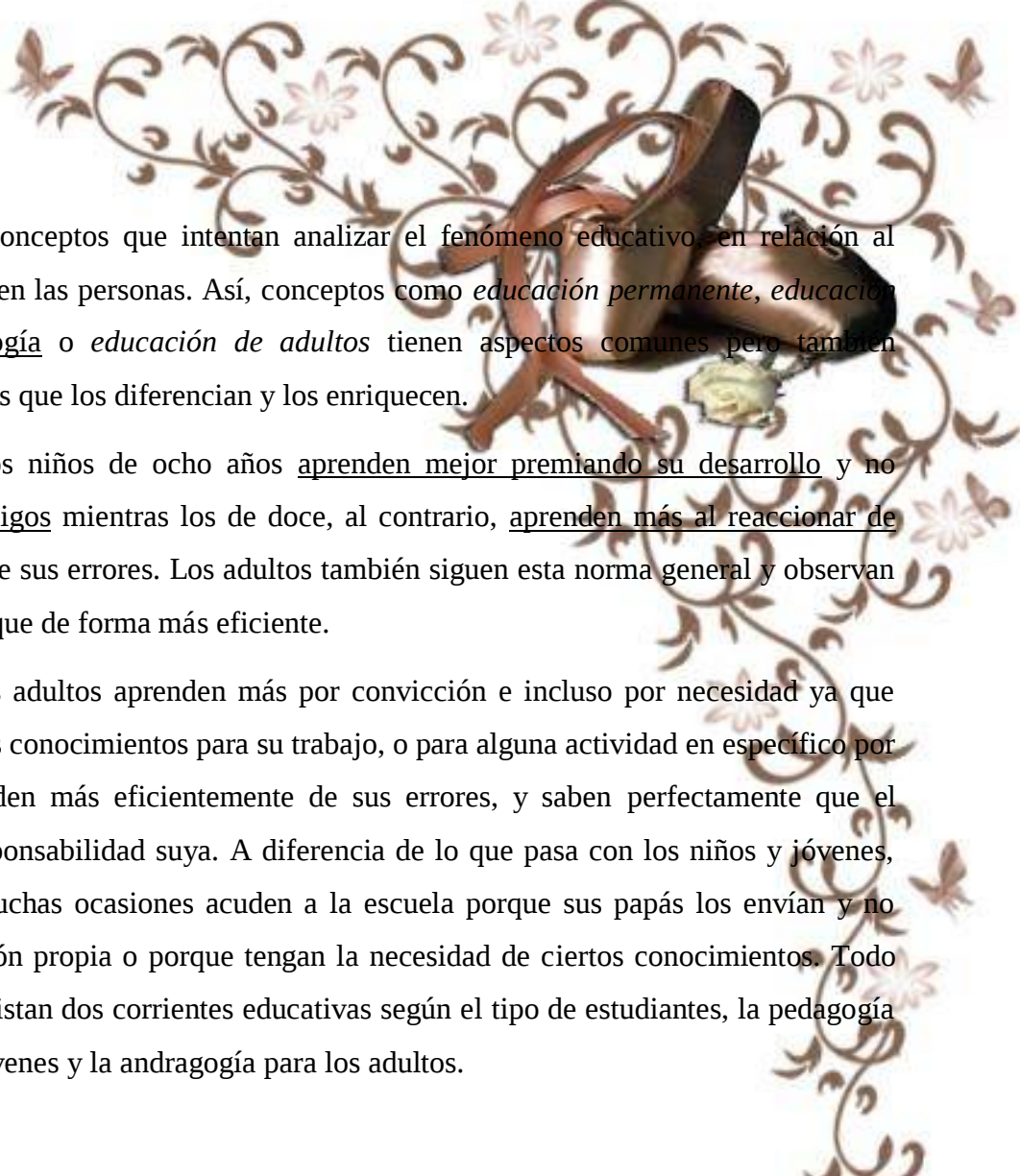
Educación a lo largo de la vida

En algunos países como México la educación se divide en dos o mas tipos, éstos a su vez se subdividen en niveles tales como *Educación Básica* (nivel Preescolar, Nivel Primaria, Nivel Secundaria), *Educación Media* (Preparatoria) y *Educación superior* (Licenciatura y posgrado). Las divisiones varían según las políticas educativas de cada país.

Índice de educación

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Existen diversos conceptos que intentan analizar el fenómeno educativo, en relación al transcurrir temporal en las personas. Así, conceptos como *educación permanente*, *educación continua*, *Andragogía* o *educación de adultos* tienen aspectos comunes pero también matices importantes que los diferencian y los enriquecen.

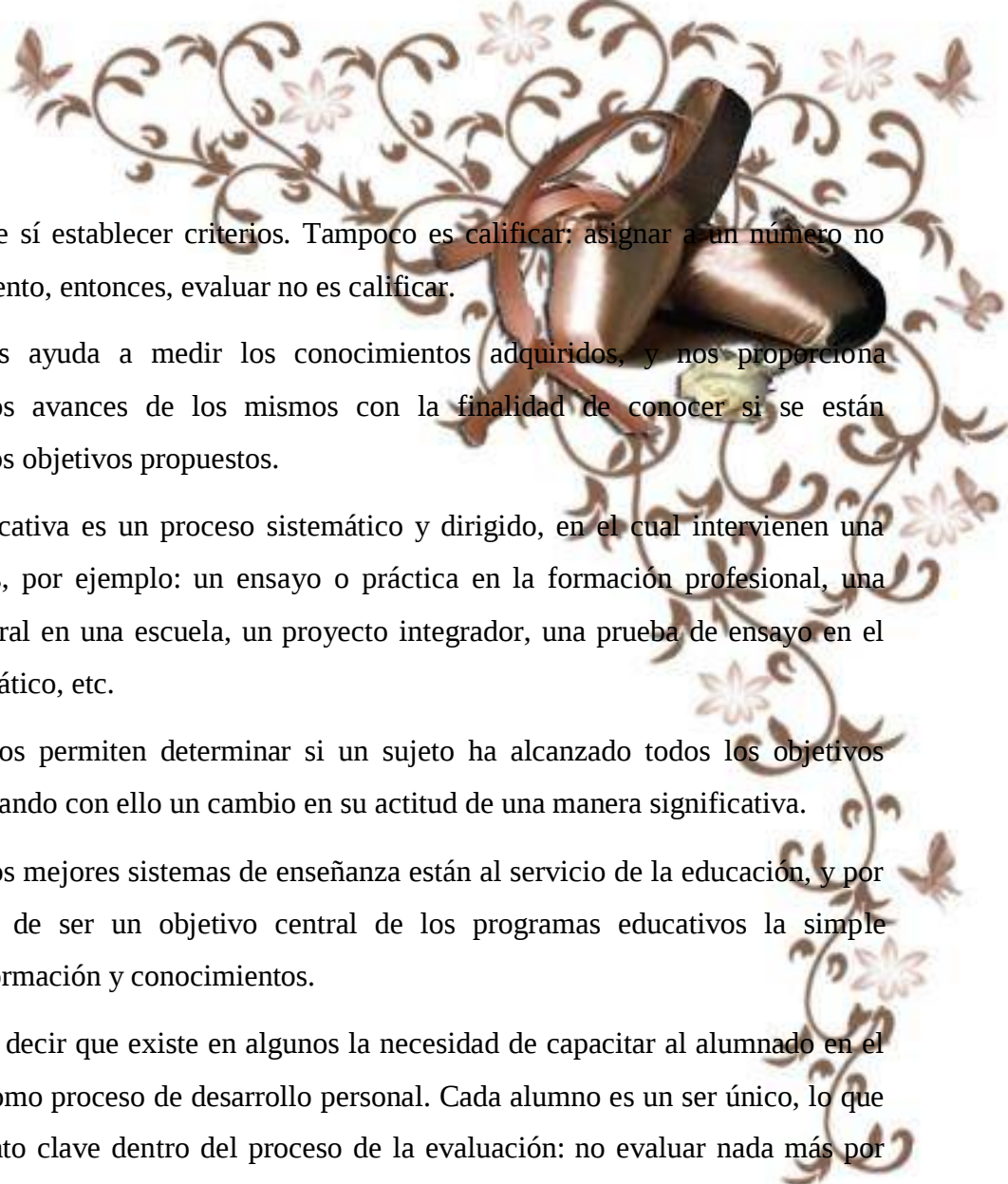
Según estudios, los niños de ocho años aprenden mejor premiando su desarrollo y no atienden a los castigos mientras los de doce, al contrario, aprenden más al reaccionar de forma negativa ante sus errores. Los adultos también siguen esta norma general y observan más sus fallos aunque de forma más eficiente.

Esto es porque los adultos aprenden más por convicción e incluso por necesidad ya que pueden requerir los conocimientos para su trabajo, o para alguna actividad en específico por ello es que aprenden más eficientemente de sus errores, y saben perfectamente que el aprendizaje es responsabilidad suya. A diferencia de lo que pasa con los niños y jóvenes, mismos que en muchas ocasiones acuden a la escuela porque sus papás los envían y no tanto por convicción propia o porque tengan la necesidad de ciertos conocimientos. Todo esto lleva a que existan dos corrientes educativas según el tipo de estudiantes, la pedagogía para los niños y jóvenes y la andragogía para los adultos.

Evaluación

La evaluación es un proceso que procura determinar, de la manera más sistemática y objetiva posible, la pertinencia, eficacia, eficiencia e impacto de las actividades formativas a la luz de los objetivos específicos. Constituye una herramienta administrativa de aprendizaje y un proceso organizativo orientado a la acción para mejorar tanto las actividades en marcha, como la planificación, programación y toma de decisiones futuras.

Lo que **no** debe hacer la evaluación es categorizar. La categorización del conocimiento impide reconocer de manera efectiva el avance en el proceso de enseñanza-aprendizaje, al enmarcar por episodios la capacidad intelectual del aprendiz. Tampoco debe generalizar. Así como todo conocimiento es diferente, todo proceso que conlleva a él es diferente de persona a persona, es decir, todos aprendemos de manera diferente, no debemos



generalizar, aunque sí establecer criterios. Tampoco es calificar: asignar a un número no significa conocimiento, entonces, evaluar no es calificar.

La evaluación nos ayuda a medir los conocimientos adquiridos, y nos proporciona información de los avances de los mismos con la finalidad de conocer si se están cumpliendo o no los objetivos propuestos.

La evaluación educativa es un proceso sistemático y dirigido, en el cual intervienen una serie de elementos, por ejemplo: un ensayo o práctica en la formación profesional, una representación teatral en una escuela, un proyecto integrador, una prueba de ensayo en el aprendizaje informático, etc.

Estos elementos nos permiten determinar si un sujeto ha alcanzado todos los objetivos planteados, propiciando con ello un cambio en su actitud de una manera significativa.

En la actualidad, los mejores sistemas de enseñanza están al servicio de la educación, y por consiguiente, deja de ser un objetivo central de los programas educativos la simple transmisión de información y conocimientos.

También se podría decir que existe en algunos la necesidad de capacitar al alumnado en el autoaprendizaje, como proceso de desarrollo personal. Cada alumno es un ser único, lo que muestra un elemento clave dentro del proceso de la evaluación: no evaluar nada más por evaluar, sino para mejorar el aprendizaje y para la organización de las tareas, entre otros aspectos metodológicos. Bajo la perspectiva educativa, la evaluación debe adquirir una nueva dimensión, y de esa manera darle un sentido de pertinencia a la enseñanza-aprendizaje.

La evaluación puede conceptualizarse como un proceso dinámico, continuo y sistemático, enfocado hacia los cambios de las conductas y rendimientos, mediante el cual verificamos los logros adquiridos en función de los objetivos propuestos. Y es éste para el docente el perfeccionamiento de su razón de ser.





Definición alternativa de evaluación

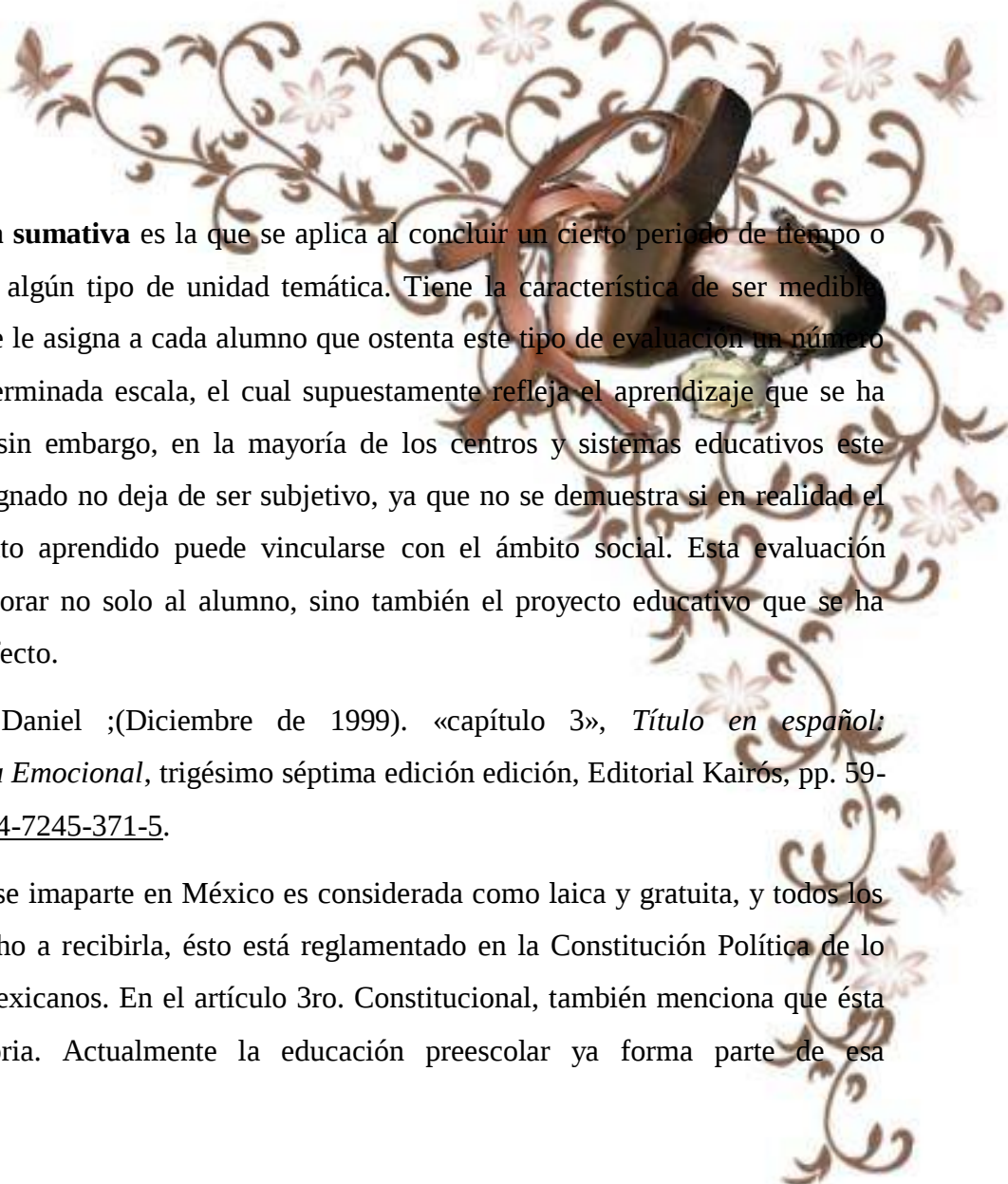
La evaluación es la medición del proceso de enseñanza/aprendizaje que contribuye a su mejora. Desde este punto de vista, la evaluación nunca termina, ya que debemos de estar analizando cada actividad que se realiza.

Se puede mencionar también que la evaluación es un proceso que busca indagar el aprendizaje significativo que se adquiere ante la exposición de un conjunto de objetivos previamente planeados, para los cuales institucionalmente es importante observar que los conocimientos demuestren que el proceso de enseñanza y aprendizaje tuvo lugar en el individuo que ha sido expuesto a esos objetivos. En este sentido estoy hablando de la evaluación académica, en donde lo que importa es verificar y/u observar a través de diversos instrumentos cualitativos o cuantitativos, que el alumno ha adquirido nuevas habilidades, destrezas, capacidades, métodos y técnicas, así como también la "calidad educativa" de su instrucción, que le permitan tener un buen desempeño para el bien de su comunidad, beneficio personal, rendimiento laboral y disciplina.

Existen diferentes tipos de clasificación que se pueden aplicar a la evaluación, pero atendiendo a los diferentes momentos en que se presentan podemos mencionar:

- **Evaluación inicial** que tiene como objetivo indagar en un alumno el tipo de formación que posee para ingresar a un nivel educativo superior al cual se encuentra. Para realizar dicha evaluación el maestro debe conocer a detalle al alumno, para adecuar la actividad, elaborar el diseño pedagógico e incluso estimar el nivel de dificultad que se propondrá en ella.
- **Evaluación formativa** es la que tiene como propósito verificar que el proceso de enseñanza-aprendizaje tuvo lugar, antes de que se presente la evaluación sumativa. Tiene un aspecto connotativo de proalimentación activa. Al trabajar dicha evaluación el maestro tiene la posibilidad de rectificar el proyecto implementado en el aula durante su puesta en práctica.



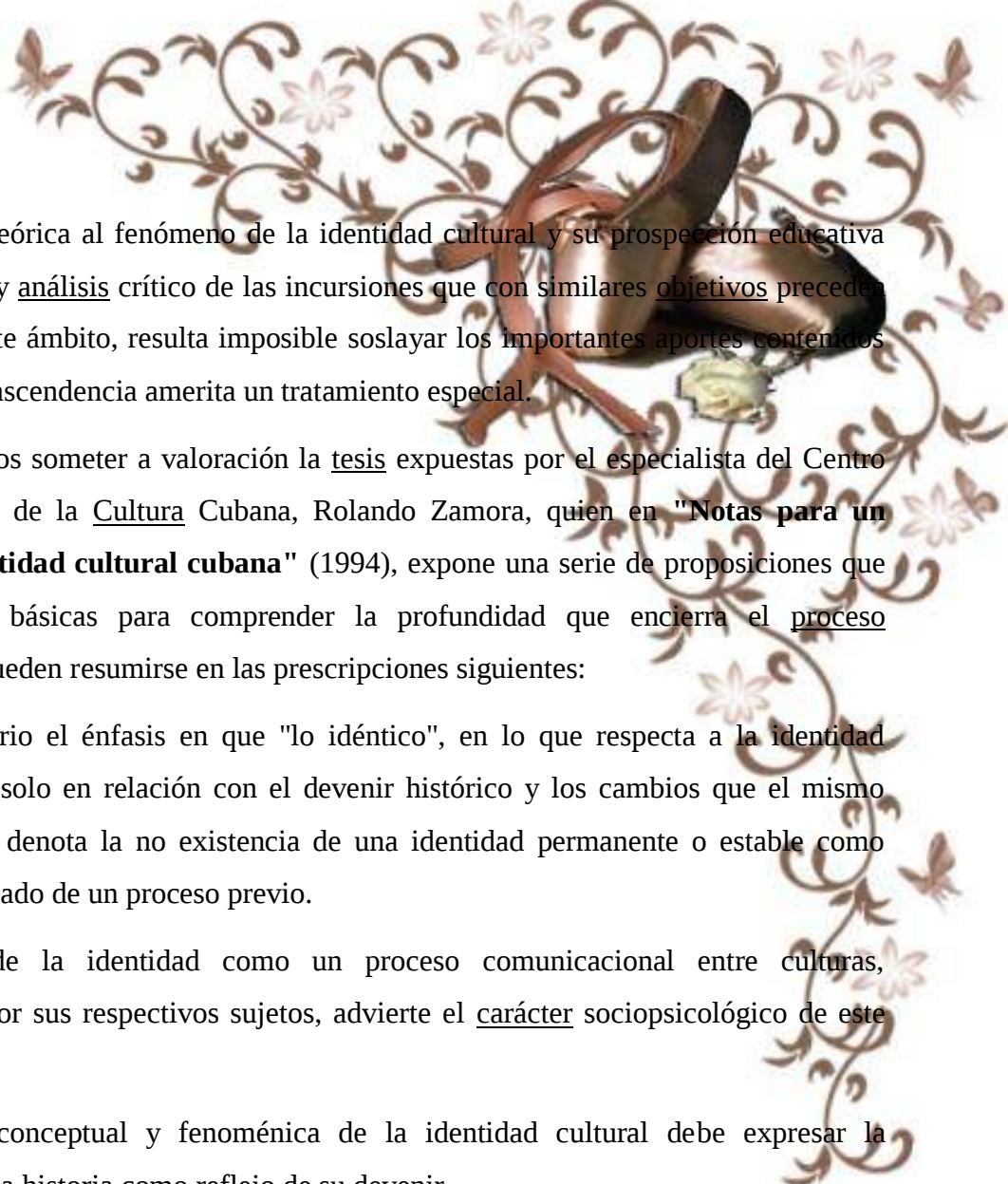
- 
- **Evaluación sumativa** es la que se aplica al concluir un cierto periodo de tiempo o al terminar algún tipo de unidad temática. Tiene la característica de ser medible dado que se le asigna a cada alumno que ostenta este tipo de evaluación un número en una determinada escala, el cual supuestamente refleja el aprendizaje que se ha adquirido; sin embargo, en la mayoría de los centros y sistemas educativos este número asignado no deja de ser subjetivo, ya que no se demuestra si en realidad el conocimiento aprendido puede vincularse con el ámbito social. Esta evaluación permite valorar no solo al alumno, sino también el proyecto educativo que se ha llevado a efecto.
 - Goleman, Daniel ;(Diciembre de 1999). «capítulo 3», *Título en español: Inteligencia Emocional*, trigésimo séptima edición edición, Editorial Kairós, pp. 59-79. ISBN 84-7245-371-5.

La educación que se imparte en México es considerada como laica y gratuita, y todos los niños tienen derecho a recibirla, esto está reglamentado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. En el artículo 3ro. Constitucional, también menciona que ésta debe ser obligatoria. Actualmente la educación preescolar ya forma parte de esa obligatoriedad.

3.6.1. Identidad cultural y Educación: una relación necesaria

En momentos en que las prerrogativas pedagógicas refrendan el ideal de la integralidad y contextualización de los currículum, la problemática de la identidad cultural emerge como recurso formativo de incuestionable valía para la elevación de la pertinencia y factibilidad de los proyectos educativos. En virtud de la trascendencia de este axioma se hace imprescindible el estudio de este fenómeno en su pluralidad concepcional, de modo tal que contribuya a su tratamiento coherente y a su adecuada prospección en el contexto educativo. Es este el criterio teórico que rige la racionalidad del presente trabajo puesto a su consideración.

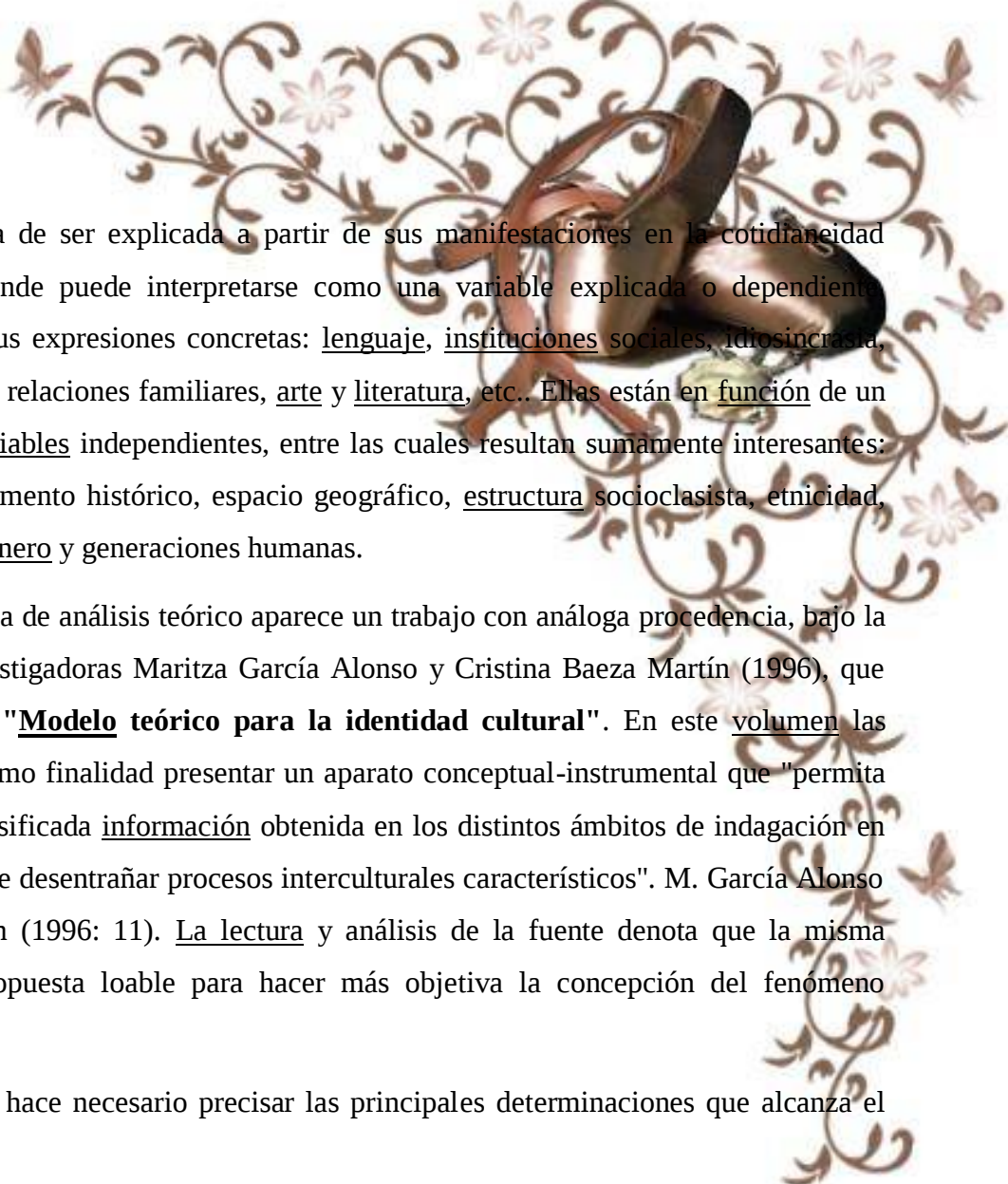




La aproximación teórica al fenómeno de la identidad cultural y su prospección educativa implica el estudio y análisis crítico de las incursiones que con similares objetivos preceden este intento. En este ámbito, resulta imposible soslayar los importantes aportes contenidos en trabajos cuya trascendencia amerita un tratamiento especial.

Entre estos debemos someter a valoración la tesis expuestas por el especialista del Centro de Investigaciones de la Cultura Cubana, Rolando Zamora, quien en "**Notas para un estudio de la identidad cultural cubana**" (1994), expone una serie de proposiciones que constituyen ideas básicas para comprender la profundidad que encierra el proceso identitario; éstas pueden resumirse en las prescripciones siguientes:

- Se hace necesario el énfasis en que "lo idéntico", en lo que respecta a la identidad cultural, existe solo en relación con el devenir histórico y los cambios que el mismo acarrea, lo que denota la no existencia de una identidad permanente o estable como producto terminado de un proceso previo.
- La asunción de la identidad como un proceso comunicacional entre culturas, representadas por sus respectivos sujetos, advierte el carácter sociopsicológico de este concepto.
- La definición conceptual y fenoménica de la identidad cultural debe expresar la continuidad de la historia como reflejo de su devenir.
- Establecer distinciones entre dos procesos oposicionales: identificación y diferenciación, cuyas intervenciones inciden en la formación y consolidación de las identidades.
- Diferenciar la identidad cultural popular de la identidad establecida por las clases y grupos dominantes.
- Asumir la existencia de la diversidad dentro de una misma identidad.
- En el análisis de la identidad cultural en Cuba es totalmente viable la introducción del concepto de transculturación, esbozado por el sabio cubano Don Fernando Ortiz.

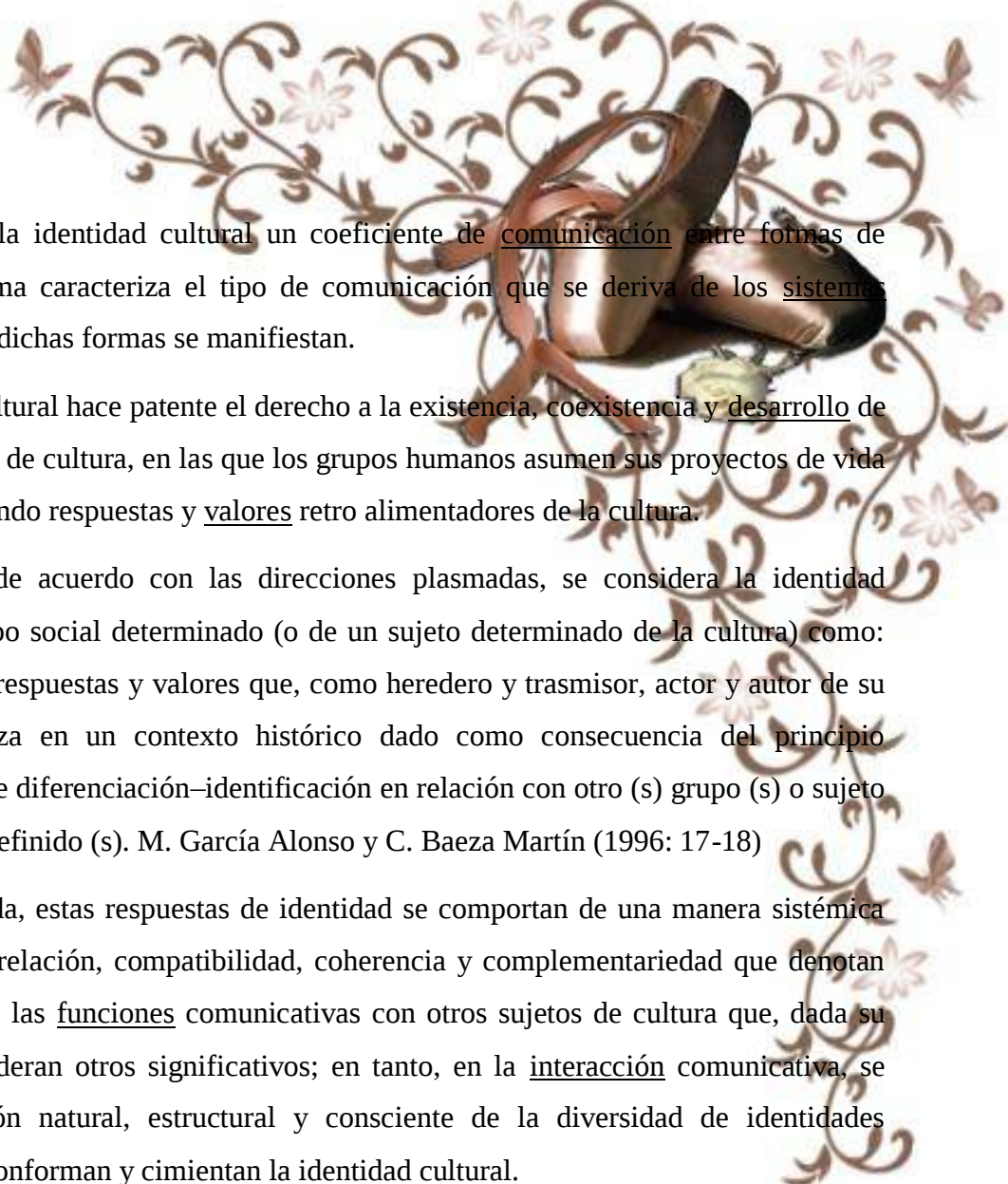
- 
- La identidad ha de ser explicada a partir de sus manifestaciones en la cotidianidad poblacional, donde puede interpretarse como una variable explicada o dependiente, cambiante en sus expresiones concretas: lenguaje, instituciones sociales, idiosincrasia, cultura popular, relaciones familiares, arte y literatura, etc.. Ellas están en función de un conjunto de variables independientes, entre las cuales resultan sumamente interesantes: el tiempo o momento histórico, espacio geográfico, estructura socioclasista, etnicidad, migraciones, género y generaciones humanas.

En esta misma línea de análisis teórico aparece un trabajo con análoga procedencia, bajo la autoría de las investigadoras Maritza García Alonso y Cristina Baeza Martín (1996), que obedece al título: "**Modelo teórico para la identidad cultural**". En este volumen las autoras refieren como finalidad presentar un aparato conceptual-instrumental que "permita interpretar la diversificada información obtenida en los distintos ámbitos de indagación en los cuales se intente desentrañar procesos interculturales característicos". M. García Alonso y C. Baeza Martín (1996: 11). La lectura y análisis de la fuente denota que la misma constituye una propuesta loable para hacer más objetiva la concepción del fenómeno estudiado.

En este sentido se hace necesario precisar las principales determinaciones que alcanza el modelo:

- Asunción holística del fenómeno de la identidad, a partir de una apreciación total del mismo, donde se tiene en cuenta, no sólo los objetos producidos por una cultura, sino otros elementos como: el alter y el sujeto con el que se comunica, la herencia cultural de éste y la actividad de la cual los objetos son resultado.
- Considerar la identidad cultural como un proceso sociopsicológico, donde se tengan en cuenta la mismidad, la otredad y la relación entre ambas, en la conformación y expresión de la identidad cultural.
- La apreciación de la identidad en distintos niveles, desde un grupo primario hasta una región supranacional, etc.



- 
- Al representar la identidad cultural un coeficiente de comunicación entre formas de cultura, la misma caracteriza el tipo de comunicación que se deriva de los sistemas sociales en que dichas formas se manifiestan.
 - La identidad cultural hace patente el derecho a la existencia, coexistencia y desarrollo de distintas formas de cultura, en las que los grupos humanos asumen sus proyectos de vida y actúan generando respuestas y valores retro alimentadores de la cultura.

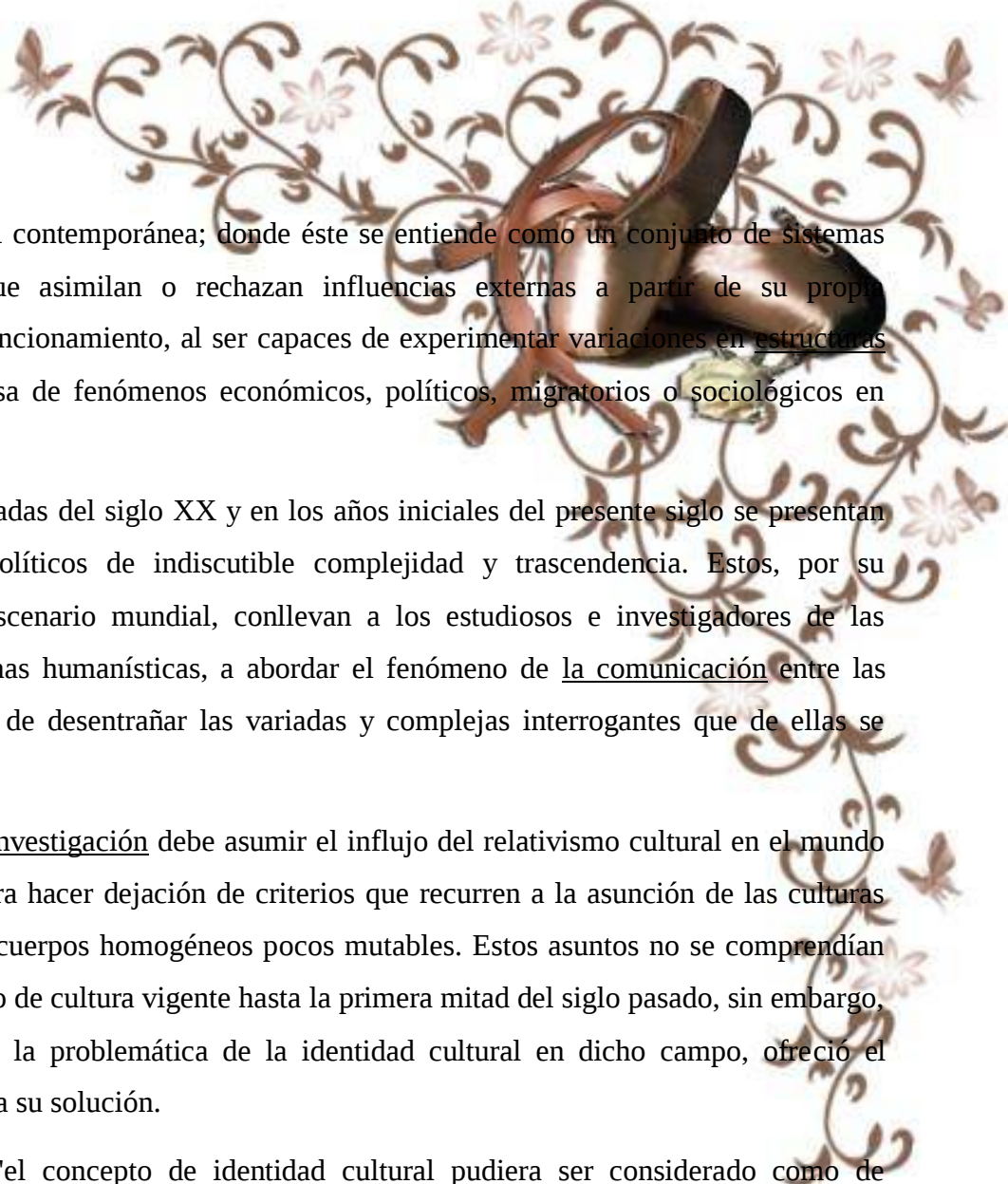
En este modelo, de acuerdo con las direcciones plasmadas, se considera la identidad cultural de un grupo social determinado (o de un sujeto determinado de la cultura) como: "la producción de respuestas y valores que, como heredero y trasmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio sociopsicológico de diferenciación–identificación en relación con otro (s) grupo (s) o sujeto (s) culturalmente definido (s). M. García Alonso y C. Baeza Martín (1996: 17-18)

En una cultura dada, estas respuestas de identidad se comportan de una manera sistémica por los grados de relación, compatibilidad, coherencia y complementariedad que denotan en el desarrollo de las funciones comunicativas con otros sujetos de cultura que, dada su alteridad, se consideran otros significativos; en tanto, en la interacción comunicativa, se estrecha la relación natural, estructural y consciente de la diversidad de identidades fenoménicas que conforman y cimientan la identidad cultural.

El concepto de cultura en el modelo objeto de análisis, constituye un pilar básico en su cosmovisión, el mismo es asumido como: "un sistema vivo que incluye a un sujeto socialmente definido que, actuando de manera determinada en una situación histórica y geográfica específica, produce objetos materiales y espirituales que los distinguen. La cultura en este sentido amplio surge (se forma) conjuntamente con el sujeto actuante e incluye su actividad y los productos de ésta". M. García Alonso y C. Baeza Martín (1996: 17-18)

Cuando se procede al estudio del fenómeno de la cultura es posible percatarse que el concepto, que se ofrece en este modelo, se aviene a los criterios más generalizados en la





antropología social contemporánea; donde éste se entiende como un conjunto de sistemas autosuficientes, que asimilan o rechazan influencias externas a partir de su propia estructuración y funcionamiento, al ser capaces de experimentar variaciones en estructuras y funciones a causa de fenómenos económicos, políticos, migratorios o sociológicos en general.

En las últimas décadas del siglo XX y en los años iniciales del presente siglo se presentan fenómenos sociopolíticos de indiscutible complejidad y trascendencia. Estos, por su expresión en el escenario mundial, conllevan a los estudiosos e investigadores de las diferentes disciplinas humanísticas, a abordar el fenómeno de la comunicación entre las culturas y a tratar de desentrañar las variadas y complejas interrogantes que de ellas se derivan.

En tal sentido, la investigación debe asumir el influjo del relativismo cultural en el mundo contemporáneo para hacer dejación de criterios que recurren a la asunción de las culturas como entidades o cuerpos homogéneos pocos mutables. Estos asuntos no se comprendían dentro del concepto de cultura vigente hasta la primera mitad del siglo pasado, sin embargo, la introducción de la problemática de la identidad cultural en dicho campo, ofreció el espacio idóneo para su solución.

Es por ello que "el concepto de identidad cultural pudiera ser considerado como de intención axiológica sin que la escala de valores que ello conlleva tenga obligatoriamente una connotación ética, ya que puede referirse a otros ámbitos de la ideología, la espiritualidad y la conciencia de los grupos humanos". M. García Alonso y C. Baeza Martín (1996: 20)

En esencia, el modelo teórico de la identidad cultural de García y Baeza(1996) se estructura sobre la base relacional y funcional de seis componentes:

1. Sujeto de la cultura.
2. Otro significativo.
3. Sujeto de identidad.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



- 
4. Actividad identitaria.
 5. 5. Objetos de la cultura.
 6. 6. Objetos de identidad.

La relación y funcionalidad de los anteriores componentes, en torno al proceso de formación y desarrollo de la identidad cultural, se expresan a partir de la interacción comunicativa entre un sujeto de cultura (grupo humano, socialmente organizado en cualquier nivel de resolución sociológica, que se comporta como heredero, autor, actor y trasmisor de una cultura geográfica e históricamente condicionada) y el otro significativo (otro sujeto de cultura), que al actuar como alter en el proceso comunicacional y generar los procesos de diferenciación-identificación propicia el desarrollo de la actividad identitaria (un complejo proceso de acciones materiales y espirituales, que lleva a cabo el sujeto de cultura en el proceso de comunicación con otros sujetos de cultura).

La actividad identitaria conduce a la transformación del sujeto de cultura en sujeto de identidad (sujeto de cultura que, en el proceso de comunicación con el otro significativo, se ha diferenciado de éste y ha reconocido como sujeto actuante su identidad cultural), el cual se cimienta en los valores culturales que evidencian y definen su identidad. Estos valores se distinguen de los objetos de cultura (son todas las producciones materiales y espirituales que el sujeto de cultura elabora) y se denominan valores u objetos de identidad (son producciones materiales y espirituales del sujeto de identidad objetivadas). Por todos estos procesos, gracias a la influencia de la memoria histórica, se conservan el conjunto de valores culturales identitarios que refrendan, sustentan y estructuran la identidad.

El estudio teórico del fenómeno de la identidad revela la amplitud cosmovisiva de su esencia y lo profundamente polémico que resulta su contenido. Estas cuestiones son evidentes a partir de la diversidad de posturas intelectuales y presupuestos que asumen y defienden los estudiosos del tema. Las tendencias transitan desde el sobredimensionamiento de determinados componentes del proceso, pasando por la definición y conceptualización de la rica variedad de sus esenciales, hasta imposturas que





se orientan hacia el nihilismo existencial del fenómeno, conducente a considerar innecesarias las definiciones y formulaciones teóricas en torno a este concepto.

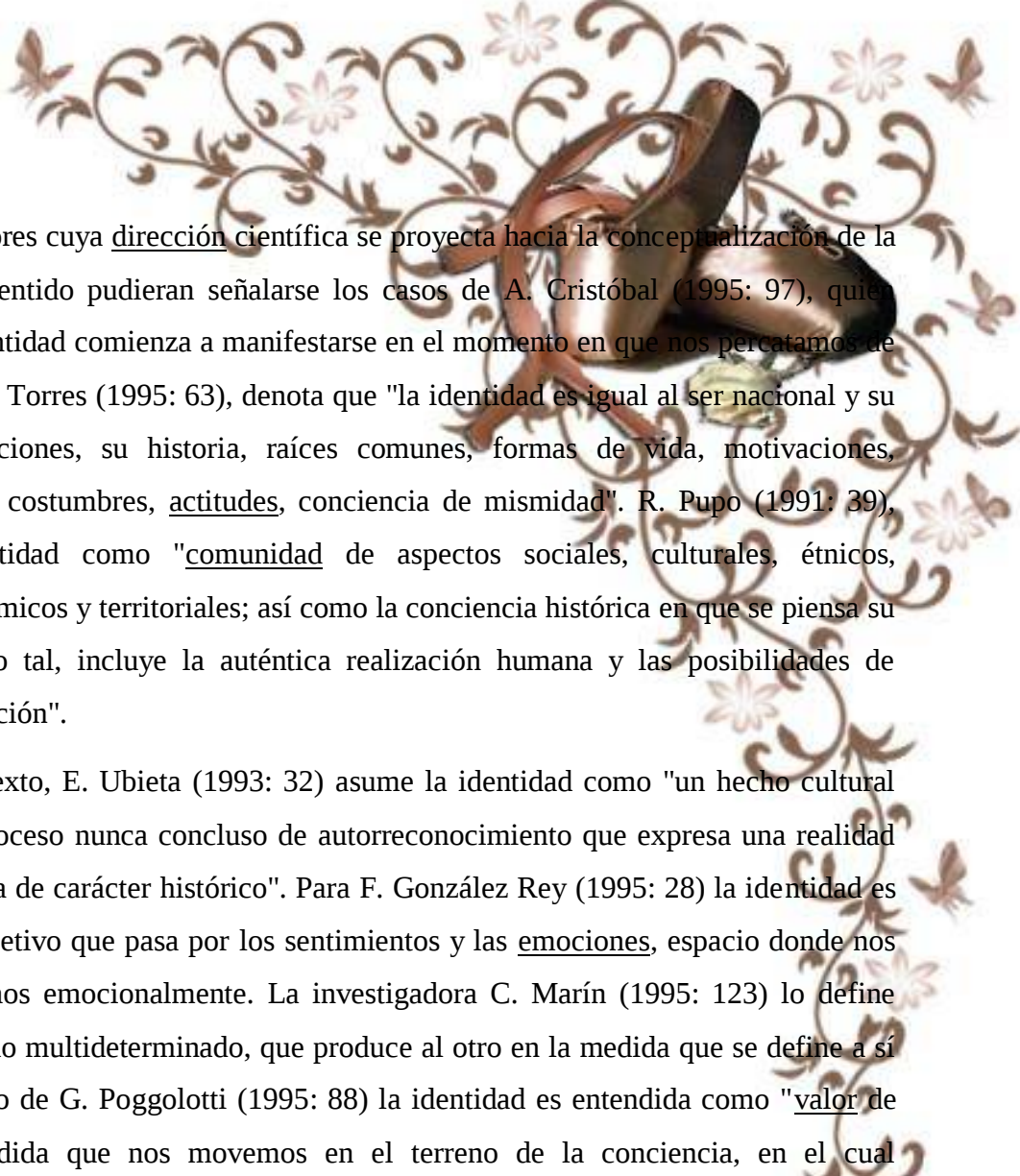
El pensamiento social cubano cuenta en su haber con sólidos antecedentes teóricos capaces de orientar los estudios sociales en torno al fenómeno de la identidad. Resaltan por su significación los preceptos epistemológicos existentes en las obras martiana y orticiana; en las cuales, aunque no se concreta una definición del fenómeno, se proyectan prescripciones metodológicas coherentes en función del desentrañamiento, comprensión y contextualización de la identidad en el plano fenoménico.

En la conformación del imaginario sociocultural latinoamericano, Martí advierte la existencia en el Continente de "pueblos nuevos", cuya naturaleza raigal no obedece a la racionalidad tradicional de otros pueblos. El hecho denota la certeza existencial de una naturaleza americana, sustentada en la unidad cultural de la pluralidad de etnias que la formaron y aún la conforman, cuestión que implica el requerimiento de soluciones propias, que respondan a las exigencias contextuales de la realidad sociocultural latinoamericana.

Ortiz establece direcciones precisas para el análisis concreto del fenómeno identitario, donde el mismo se percibe en su dinámica como proceso activo de creación y reconstrucción permanente, garante de la inclusión de las diferencias frente a la unidad. Aspecto que se materializa en los rasgos y valores de identidad, cuya singularidad se expresa en las particularidades nacionales y locales en su relación con el devenir histórico nacional, regional y global; cuestión que apunta hacia la percepción de la identidad como un proceso de interacción entre lo macro y lo micro en el ámbito socio - histórico.

Este hecho repercute en la determinación de las peculiaridades del proceso etnocultural cubano a partir de un acontecer relacional, que en el plano histórico condiciona objetivamente la cubanía, como síntesis de lo diverso; cocinada en el caldero de los siglos, donde Yavé, Olofin y Atabey, confluyen en el ajíaco resultante del proceso de transculturación.





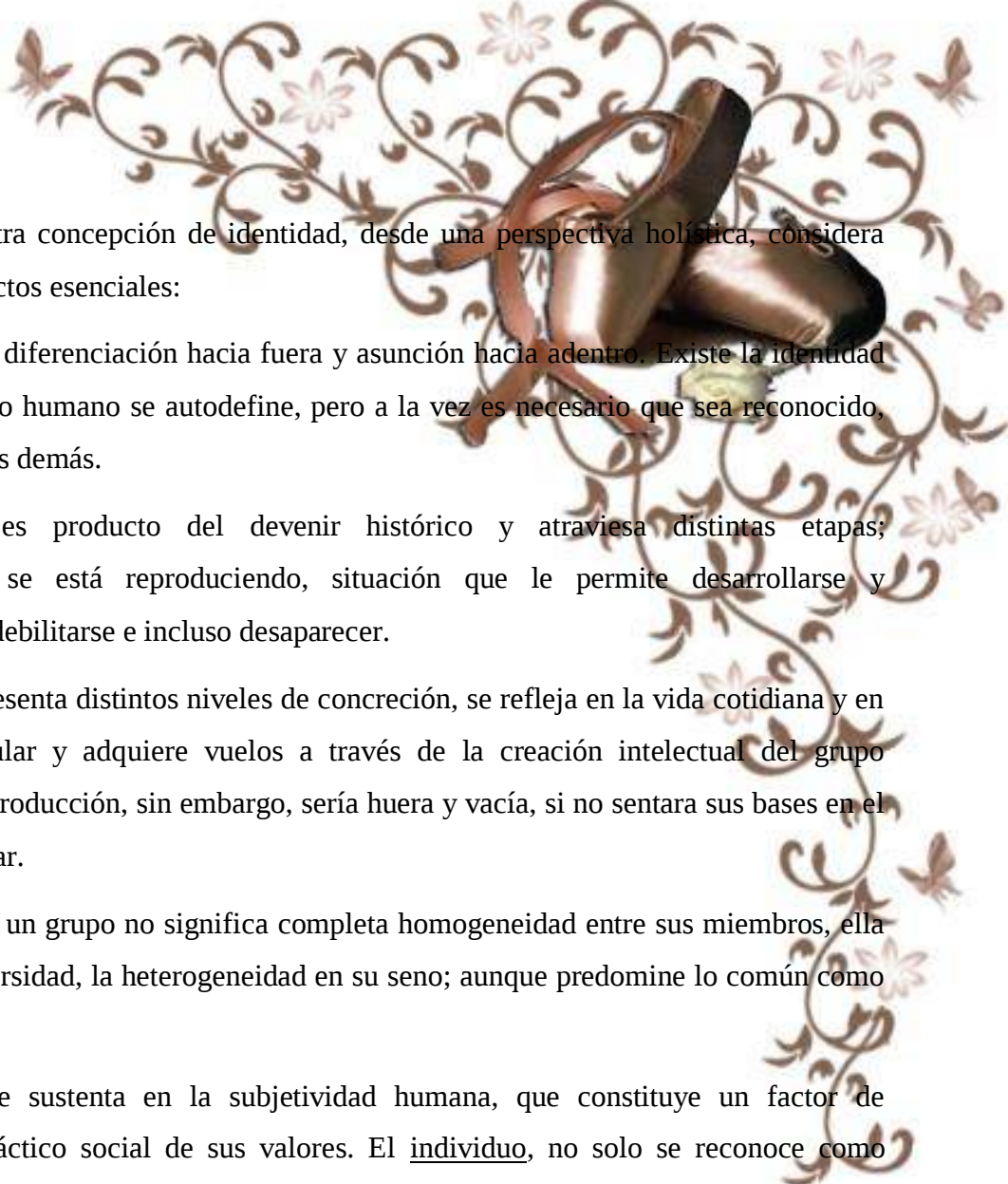
Varios son los autores cuya dirección científica se proyecta hacia la conceptualización de la identidad, en tal sentido pudieran señalarse los casos de A. Cristóbal (1995: 97), quien esboza que "la identidad comienza a manifestarse en el momento en que nos percatamos de las diferencias". C. Torres (1995: 63), denota que "la identidad es igual al ser nacional y su imagen, sus tradiciones, su historia, raíces comunes, formas de vida, motivaciones, creencias, valores, costumbres, actitudes, conciencia de mismidad". R. Pupo (1991: 39), define a la identidad como "comunidad de aspectos sociales, culturales, étnicos, lingüísticos, económicos y territoriales; así como la conciencia histórica en que se piensa su ser social en tanto tal, incluye la auténtica realización humana y las posibilidades de originalidad y creación".

En el mismo contexto, E. Ubieta (1993: 32) asume la identidad como "un hecho cultural resultado de un proceso nunca concluido de autorreconocimiento que expresa una realidad objetiva y subjetiva de carácter histórico". Para F. González Rey (1995: 28) la identidad es "un fenómeno subjetivo que pasa por los sentimientos y las emociones, espacio donde nos expresamos y vemos emocionalmente. La investigadora C. Marín (1995: 123) lo define como "un fenómeno multideterminado, que produce al otro en la medida que se define a sí mismo". En el caso de G. Poggolotti (1995: 88) la identidad es entendida como "valor de síntesis en la medida que nos movemos en el terreno de la conciencia, en el cual intervienen, entre otros factores, algo tan importante como la memoria. La memoria no es la historia en su caos objetivo, sino tal como la vivimos; como nos ha sido transmitida por la tradición, entre ellos la tradición oral".

Para los autores M. Arias; A. Castro y J. Sánchez (1998: 37), la identidad "es un proceso de formación y transformación, un proceso abierto, inacabado (...) y ese espacio convertido en una pradera dispuesta a recibir todas las lluvias, los vientos y las brisas, las semillas venidas de todas partes, sobre el fundamento de una capacidad de selección que asimila las influencias provechosas y se cierra a lo que pudiera dañarnos."

Todas las definiciones anteriores son racionales y abordan científicamente el problema de la identidad; consideramos, sin embargo, que no logran abarcarlo en su compleja

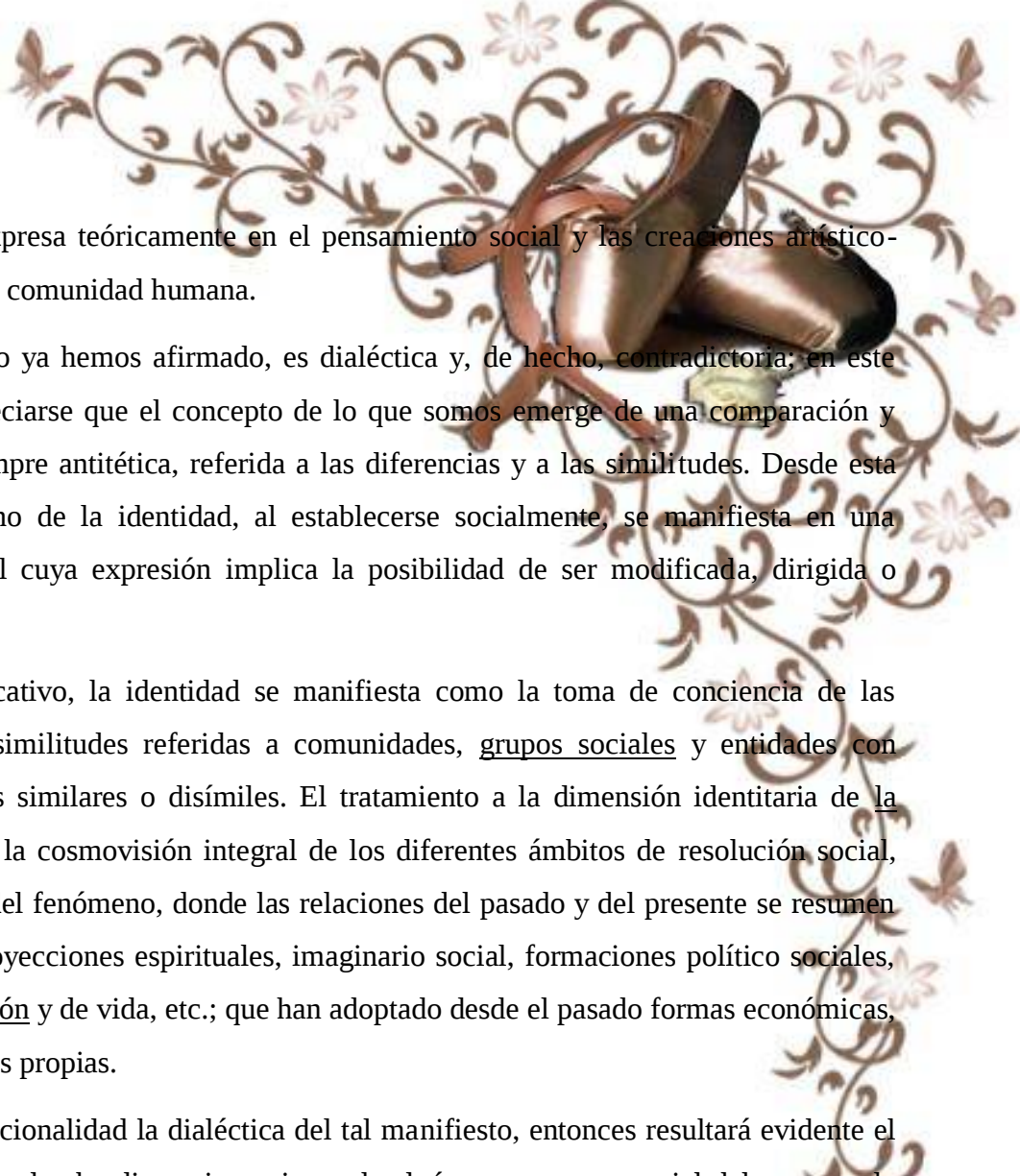




integralidad. Nuestra concepción de identidad, desde una perspectiva holística, considera los siguientes aspectos esenciales:

- La identidad es diferenciación hacia fuera y asunción hacia adentro. Existe la identidad cuando un grupo humano se autodefine, pero a la vez es necesario que sea reconocido, como tal, por los demás.
- La identidad es producto del devenir histórico y atraviesa distintas etapas; continuamente se está reproduciendo, situación que le permite desarrollarse y enriquecerse o debilitarse e incluso desaparecer.
- La identidad presenta distintos niveles de concreción, se refleja en la vida cotidiana y en la cultura popular y adquiere vuelos a través de la creación intelectual del grupo portador. Esta producción, sin embargo, sería hueca y vacía, si no sentara sus bases en el elemento popular.
- La identidad de un grupo no significa completa homogeneidad entre sus miembros, ella no niega la diversidad, la heterogeneidad en su seno; aunque predomine lo común como regularidad.
- La identidad se sustenta en la subjetividad humana, que constituye un factor de objetivación práctico social de sus valores. El individuo, no solo se reconoce como miembro de un grupo; sino que se percata de su cercanía con respecto a los demás miembros de su comunidad.
- La identidad es un fenómeno social que permite la integración de grupos nacionales afines, a partir de la existencia de intereses culturales comunes. Esto hace posible la formación de identidades supranacionales.
- La identidad tiene una estructura dialéctica compleja, en ella las formas superiores contienen o reflejan, de alguna manera, las inferiores. La misma parte de elementos simples como los ajuares domésticos, las vestimentas, etc.; se manifiesta en la idiosincrasia, las costumbres, tradiciones y el sistema de valores; marca la cultura





popular y se expresa teóricamente en el pensamiento social y las creaciones artístico-literarias de una comunidad humana.

La identidad, como ya hemos afirmado, es dialéctica y, de hecho, contradictoria; en este sentido puede apreciarse que el concepto de lo que somos emerge de una comparación y comprobación siempre antitética, referida a las diferencias y a las similitudes. Desde esta óptica, el fenómeno de la identidad, al establecerse socialmente, se manifiesta en una dinámica funcional cuya expresión implica la posibilidad de ser modificada, dirigida o reorientada.

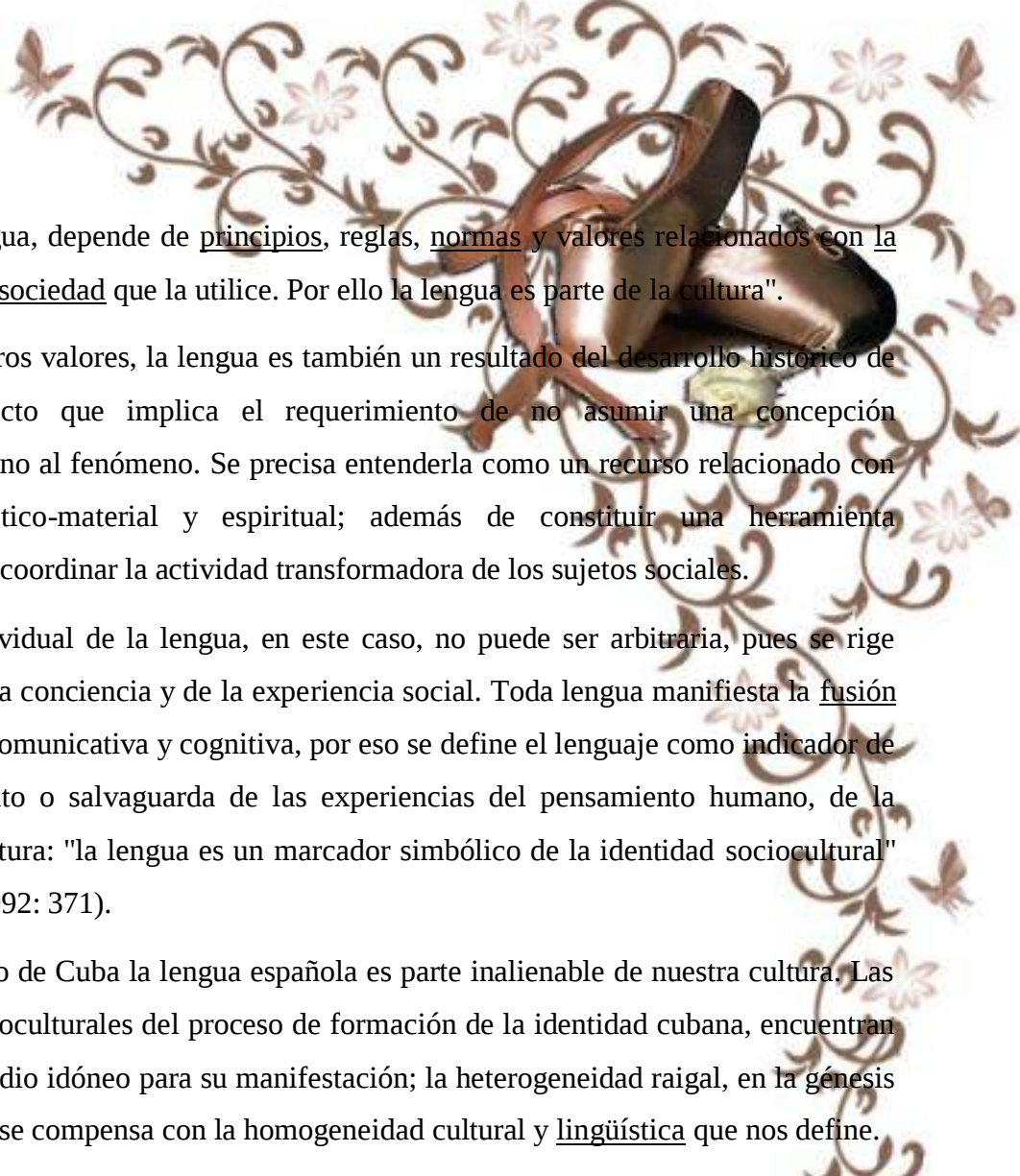
En el ámbito educativo, la identidad se manifiesta como la toma de conciencia de las diferencias y las similitudes referidas a comunidades, grupos sociales y entidades con procesos históricos similares o disímiles. El tratamiento a la dimensión identitaria de la educación implica la cosmovisión integral de los diferentes ámbitos de resolución social, natural y cultural del fenómeno, donde las relaciones del pasado y del presente se resumen en las culturas, proyecciones espirituales, imaginario social, formaciones político sociales, modos de producción y de vida, etc.; que han adoptado desde el pasado formas económicas, sociales y culturales propias.

Si se asume con racionalidad la dialéctica del tal manifiesto, entonces resultará evidente el peligro que entraña el sobredimensionamiento de algún componente social del proceso de formación etnocultural de la identidad; aspecto que adultera los esenciales de determinadas realidades históricas pues, a veces, dentro de un errático credo nacionalista, símbolos y formas comunes a superestructuras funcionales del pasado, son desencajadas de su sentido práctico para hacerlas parte de una estética supuestamente popular, pero producidas en serie para el consumo turístico o el mercado general.

En el proceso de formación y desarrollo de una identidad la lengua juega un papel vital. El fenómeno, tal como lo expresa el lingüista cubano Sergio Valdés (1998: 116), "no es sencillamente un fenómeno natural, es un hecho histórico-social, es un instrumento (...) esto significa que el lenguaje humano es necesario analizarlo desde el punto de vista natural, modificado históricamente por el trabajo social. A diferencia de la acción animal, el

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





lenguaje, toda lengua, depende de principios, reglas, normas y valores relacionados con la organización de la sociedad que la utilice. Por ello la lengua es parte de la cultura".

A semejanza de otros valores, la lengua es también un resultado del desarrollo histórico de la sociedad, aspecto que implica el requerimiento de no asumir una concepción instrumental en torno al fenómeno. Se precisa entenderla como un recurso relacionado con la actividad práctico-material y espiritual; además de constituir una herramienta indispensable para coordinar la actividad transformadora de los sujetos sociales.

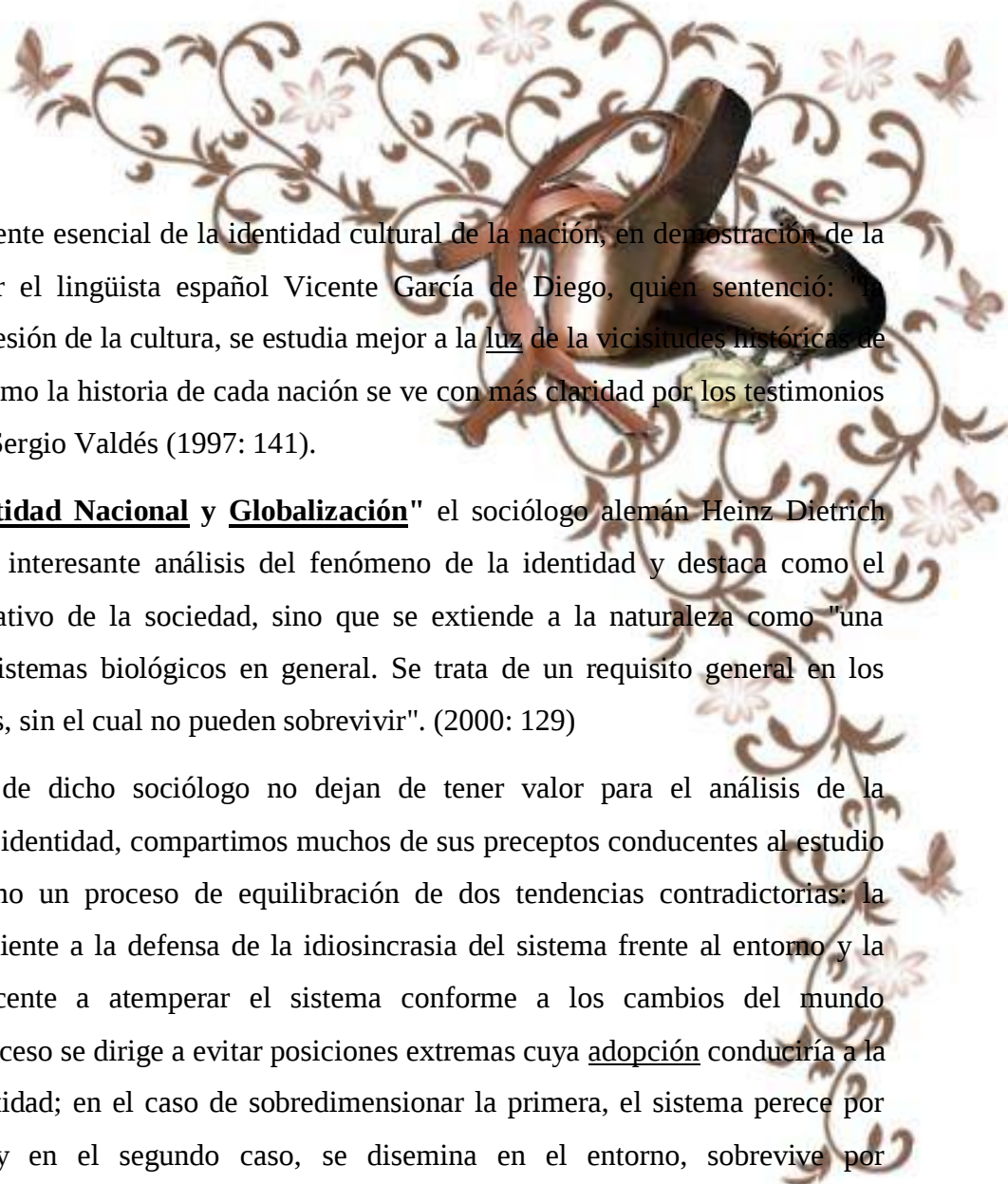
La utilización individual de la lengua, en este caso, no puede ser arbitraria, pues se rige bajo el control de la conciencia y de la experiencia social. Toda lengua manifiesta la fusión entre la actividad comunicativa y cognitiva, por eso se define el lenguaje como indicador de identidad y depósito o salvaguarda de las experiencias del pensamiento humano, de la historia y de la cultura: "la lengua es un marcador simbólico de la identidad sociocultural" Yolanda Lastra (1992: 371).

En el caso histórico de Cuba la lengua española es parte inalienable de nuestra cultura. Las especificidades etnoculturales del proceso de formación de la identidad cubana, encuentran en la lengua un medio idóneo para su manifestación; la heterogeneidad raigal, en la génesis de nuestro pueblo, se compensa con la homogeneidad cultural y lingüística que nos define.

El propio proceso de mestizaje biocultural propició la posesión ventajosa para la nación de una misma lengua, con la dualidad funcional del lengua oficial y lengua nacional; manifestación que no se expresa, con igual intensidad, en todos los países hispanohablantes del área: "el idioma español en Cuba desempeña satisfactoria y plenamente sus funciones cultural-representativa y nacional-representativa, como lengua del pueblo cubano a través de la modalidad nacional, cubana, del castellano. Esta modalidad, claro está, refleja en su seno el proceso de transculturación que dio origen a la nación cubana". Sergio Valdés (1998: 138).

En fin, la lengua nacional se constituye en un claro reflejo del proceso de transculturación e interacción lingüística producido en el país. La modalidad cubana de la lengua española





resulta un componente esencial de la identidad cultural de la nación, en demostración de la tesis sostenida por el lingüista español Vicente García de Diego, quien sentenció: "la lengua, como expresión de la cultura, se estudia mejor a la luz de la vicisitudes históricas de cada pueblo, así como la historia de cada nación se ve con más claridad por los testimonios de su lengua". En Sergio Valdés (1997: 141).

En su obra "**Identidad Nacional** y **Globalización**" el sociólogo alemán Heinz Dietrich (2000), realiza un interesante análisis del fenómeno de la identidad y destaca como el mismo no es privativo de la sociedad, sino que se extiende a la naturaleza como "una constante en los sistemas biológicos en general. Se trata de un requisito general en los sistemas biológicos, sin el cual no pueden sobrevivir". (2000: 129)

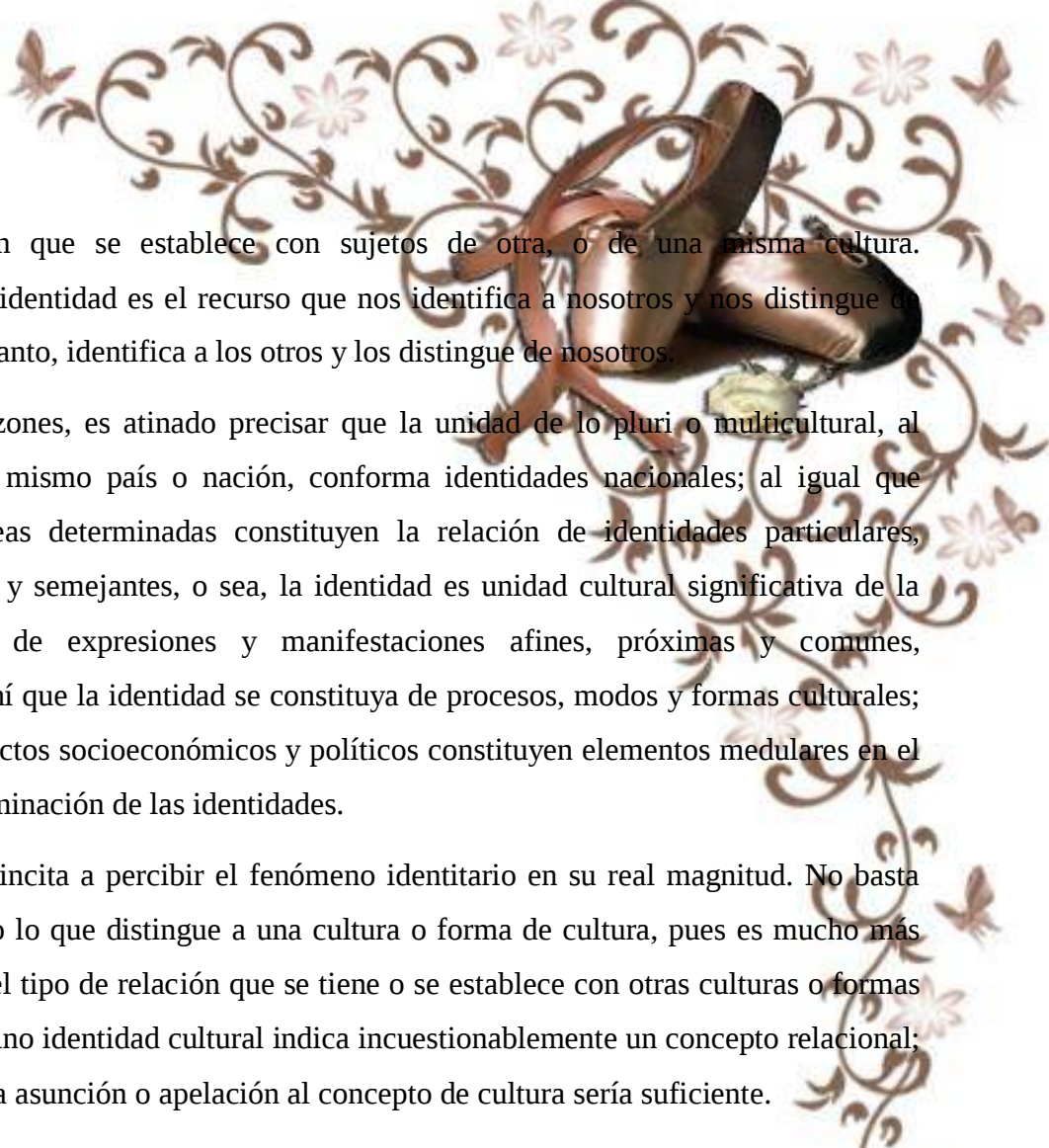
Las conclusiones de dicho sociólogo no dejan de tener valor para el análisis de la problemática de la identidad, compartimos muchos de sus preceptos conducentes al estudio del fenómeno como un proceso de equilibración de dos tendencias contradictorias: la conservadora, tendiente a la defensa de la idiosincrasia del sistema frente al entorno y la adaptativa, conducente a atemperar el sistema conforme a los cambios del mundo circundante. El proceso se dirige a evitar posiciones extremas cuya adopción conduciría a la pérdida de la identidad; en el caso de sobredimensionar la primera, el sistema parece por conservadurismo y en el segundo caso, se disemina en el entorno, sobrevive por adaptación; pero pierde su identidad como ente propio, deja de ser sujeto identitario y pierde su razón de ser.

Nuestras discrepancias con respecto a los criterios defendidos en la obra anteriormente citada, radican en que el autor no concibe claramente las diferencias cualitativas existentes entre las leyes naturales y sociales. Las regularidades naturales afectan al hombre como ser biológico y, aunque pueden influir, no determinan en el hombre como ser social. En realidad, impugnamos los postulados que se ciñen a la tendencia bilogicista de la filosofía contemporánea.

La amplitud y profundidad del proceso identitario se expresa en distintos niveles de resolución: personal, grupal, local, nacional, supranacional, etc.; al significar una respuesta

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





a la comunicación que se establece con sujetos de otra, o de una misma cultura. Evidentemente, la identidad es el recurso que nos identifica a nosotros y nos distingue de los otros y, por lo tanto, identifica a los otros y los distingue de nosotros.

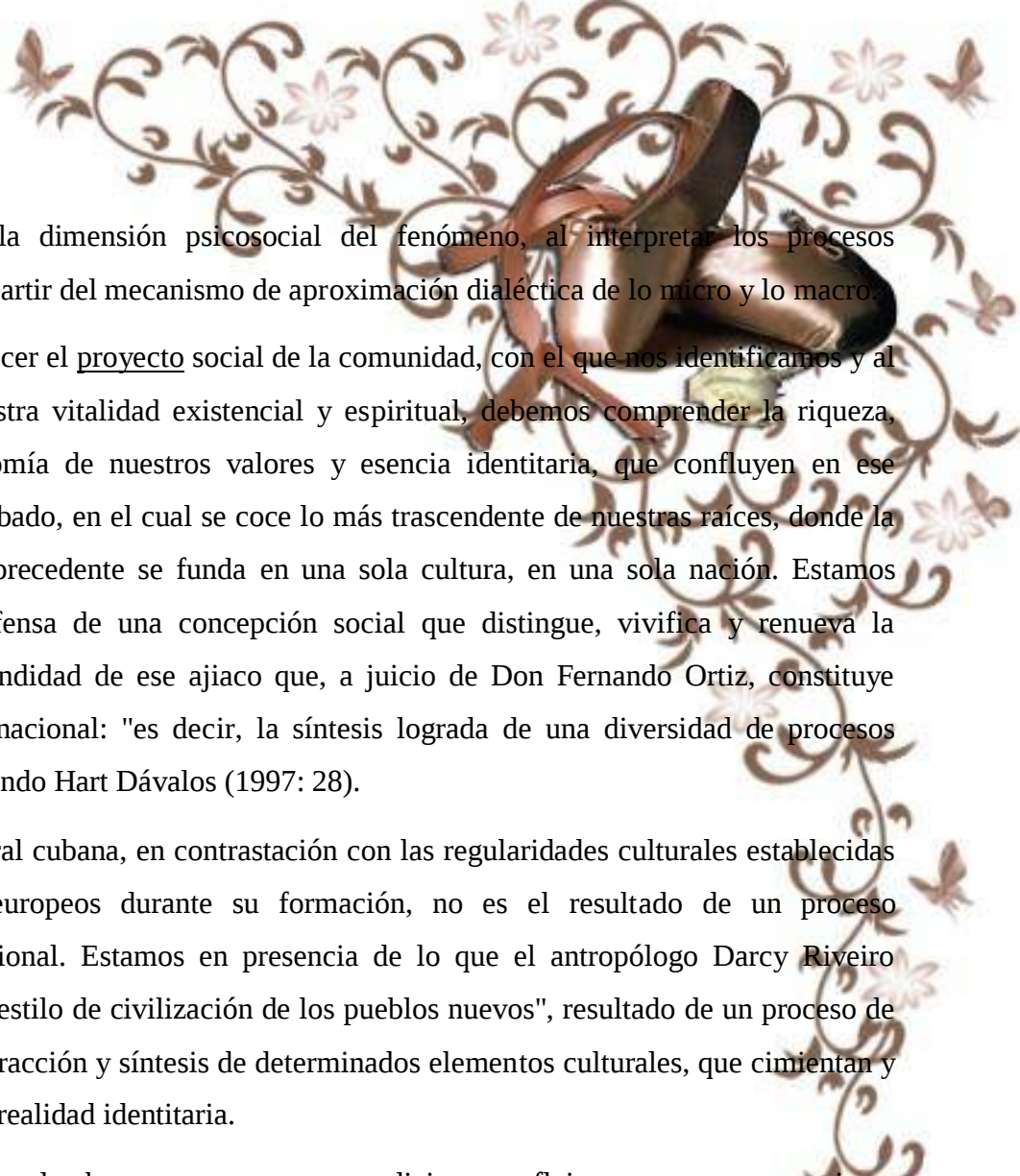
Por todas estas razones, es atinado precisar que la unidad de lo pluri o multicultural, al presentarse en un mismo país o nación, conforma identidades nacionales; al igual que identidades de áreas determinadas constituyen la relación de identidades particulares, plurales, múltiples y semejantes, o sea, la identidad es unidad cultural significativa de la diversidad social de expresiones y manifestaciones afines, próximas y comunes, compartidas. De ahí que la identidad se constituya de procesos, modos y formas culturales; por lo que los aspectos socioeconómicos y políticos constituyen elementos modulares en el sustento y la determinación de las identidades.

Lo que se precisa incita a percibir el fenómeno identitario en su real magnitud. No basta con asumirlo como lo que distingue a una cultura o forma de cultura, pues es mucho más que eso; se trata del tipo de relación que se tiene o se establece con otras culturas o formas de cultura. El término identidad cultural indica incuestionablemente un concepto relacional; de no ser así, con la asunción o apelación al concepto de cultura sería suficiente.

El carácter sociopsicológico del proceso es otro elemento a tener en cuenta. Este se relaciona con la ideología y sus implicaciones; lo que denota la influencia de lo ideológico en la diversidad de niveles donde repercuten las propensiones identitarias, al asumirse la ideología como reflejo subjetivo, racional y lógico de la actividad social y de la posición económica de los sujetos actuantes, en correspondencia con la tesis de Engels en torno a la interacción base-superestructura; donde, en última instancia, la segunda es determinada por la primera.

Además de la asunción de lo ideológico, desde la coherencia de los cuerpos de ideas más estructurados; se hace necesario recurrir también a las ideas con menor grado de estructuración y con mayor cercanía a actitudes menos racionalizadas y más próximas a la vida cotidiana y a la realidad vital de los grupos sociales. Este análisis permite visualizar la





trascendencia de la dimensión psicosocial del fenómeno, al interpretar los procesos socioculturales, a partir del mecanismo de aproximación dialéctica de lo micro y lo macro.

Al asumir y reconocer el proyecto social de la comunidad, con el que nos identificamos y al cual debemos nuestra vitalidad existencial y espiritual, debemos comprender la riqueza, variedad y policromía de nuestros valores y esencia identitaria, que confluyen en ese espacio, nunca acabado, en el cual se coge lo más trascendente de nuestras raíces, donde la diversidad étnica precedente se funda en una sola cultura, en una sola nación. Estamos abocados a la defensa de una concepción social que distingue, vivifica y renueva la naturaleza y profundidad de ese ajiaco que, a juicio de Don Fernando Ortiz, constituye nuestra identidad nacional: "es decir, la síntesis lograda de una diversidad de procesos universales." Armando Hart Dávalos (1997: 28).

La identidad cultural cubana, en contrastación con las regularidades culturales establecidas por los estados europeos durante su formación, no es el resultado de un proceso civilizatorio tradicional. Estamos en presencia de lo que el antropólogo Darcy Riveiro (1992) denomina "estilo de civilización de los pueblos nuevos", resultado de un proceso de confrontación, interacción y síntesis de determinados elementos culturales, que cimientan y distinguen nuestra realidad identitaria.

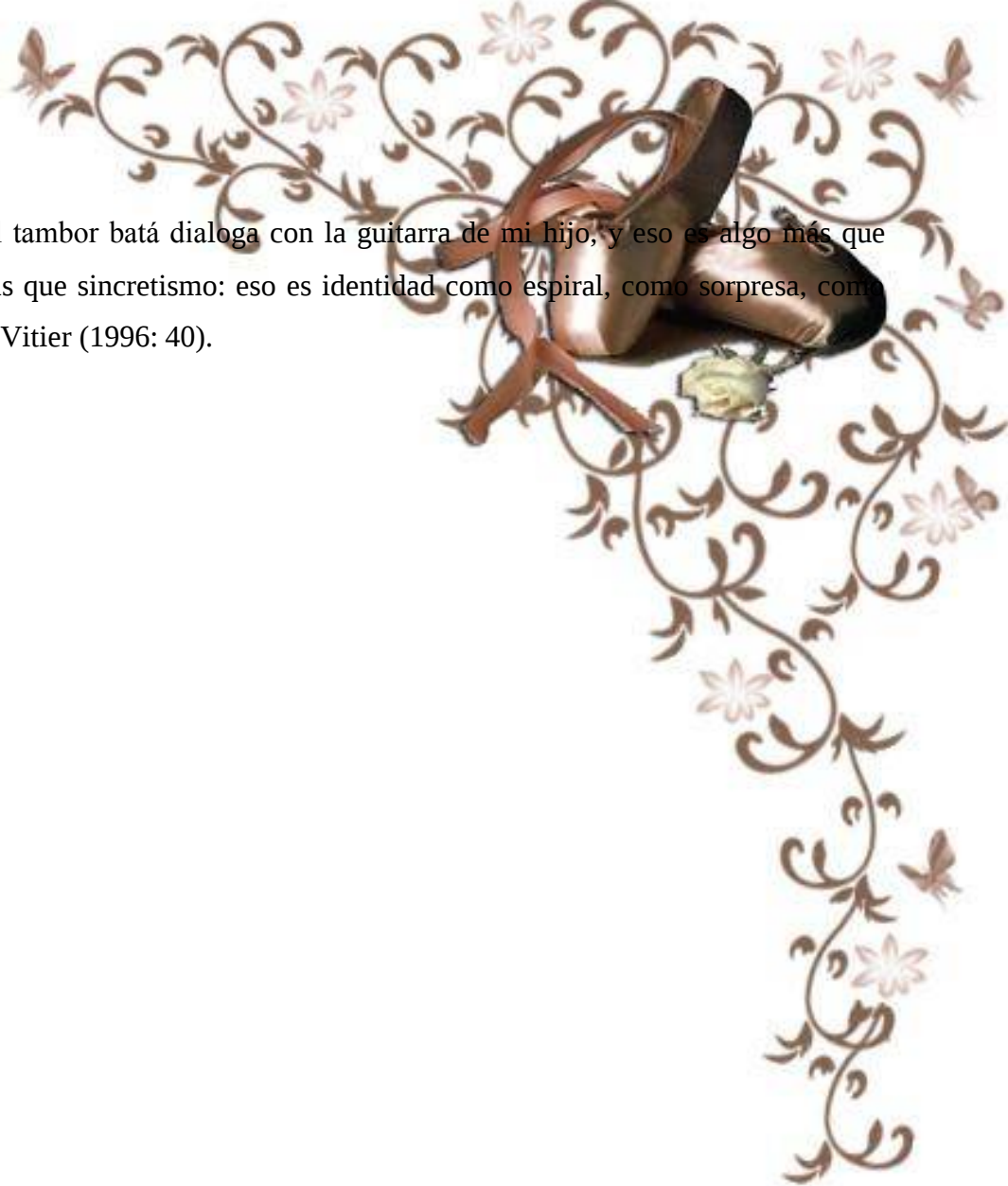
Es la identidad cultural cubana un proceso que condiciona y refleja nuestro comportamiento y el modo de reaccionar ante cualquier intento que ponga en peligro la unidad e integridad nacional. En este contexto es esencial el estudio y conocimiento de la Historia como herramienta para la mantención de la memoria histórica, a contrapelo con las intenciones de los grandes centros de poder mundial de formar hombres desmemoriados, dóciles y fáciles de domesticar.

En el proceso identitario de la cultura no pueden asumirse únicamente las expresiones de los logros, realizaciones y paradigmas; junto a ellos han de situarse a las utopías racionales y los errores, que contribuyen a perfeccionar nuestro proyecto social; "ese es el proyecto: una luz desconocida. Allí podemos estrenar todos los días una décima de El Cucalambé y un pensamiento de Sócrates, la intensidad reminiscente de una danza de Lecuona y... lo

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



que gustéis (...) el tambor batá dialoga con la guitarra de mi hijo, y eso es algo más que mestizaje, algo más que sincretismo: eso es identidad como espiral, como sorpresa, como esperanza." Cintio Vitier (1996: 40).





CAPITULO 4. MARCO REFERENCIAL

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



4. Marco referencial

4.1. Situación del arte y su problemática:

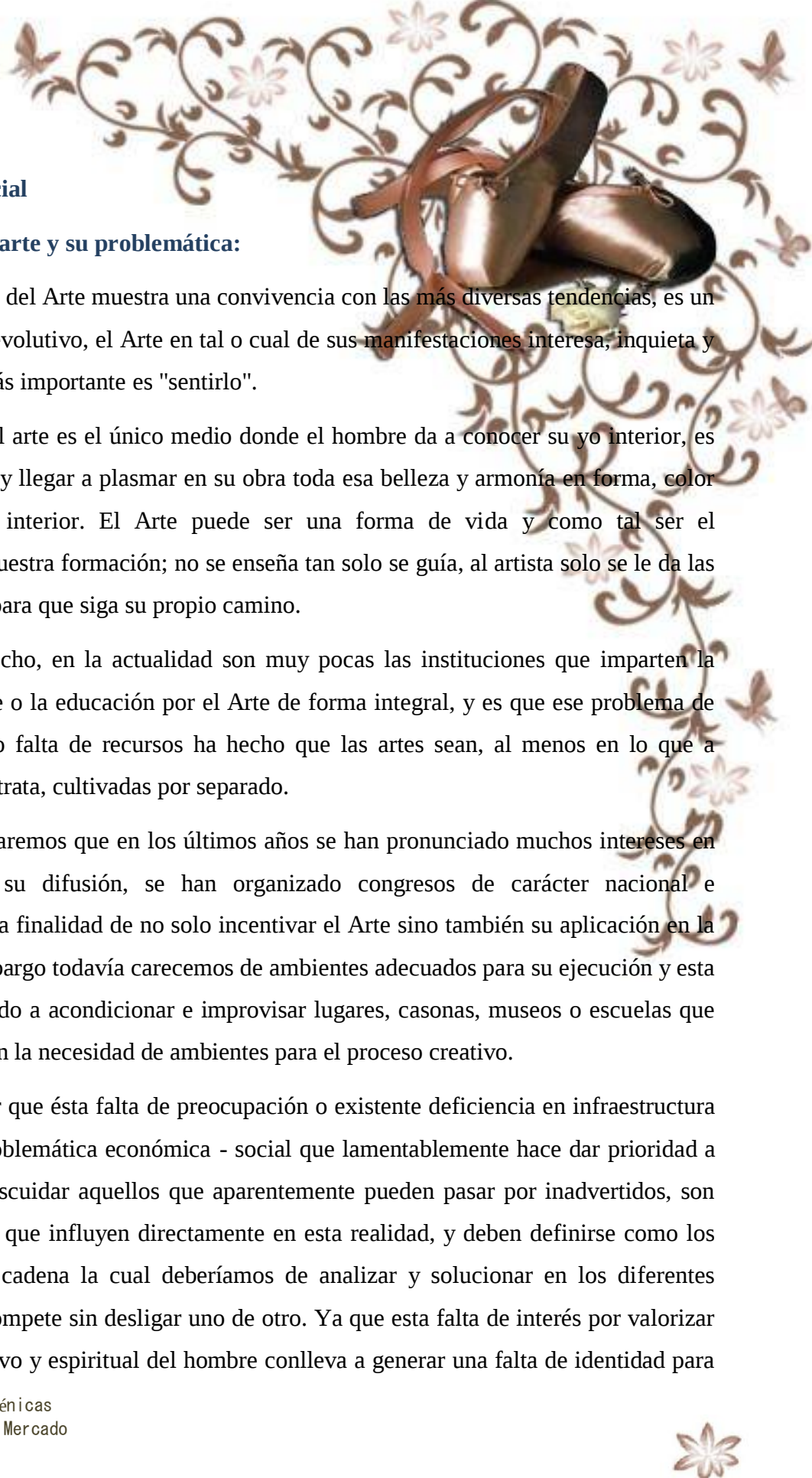
La situación actual del Arte muestra una convivencia con las más diversas tendencias, es un Arte cambiante y evolutivo, el Arte en tal o cual de sus manifestaciones interesa, inquieta y provoca pero lo más importante es "sentirlo".

En consecuencia el arte es el único medio donde el hombre da a conocer su yo interior, es el darse a conocer y llegar a plasmar en su obra toda esa belleza y armonía en forma, color o melodía de su interior. El Arte puede ser una forma de vida y como tal ser el complemento de nuestra formación; no se enseña tan solo se guía, al artista solo se le da las pautas necesarias para que siga su propio camino.

Reafirmando lo dicho, en la actualidad son muy pocas las instituciones que imparten la enseñanza del Arte o la educación por el Arte de forma integral, y es que ese problema de la improvisación o falta de recursos ha hecho que las artes sean, al menos en lo que a especialización se trata, cultivadas por separado.

Pese a ello no negaremos que en los últimos años se han pronunciado muchos intereses en torno al Arte y su difusión, se han organizado congresos de carácter nacional e internacional con la finalidad de no solo incentivar el Arte sino también su aplicación en la educación, sin embargo todavía carecemos de ambientes adecuados para su ejecución y esta necesidad ha llevado a acondicionar e improvisar lugares, casonas, museos o escuelas que no están acorde con la necesidad de ambientes para el proceso creativo.

Hay que reconocer que ésta falta de preocupación o existente deficiencia en infraestructura es reflejo de la problemática económica - social que lamentablemente hace dar prioridad a otros asuntos y descuidar aquellos que aparentemente pueden pasar por inadvertidos, son varios los factores que influyen directamente en esta realidad, y deben definirse como los eslabones de una cadena la cual deberíamos de analizar y solucionar en los diferentes campos que nos compete sin desligar uno de otro. Ya que esta falta de interés por valorizar el desarrollo creativo y espiritual del hombre conlleva a generar una falta de identidad para



con nuestros valores patrimoniales ocasionando lo que es en la actualidad el deterioro y devastación de los mismos.

Vemos, sin embargo algunas acciones y tomas de conciencia por parte de las actuales autoridades quienes están comenzando a mostrar interés en difundir lo nuestro, pero falta mucho por recorrer, esperemos que esto que empieza no termine y por el contrario está en manos de nosotros el continuar o apoyar estas iniciativas.

4.2. Las artes escénicas en Bolivia

Danzas folklóricas de Bolivia

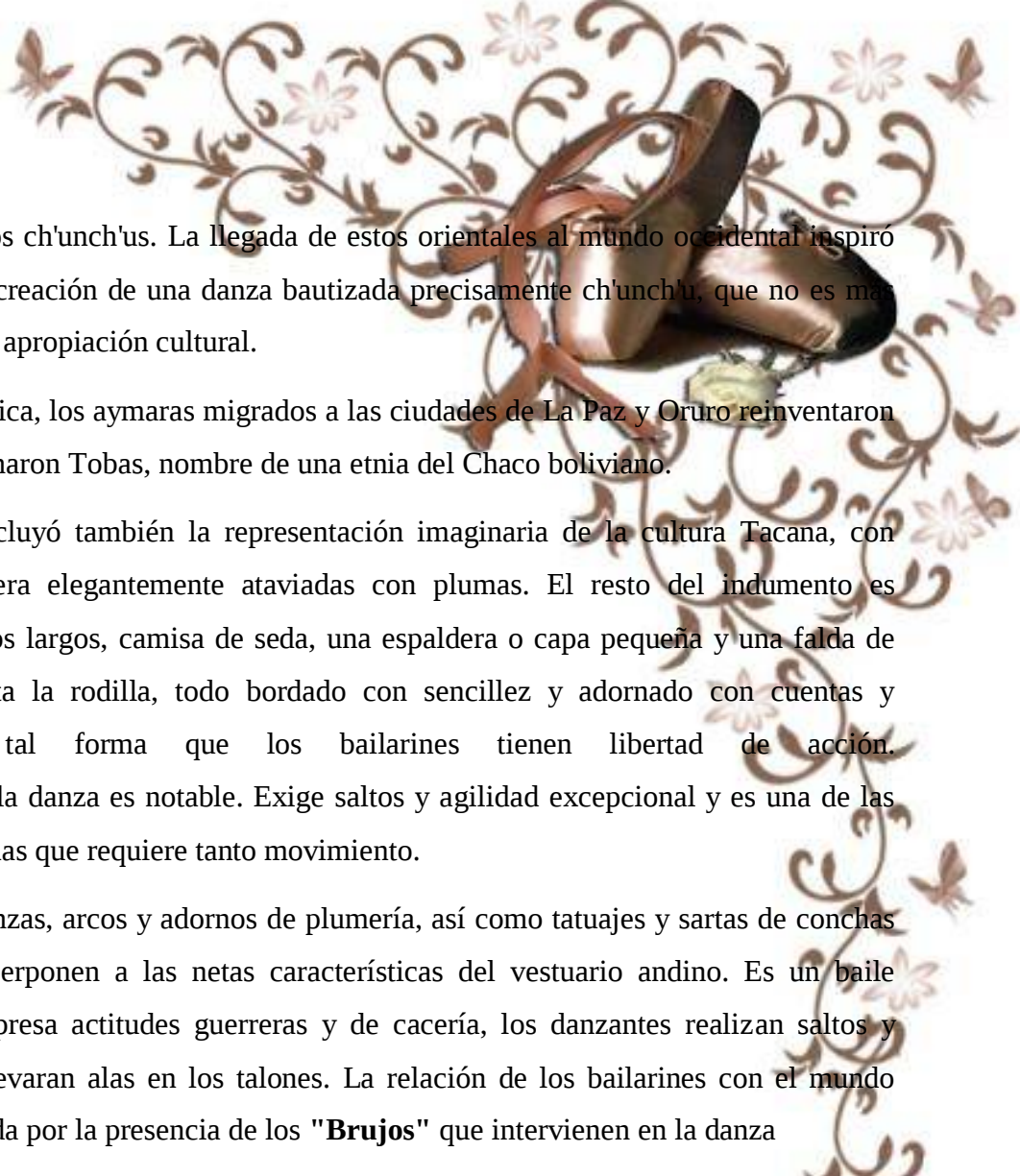
Tobas: La tradición recopilada por los cronistas, cuenta que las huestes Incarias, al mando del Inca Tupac Yupanqui, fracasaron en la conquista de la zona oriental, por la encarnada resistencia de estas tribus, quienes los recibieron danzando acrobáticamente con saltos guerreros munidos de largas lanzas. Con tal impresión volvió el Inca Yupanqui que la adopto para el repertorio andino como una danza ceremonial de guerra.

Otra versión antigua dice que los Tobas habrían llegado al Kollasuyo con el Inca Túpac Yupanqui pero se cree que vinieron a Oruro con su vestimenta típica atraídos por la forma de la Virgen de la Candelaria. Posteriormente, se constituyó una comparsa que intervenía en las fiestas religiosas con un disfraz de vestimenta selvática.

Los tobas usan falda, ponchillo, turbante largo, con puñeras y tobilleras con plumas largas. Los cambas que antes desfilaban casi desnudos, ahora se cubren con un pantalón y un poncho con flecaduras en ambas prendas y los chipayas portan ponchos y pantalón ligeramente modificados del que usan a diario.

Las plumas son de parihuana o avestruz. Para las tobilleras y para los puños con 10 plumas cada una. Los tobas son guerreros indómitos del chaco Boliviano.

La Danza de Tobas es una representación figurativa de las tribus del Chaco boliviano. Desde antes de la colonia la relación entre la cultura andina y la Amazonía fue de dominación y de resistencia. En sus incursiones, el ejército quechua tomó prisioneros



selvícolas, llamados ch'unch'us. La llegada de estos orientales al mundo occidental inspiró en los aymaras la creación de una danza bautizada precisamente ch'unch'u, que no es más que una manera de apropiación cultural.

Fundada la República, los aymaras migrados a las ciudades de La Paz y Oruro reinventaron la danza y la designaron Tobas, nombre de una etnia del Chaco boliviano.

La apropiación incluyó también la representación imaginaria de la cultura Tacana, con máscaras de madera elegantemente ataviadas con plumas. El resto del indumento es liviano: calzoncillos largos, camisa de seda, una espaldera o capa pequeña y una falda de colores vivos hasta la rodilla, todo bordado con sencillez y adornado con cuentas y espejuelos; de tal forma que los bailarines tienen libertad de acción. La coreografía de la danza es notable. Exige saltos y agilidad excepcional y es una de las pocas danzas andinas que requiere tanto movimiento.

La presencia de lanzas, arcos y adornos de plumería, así como tatuajes y sartas de conchas y semillas, se superponen a las netas características del vestuario andino. Es un baile acrobático que expresa actitudes guerreras y de cacería, los danzantes realizan saltos y vueltas como si llevaran alas en los talones. La relación de los bailarines con el mundo espiritual viene dada por la presencia de los "**Brujos**" que intervienen en la danza

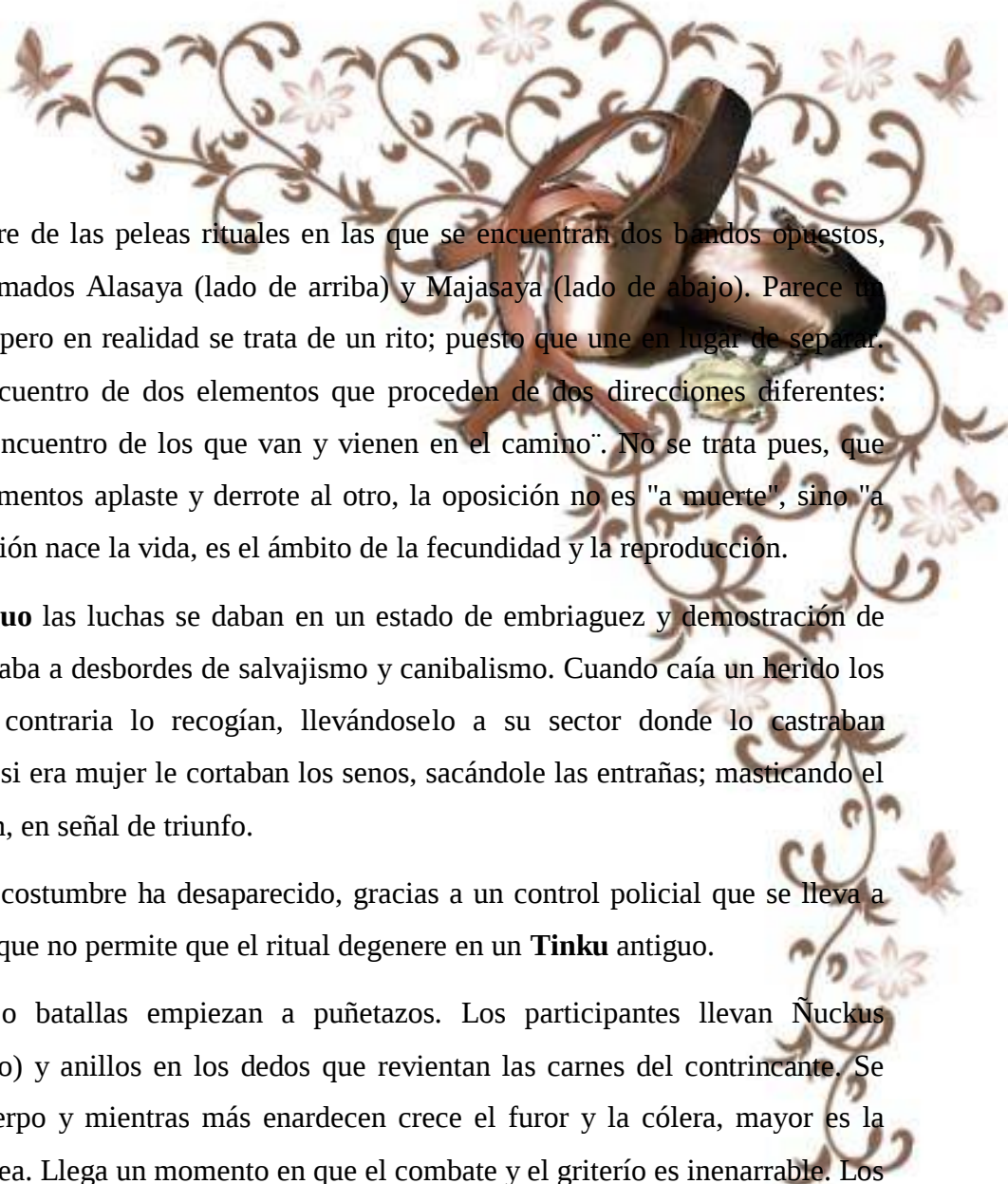
Tinkus: El folklore boliviano, es uno de los más ricos del continente americano. Existe en Bolivia tal cantidad de costumbres, leyendas, ritos, ritmos, danzas, instrumentos y tejidos, que ni los mismos bolivianos conocemos tal riqueza en su integridad.

En los pueblos y asentamientos suburbanos y rurales, pueden apreciarse en toda su extensión estas manifestaciones folklóricas. En dichas áreas se producen las fiestas religiosas, donde puede verse un sin número de danzas, acompañadas de músicos que tienen diferentes instrumentos. Una de estas manifestaciones rituales, no muy conocida, es el **Tinku**.

Tinku es una palabra quechua que significa "**encuentro, unión, equilibrio, convergencia**".

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Tinku es el nombre de las peleas rituales en las que se encuentran dos bandos opuestos, frecuentemente llamados Alasaya (lado de arriba) y Majasaya (lado de abajo). Parece un combate guerrero, pero en realidad se trata de un rito; puesto que une en lugar de separar. El **Tinku** es el encuentro de dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes: **Tincuthaptatha**, encuentro de los que van y vienen en el camino". No se trata pues, que uno de los dos elementos aplaste y derrote al otro, la oposición no es "a muerte", sino "a vida". De la oposición nace la vida, es el ámbito de la fecundidad y la reproducción.

En el **Tinku antiguo** las luchas se daban en un estado de embriaguez y demostración de machismo que llegaba a desbordes de salvajismo y canibalismo. Cuando caía un herido los de la comunidad contraria lo recogían, llevándoselo a su sector donde lo castraban inmediatamente, y si era mujer le cortaban los senos, sacándole las entrañas; masticando el hígado o el corazón, en señal de triunfo.

Actualmente esta costumbre ha desaparecido, gracias a un control policial que se lleva a cabo en el pueblo, que no permite que el ritual degenera en un **Tinku** antiguo.

Estos encuentros o batallas empiezan a puñetazos. Los participantes llevan Ñuckus (manoplas de cuero) y anillos en los dedos que revientan las carnes del contrincante. Se pelea cuerpo a cuerpo y mientras más enardecen crece el furor y la cólera, mayor es la confusión de la pelea. Llega un momento en que el combate y el griterío es inenarrable. Los que se sienten perdidos empiezan a relegarse, momento que se inicia la pedrea que objetivamente es una lluvia de piedras, las que caen sobre ambos grupos. Los que quedan en el campo junto con los muertos, son los triunfadores, es el Ayllu que ha ganado y le corresponde un año de mando y hegemonía sobre el otro. El triunfo es festejado ruidosamente y a veces dura hasta un mes. Hasta ahora no se ha podido descubrir que hacen los comunarios con los cadáveres. Se presume que los entierran durante la noche para burlar el castigo de la ley, porque al día siguiente el campo está limpio de huellas de haber sido escenario de tan cruel combate.

Saya:

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Origen de la saya afro-boliviana

Los intereses económicos que movían la práctica del comercio de esclavos en el siglo XVIII hicieron que la población africana emigre a Latinoamérica. Y como la música y la danza es parte de la vida del ser humano, esta también viajó a la tierra de Los Andes, donde se adaptó a prácticas ancestrales ya existentes.

Su origen africano está implícito en la deformación del vocablo Nsaya de Origen Kikongo (Africa); así la saya etimológicamente significa: trabajo en común bajo el mando de un (a) cantante principal. Está compuesta de música, danza, poesía y ritmo donde se utiliza bastante la metáfora y la sátira, tocando temas de la esclavitud y de la situación actual.

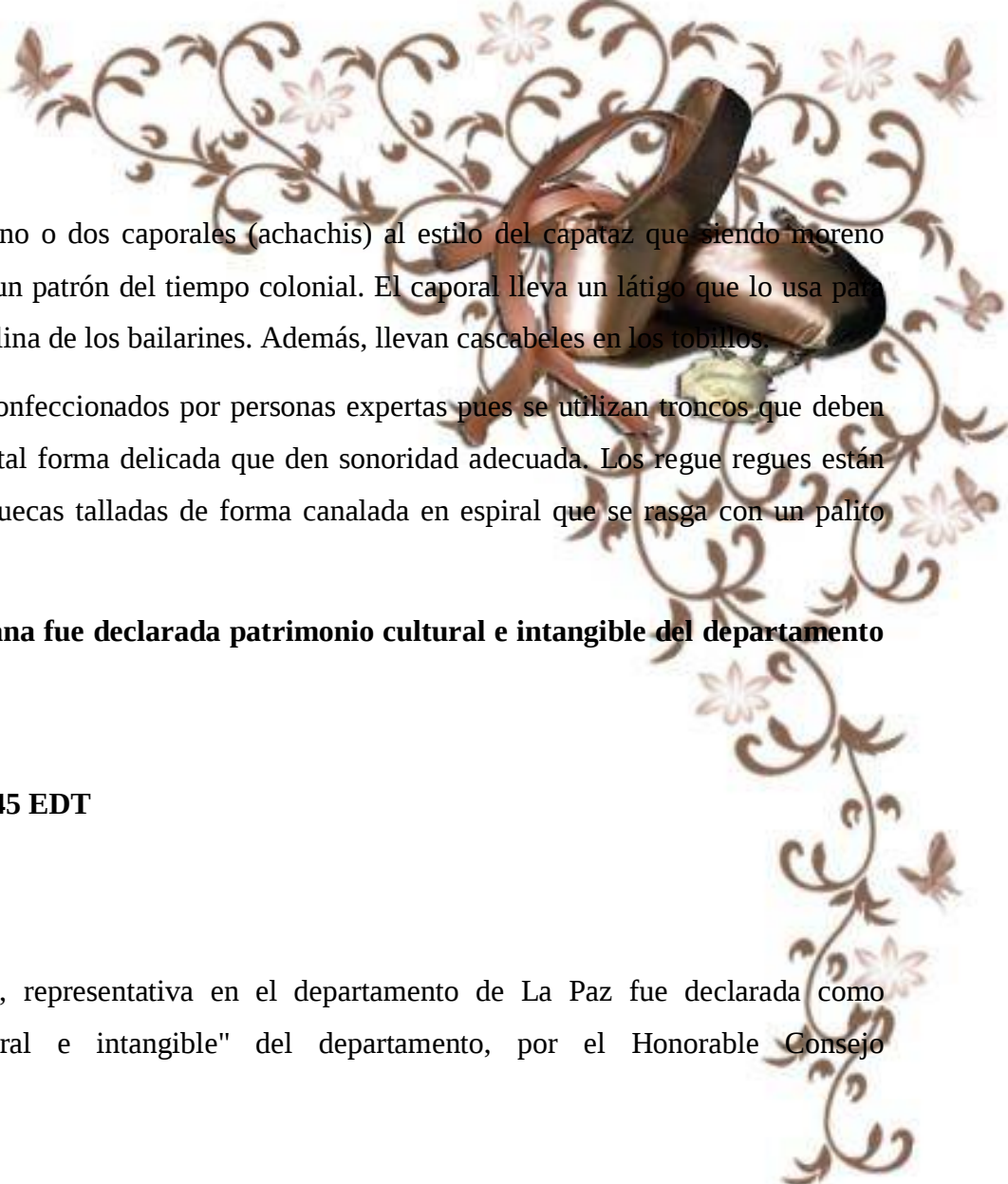
La Saya afro-boliviana presenta elementos del ancestro africano; sin embargo posee algunas peculiaridades sincréticas aymaras como la vestimenta, especialmente en las mujeres.

Indumentaria y características

Las características de la Saya son bien definidas. Los hombres entonan, con sus potentes voces, coplas que las mujeres repiten con bellos matices de sus voces de sopranos. Los movimientos del baile son muy cadenciosos y sensuales. Las mujeres con el porte muy erguido, moviendo la cadera y con pasos cortos marcan la coreografía. Los hombres con mucha plasticidad tocan el bombo y el regue regue llevando el ritmo.

Las mujeres formando dos hileras van por delante y los varones van atrás portando los instrumentos musicales.

La vestimenta es blanca. Las mujeres llevan polleras con varias tiras de colores, en la parte del ruedo y bordados en la parte superior, blusas de mangas cortas, escote cuadrado, toda la blusa va bordada y adornada de cintas, encajes y zigzag, el sombrero en la mano y una manta de color, doblada y colgando en el brazo derecho. Llevan hojotas.



Preside el grupo uno o dos caporales (achachis) al estilo del capataz que siendo moreno vestía al estilo de un patrón del tiempo colonial. El caporal lleva un látigo que lo usa para conservar la disciplina de los bailarines. Además, llevan cascabeles en los tobillos.

Los bombos son confeccionados por personas expertas pues se utilizan troncos que deben ser procesados de tal forma delicada que den sonoridad adecuada. Los regue regues están hechos de cañas huecas talladas de forma canalada en espiral que se rasga con un palito delgado.

"La Saya" boliviana fue declarada patrimonio cultural e intangible del departamento de La Paz

APG Noticias

Abril 14, 2007, 0:45 EDT

La Paz, Bolivia --

La saya boliviana, representativa en el departamento de La Paz fue declarada como "patrimonio cultural e intangible" del departamento, por el Honorable Consejo Departamental.

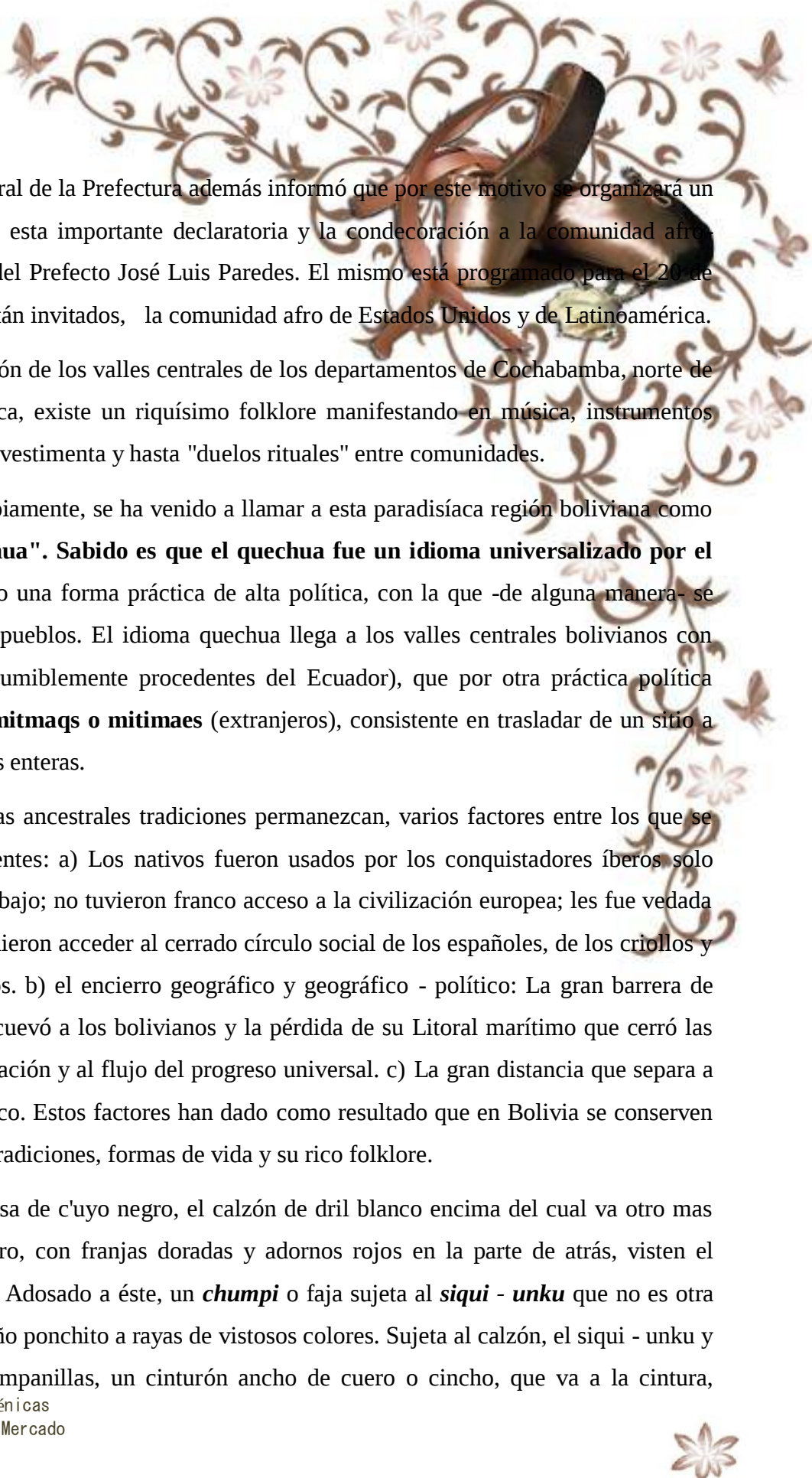
La declaratoria pretende rescatar y conservar la música y danza de "La Saya" afro-boliviana que identifica no solamente a las personas, sino a toda la región de Los Yungas pazeños.

El Secretario General de la Prefectura, Alejandro Zapata, manifestó que la comunidad afro-boliviana aportó al folklore con muchas expresiones culturales como ser la morenada, los caporales y principalmente legándonos el ritmo exquisito de la saya y por lo cual no es posible que no se reconozca a esta hermosa práctica cultural que se tiene en el departamento.

Junto a la declaratoria también se reconoció a toda la comunidad afro-boliviana que se encuentra asentada en las diferentes comunidades de los municipios de Coroico, Coripata, Chulumani e Irupana, en las provincias Nor y Sud Yungas del departamento de La Paz.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





El Secretario General de la Prefectura además informó que por este motivo se organizará un acto de entrega de esta importante declaratoria y la condecoración a la comunidad afro-boliviana a cargo del Prefecto José Luis Paredes. El mismo está programado para el 20 de este mes, donde están invitados, la comunidad afro de Estados Unidos y de Latinoamérica.

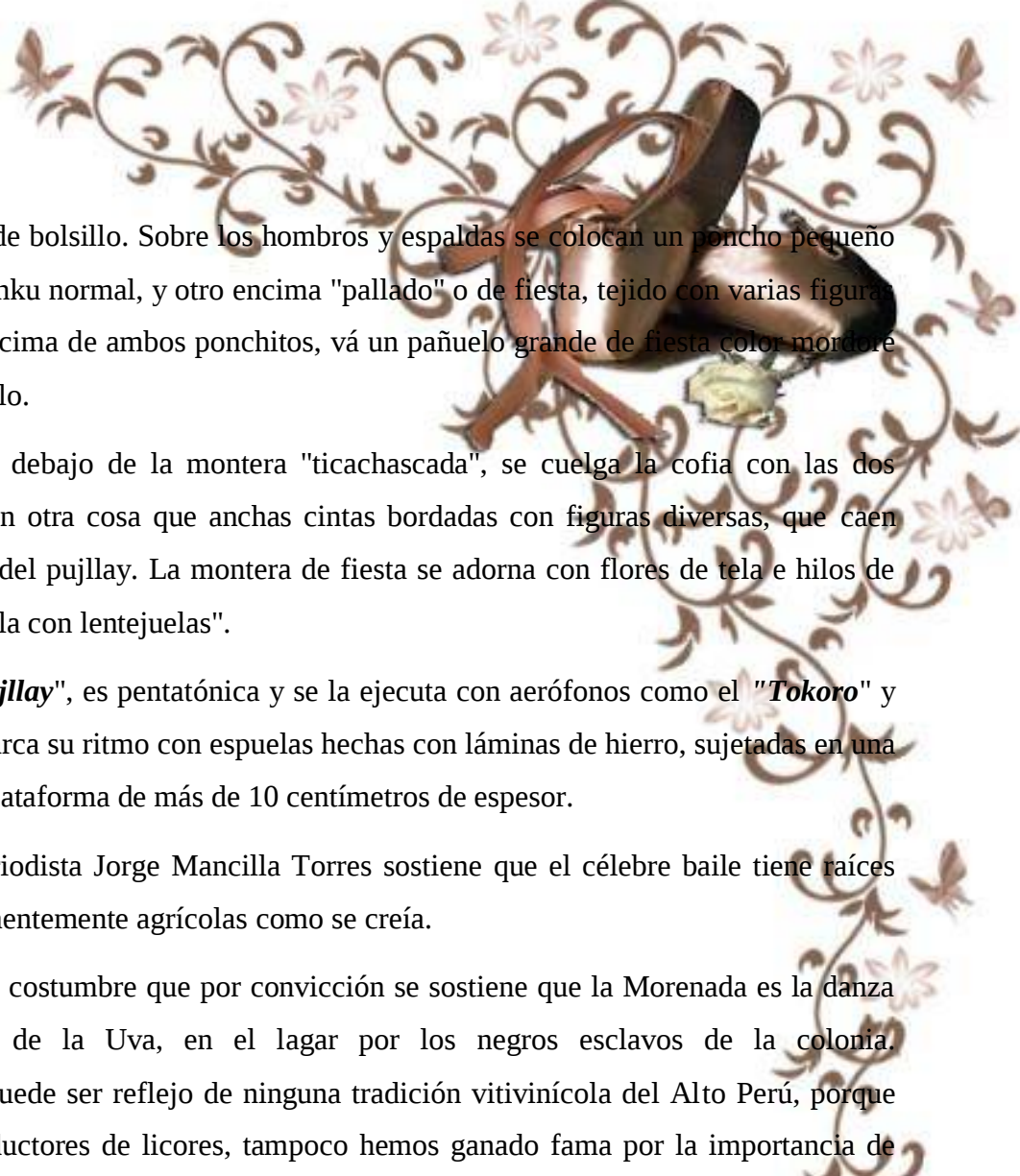
Pujllay: En la región de los valles centrales de los departamentos de Cochabamba, norte de potosí y Chuquisaca, existe un riquísimo folklore manifestando en música, instrumentos musicales, danzas, vestimenta y hasta "duelos rituales" entre comunidades.

Genérica, e impropriamente, se ha venido a llamar a esta paradisíaca región boliviana como **"La nación quechua"**. Sabido es que el quechua fue un idioma universalizado por el **Estado Inca**, como una forma práctica de alta política, con la que -de alguna manera- se cohesionaba a los pueblos. El idioma quechua llega a los valles centrales bolivianos con "extranjeros" (presumiblemente procedentes del Ecuador), que por otra práctica política incaica: la de los **mitmaqs o mitimaes** (extranjeros), consistente en trasladar de un sitio a otro a comunidades enteras.

Confluyen a que las ancestrales tradiciones permanezcan, varios factores entre los que se destacan los siguientes: a) Los nativos fueron usados por los conquistadores iberos solo como fuerza de trabajo; no tuvieron franco acceso a la civilización europea; les fue vedada la escuela y no pudieron acceder al cerrado círculo social de los españoles, de los criollos y aun de los mestizos. b) el encierro geográfico y geográfico - político: La gran barrera de Los Andes que encuevó a los bolivianos y la pérdida de su Litoral marítimo que cerró las puertas a la inmigración y al flujo del progreso universal. c) La gran distancia que separa a Bolivia del Atlántico. Estos factores han dado como resultado que en Bolivia se conserven casi intocadas las tradiciones, formas de vida y su rico folklore.

"La almilla o camisa de c'uyo negro, el calzón de dril blanco encima del cual va otro mas corto de paño negro, con franjas doradas y adornos rojos en la parte de atrás, visten el cuerpo del pujllay. Adosado a éste, un **chumpi** o faja sujeta al **siqui - unku** que no es otra cosa que un pequeño ponchito a rayas de vistosos colores. Sujeta al calzón, el siqui - unku y un conjunto de campanillas, un cinturón ancho de cuero o cincho, que va a la cintura,

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



sirviendo a la vez de bolsillo. Sobre los hombros y espaldas se colocan un poncho pequeño llamado también unku normal, y otro encima "pallado" o de fiesta, tejido con varias figuras y colores vivos; encima de ambos ponchitos, vá un pañuelo grande de fiesta color mordoré que representa júbilo.

Sobre la cabeza y debajo de la montera "ticachascada", se cuelga la cofia con las dos estallas, que no son otra cosa que anchas cintas bordadas con figuras diversas, que caen sobre las espaldas del pujllay. La montera de fiesta se adorna con flores de tela e hilos de plata, completándola con lentejuelas".

La música del "*pujllay*", es pentatónica y se la ejecuta con aerófonos como el "*Tokoro*" y "*pinkillos*", se marca su ritmo con espuelas hechas con láminas de hierro, sujetadas en una sandalia con alta plataforma de más de 10 centímetros de espesor.

Morenada: El periodista Jorge Mancilla Torres sostiene que el célebre baile tiene raíces mineras y no inminentemente agrícolas como se creía.

En efecto, mas por costumbre que por convicción se sostiene que la Morenada es la danza ritual de la pisa de la Uva, en el lagar por los negros esclavos de la colonia. La Morenada no puede ser reflejo de ninguna tradición vitivinícola del Alto Perú, porque nunca fuimos productores de licores, tampoco hemos ganado fama por la importancia de nuestros viñedos; en los Yungas único lugar donde hubo masivos asentamientos de negros. La uva no se industrializó durante la época de la colonia, ni aun ahora se hace. Pero la suerte de un país minero es triste y duradera y la morenada tiene su raíz en la minería. La Morenada representa el traslado de negros esclavos hasta las más frías minas de Potosí, en tiempos de mita y la encomienda. Mancilla continua afirmando que para mantener su brutal hegemonía en América y su esplendor imperial en Europa, los conquistadores echaron mano de todo lo que pudieron y los negros que eran considerados más esclavos que los indígenas eran más despreciados inclusive por el mismo indio. Los negros no pudieron permanecer libres del sistema de la explotación de la plata en el Sumac-Orco de Potosí; la mita que se inició en 1570 como un terrible sistema de trabajo forzado, sin más herramienta que las manos sin otra tecnología que su imaginación.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





La Morenada es una de las danzas más representativas de la cultura occidental de Bolivia. Esta importancia sobresale por la difusión del baile y la música en las fiestas patronales y cívicas de las ciudades de La Paz, El Alto, Oruro, Sucre, Potosí, Cochabamba y sus alrededores.

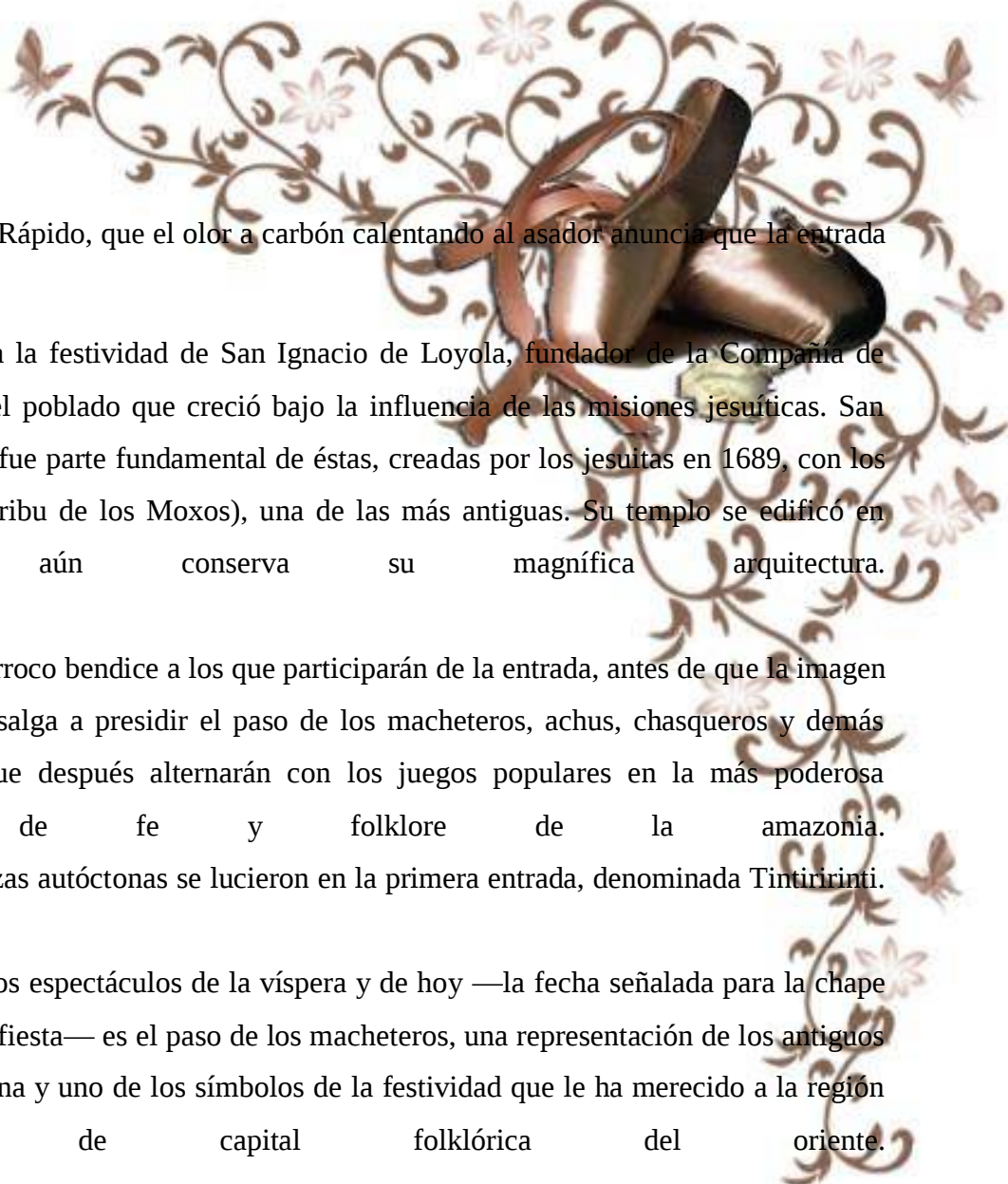
Su posible mestizaje inicia siempre el debate entre quienes defienden el origen netamente aymara de la danza y los estudiosos que encuentran pruebas coloniales y republicanas de la notable influencia de la cultura africana en la Morenada. Lo incuestionable es el estado de aislamiento a que ambas culturas fueron sometidas por la corona española. Por ordenanza real ningún esclavo negro debía confraternizar con los indígenas so pena de castigo público. Esa distancia opuso a ambas culturas que, sin el uso de violencia, continuaron con sus respectivos procesos bajo el dominio ibérico. En el siglo XIX continuaron por sus lados hasta que en algún momento entre 1900 y la quinta década del siglo XX aparecieron unidas en la Morenada.

De ahí que el Moreno aparezca con máscara de rasgos negroides, sombrero de metal, chascas o peluquín, botines y otras prendas ajenas al aymara, explican los defensores de la influencia africana en la danza. Sus críticos aseguran que la cultura aymara asumió algunos rasgos negroides para ocultar su identidad en las grandes ciudades. Lo innegable es que ahora los chóferes, médicos, ingenieros, comerciantes, carniceros, universitarios y otras agrupaciones sociales con plata, ejecutan la danza con igual corazón al ritmo de las matracas y las bandas y entonando canciones de amor, desdén o defensa de la hoja de coca.

Macheteros: Entre el 30 de julio y el 7 de agosto, la capital de la provincia Moxos del Beni se abandona al deleite de la música, los juegos populares, el buen comer y mejor beber. Su santo patrono preside esta que es, quizá, la más larga festividad religiosa de Bolivia.

Entre el 31 de julio y por las calles de San Ignacio de Moxos corre algo que huele a algarabía. La prioridad es llegar a la misa para recibir la bendición del santo que le dio





nombre al pueblo. Rápido, que el olor a carbón calentando al asador anuncia que la entrada va a comenzar.

Este día se celebra la festividad de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y patrono del poblado que creció bajo la influencia de las misiones jesuíticas. San Ignacio de Moxos fue parte fundamental de éstas, creadas por los jesuitas en 1689, con los indios Paunanas (tribu de los Moxos), una de las más antiguas. Su templo se edificó en 1694 y aún conserva su magnífica arquitectura.

Es allí donde el párroco bendice a los que participarán de la entrada, antes de que la imagen del santo patrono salga a presidir el paso de los macheteros, achus, chasqueros y demás conjuntos; esos que después alternarán con los juegos populares en la más poderosa demostración de fe y folklore de la amazonia. Ayer, unas 40 danzas autóctonas se lucieron en la primera entrada, denominada Tintirinti.

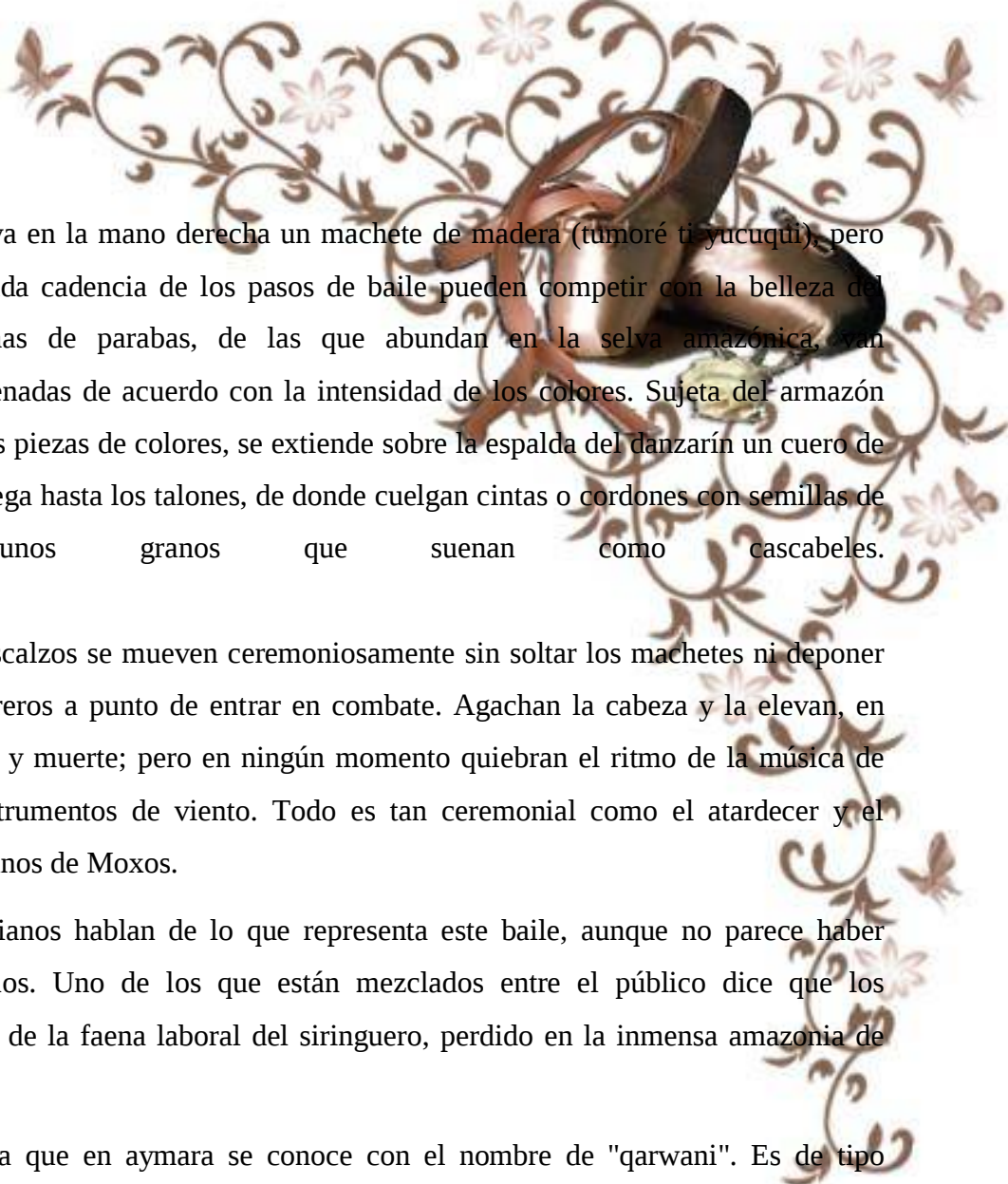
Sin duda, uno de los espectáculos de la víspera y de hoy —la fecha señalada para la chape gene piesta o gran fiesta— es el paso de los macheteros, una representación de los antiguos habitantes de la zona y uno de los símbolos de la festividad que le ha merecido a la región el título de capital folklórica del oriente.

Los Macheteros parientes de los "anchanchus" o seres malignos y los "sajras", de carácter demoníaco. Las plumas azules van coronadas por el tornasol de otras más largas. El pañuelo de satín amarillo combina a la perfección con el tocado tradicional, denominado en lengua nativa progi, y con el camión blanco de mangas cortas, adornadas con vivos cielo y oro.

Son los macheteros. Los rostros solemnes de los bailarines —todos varones de diferentes edades—, se mueven al ritmo del tamborcillo tan característico en la música de raíces coloniales. La danza también tiene ese origen y es una representación de la resurrección de Jesucristo y su ascensión a los cielos, desde la interpretación nativa.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Cada danzante lleva en la mano derecha un machete de madera (tumoré ti yucuquí), pero nada, ni la calculada cadencia de los pasos de baile pueden competir con la belleza del tocado. Las plumas de parabas, de las que abundan en la selva amazónica, van artísticamente ordenadas de acuerdo con la intensidad de los colores. Sujeta del armazón embellecido por las piezas de colores, se extiende sobre la espalda del danzarín un cuero de piel de tigre que llega hasta los talones, de donde cuelgan cintas o cordones con semillas de paichachíes, unos granos que suenan como cascabeles.

Los danzarines descalzos se mueven ceremoniosamente sin soltar los machetes ni deponer su actitud de guerreros a punto de entrar en combate. Agachan la cabeza y la elevan, en señal de ascensión y muerte; pero en ningún momento quiebran el ritmo de la música de tamborcillos e instrumentos de viento. Todo es tan ceremonial como el atardecer y el amanecer en los llanos de Moxos.

Los jóvenes ignacianos hablan de lo que representa este baile, aunque no parece haber consenso entre ellos. Uno de los que están mezclados entre el público dice que los macheteros hablan de la faena laboral del siringuero, perdido en la inmensa amazonia de Pando y Beni

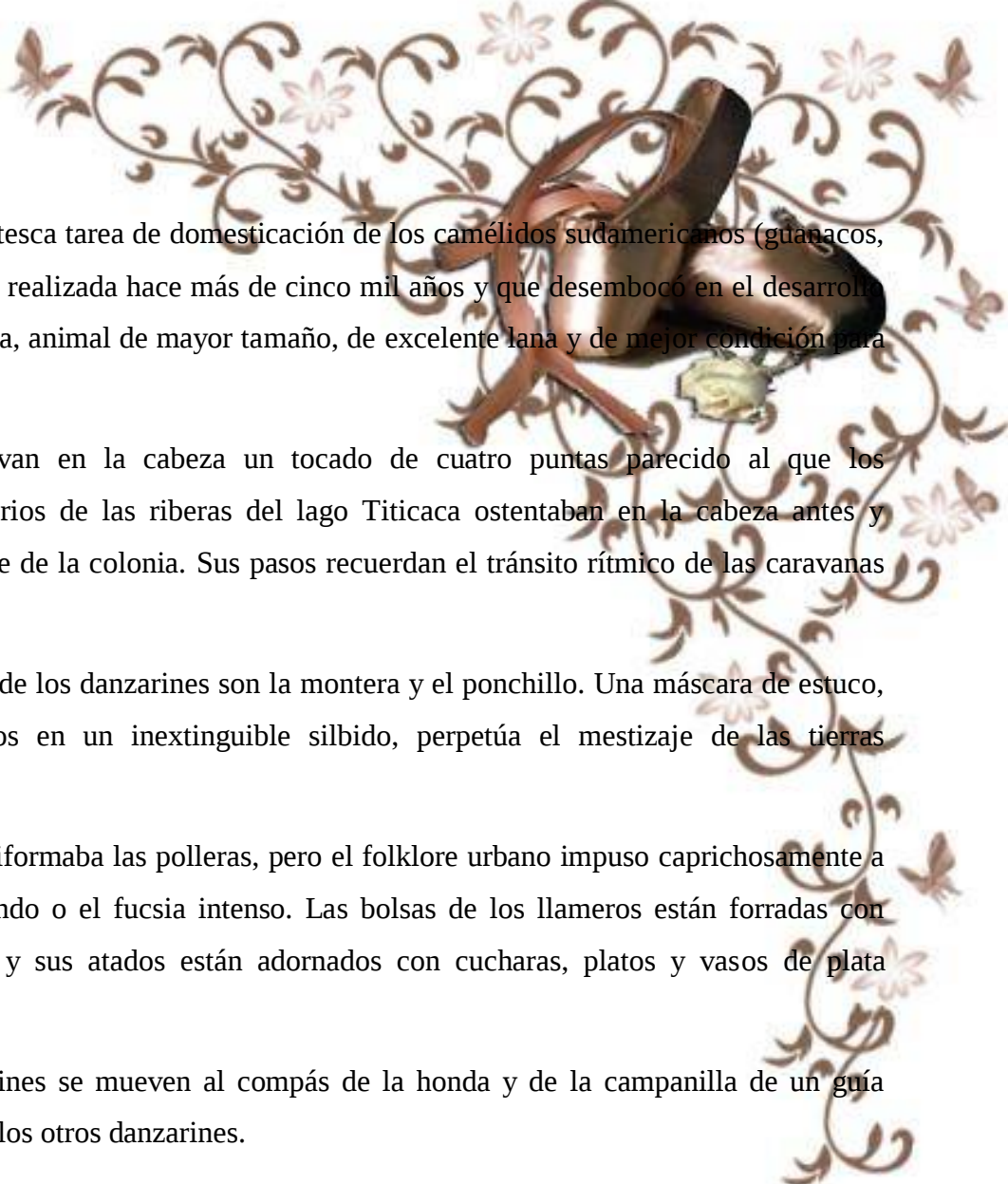
Llamerada: Danza que en aymara se conoce con el nombre de "qarwani". Es de tipo festivo religioso de origen preincaico, propia de los criadores de camélidos (llamas, alpacas, vicuñas) de la altiplanicie andina aymara en el departamento de La Paz.

Es una representación de los pastores de llamas, que efectuaban largos viajes para cambiar productos altiplánicos con los de los valles como sal, chuno, charque a cambio de maíz y diversos frutos propios de regiones templadas y cálidas.

Otra descripción que encontramos de la danza de la llamerada que el Viceministerio de la Cultura da es la siguiente:

La Llamerada es la representación de la actividad económica que fue más importante de los pueblos originarios de los Andes: la cría de la llama. Pero no se limita a ello, pues además





rememora la gigantesca tarea de domesticación de los camélidos sudamericanos (guanacos, alpacas y vicuñas), realizada hace más de cinco mil años y que desembocó en el desarrollo genético de la llama, animal de mayor tamaño, de excelente lana y de mejor condición para la carga.

Los bailarines llevan en la cabeza un tocado de cuatro puntas parecido al que los pobladores originarios de las riberas del lago Titicaca ostentaban en la cabeza antes y durante buena parte de la colonia. Sus pasos recuerdan el tránsito rítmico de las caravanas de llamas.

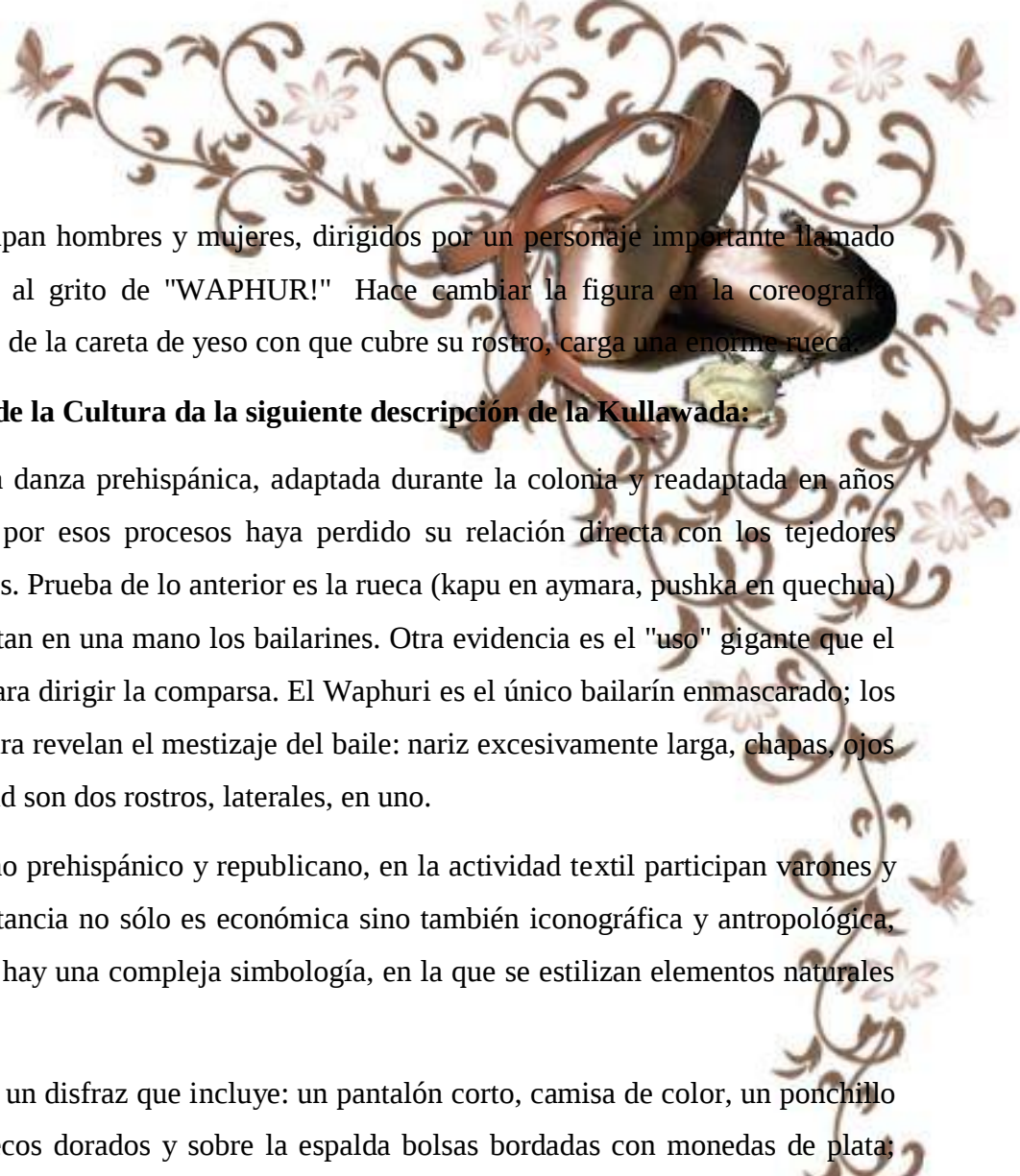
Otra característica de los danzarines son la montera y el ponchillo. Una máscara de estuco, de labios fruncidos en un inextinguible silbido, perpetúa el mestizaje de las tierras altiplánicas.

La tradición no uniformaba las polleras, pero el folklore urbano impuso caprichosamente a las mujeres el guindo o el fucsia intenso. Las bolsas de los llameros están forradas con monedas antiguas y sus atados están adornados con cucharas, platos y vasos de plata antigua.

Las filas de bailarines se mueven al compás de la honda y de la campanilla de un guía ataviado igual que los otros danzarines.

Kullawada: La Kullawada es una danza que recuerda a el ritual de los hiladores que volvían de las grandes ceremonias religiosas, convirtiendo en "caito" el producto de la lana, que les era distribuida como un don de los dioses, extraída de los animales sacrificados. Es una danza festiva altiplánica popular entre los aymaras que ejercen el oficio de hilanderos y tejedores. Es probable que existiese alguna relación con la etnia Kollana que tenía la especialidad de hiladores. Existen otras descripciones de esta danza que relacionan el nombre de Kullawada con "Kullawa" que se relaciona a la vez con un personaje mítico que curaba enfermedades.





En la danza participan hombres y mujeres, dirigidos por un personaje importante llamado WAPHURI quien, al grito de "WAPHUR!" Hace cambiar la figura en la coreografía. Como jefe, además de la careta de yeso con que cubre su rostro, carga una enorme rueca.

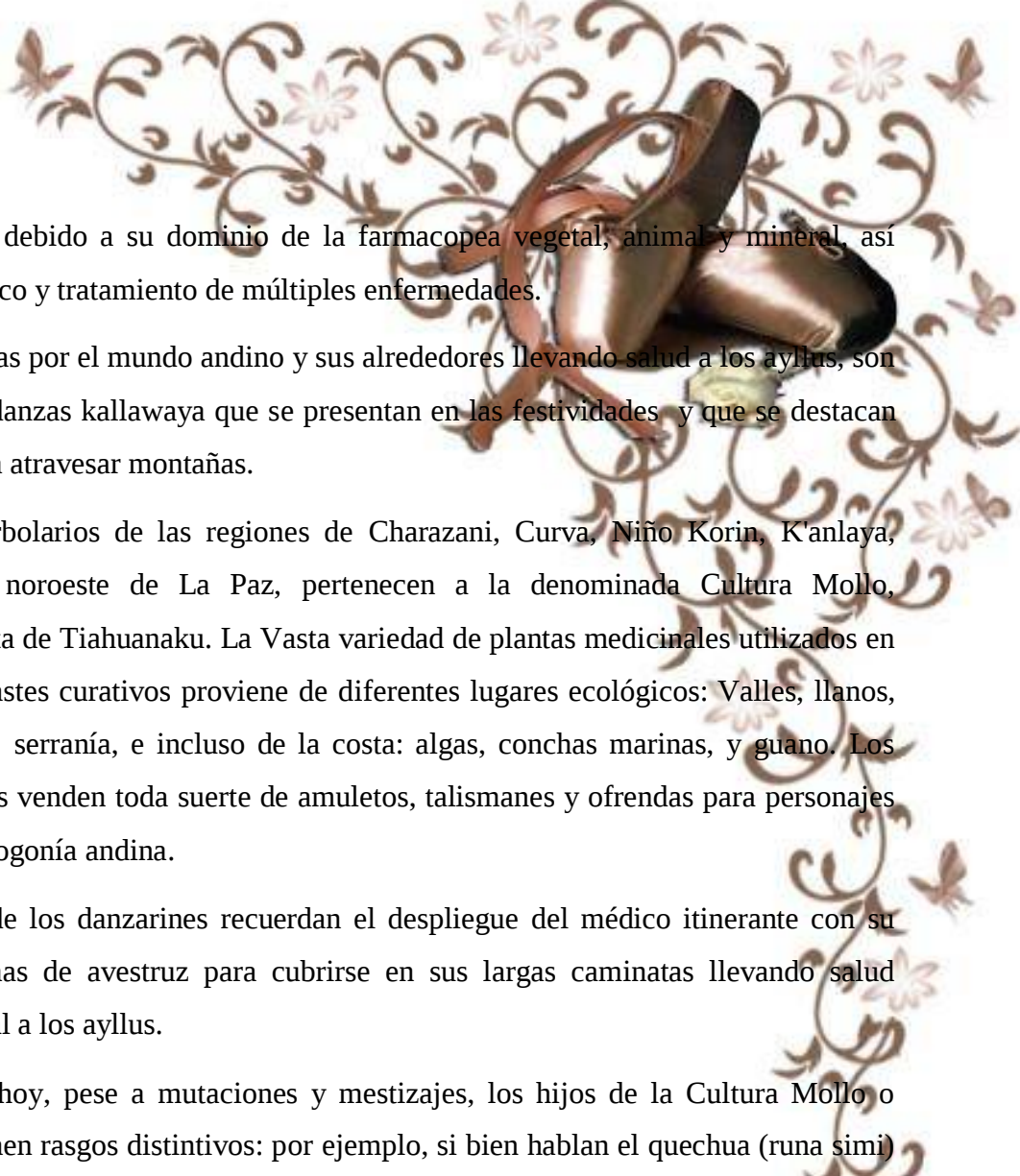
El viceministerio de la Cultura da la siguiente descripción de la Kullawada:

La Kullawa es una danza prehispánica, adaptada durante la colonia y readaptada en años recientes, sin que por esos procesos haya perdido su relación directa con los tejedores aymaras y quechuas. Prueba de lo anterior es la rueca (kapu en aymara, pushka en quechua) de madera que portan en una mano los bailarines. Otra evidencia es el "uso" gigante que el Waphuri maneja para dirigir la comparsa. El Waphuri es el único bailarín enmascarado; los rasgos de su máscara revelan el mestizaje del baile: nariz excesivamente larga, chapas, ojos grandes. En realidad son dos rostros, laterales, en uno.

En el mundo andino prehispánico y republicano, en la actividad textil participan varones y mujeres. Su importancia no sólo es económica sino también iconográfica y antropológica, pues en los tejidos hay una compleja simbología, en la que se estilizan elementos naturales y abstractos.

Los varones llevan un disfraz que incluye: un pantalón corto, camisa de color, un ponchillo azul y rojo con flecos dorados y sobre la espalda bolsas bordadas con monedas de plata; cruzan su cuerpo con una sogá; y como complemento perfecto, llevan en la cabeza un sombrero de copa redonda ricamente adornado. A la vez del sombrero, las mujeres visten polleras, denominadas urkhu, una mantilla de colores vistosos, y una prensa similar a la blusa.

Kallawaya: La danza de la Kallawaya es la representación de los Médicos herbolarios, ambulantes curanderos andinos, que realizan con plantas, yerbas y animales existentes en el altiplano donde esta es la representación del médico viajero que portaba una tradicional llanticj (el paraguas o sombrilla que presenta la danza) Pese a su condición de extranjeros entre los Incas, su fama como depositarios de la ciencia permitió a los kallawayas gozar de



un rango superior debido a su dominio de la farmacopea vegetal, animal y mineral, así como del diagnóstico y tratamiento de múltiples enfermedades.

Sus largas caminatas por el mundo andino y sus alrededores llevando salud a los ayllus, son recordadas en las danzas kallawaya que se presentan en las festividades y que se destacan por la agilidad para atravesar montañas.

Estos médicos herbolarios de las regiones de Charazani, Curva, Niño Korin, K'anlaya, Chajaya, etc., al noroeste de La Paz, pertenecen a la denominada Cultura Mollo, descendiente directa de Tiahuanaku. La Vasta variedad de plantas medicinales utilizados en sahumero y emplastes curativos proviene de diferentes lugares ecológicos: Valles, llanos, Yungas, Altiplano, serranía, e incluso de la costa: algas, conchas marinas, y guano. Los actuales kallawayas venden toda suerte de amuletos, talismanes y ofrendas para personajes míticos de la cosmogonía andina.

Los saltos ágiles de los danzarines recuerdan el despliegue del médico itinerante con su sombrilla de plumas de avestruz para cubrirse en sus largas caminatas llevando salud espiritual y material a los ayllus.

Por eso inclusive hoy, pese a mutaciones y mestizajes, los hijos de la Cultura Mollo o Kallawaya mantienen rasgos distintivos: por ejemplo, si bien hablan el quechua (runa simi) o el aymara (jake-arú), tienen un idioma peculiar y presuntamente descendiente de noble alcurnia y tienen un status superior.

•••Los Kallawayas son una etnia de médicos tradicionales indígenas de Bolivia, reconocidos por la **UNESCO como "Patrimonio de la Humanidad"**. Representan la medicina más antigua y mejor conservada del mundo. En la antigüedad eran médicos itinerantes que enseñaron su medicina a los Incas y luego a los Jesuitas.

Doctorcitos: La danza de los doctorcitos es una sátira a los abogados (wayralevas), quienes en el imaginario popular son los responsables del mal manejo de la administración pública y de los innumerables pleitos que se suscitan entre los litigantes. Esta danza satiriza a los abogados. Bautizados con la calificación de "DOCTORCITOS" en ambiente andino,



elementos que se constituían en amos de la sociedad a título de leyes, a quienes el pueblo estaba obligado a rendir pleitesía.

Durante la República con la herencia colonial, el personaje sigue manteniendo su actitud amanerada y una vestimenta de rigor, cosas que ridiculiza la danza en su coreografía, mostrando la parte bufa de las conductas sociales. El conjunto viste con traje de magistrado, consistente en una levita negra, sombrero de copa alta, camisa blanca, corbata, pantalón a rayas o negro. La vestimenta se completa con guantes blancos, zapatos de charol, polainas blancas de uso difundido entre los llamados "caballeros" de fines del siglo pasado y principios de este, el bastón de empuñadura curvada, que hace de tercera pierna, pues el bailarín asume una posición inclinada, como si realmente tuviera más de setenta años; además se muestra muy amanerado.

La ropa de las mujeres varía en minifalda en vez del clásico pantalón.

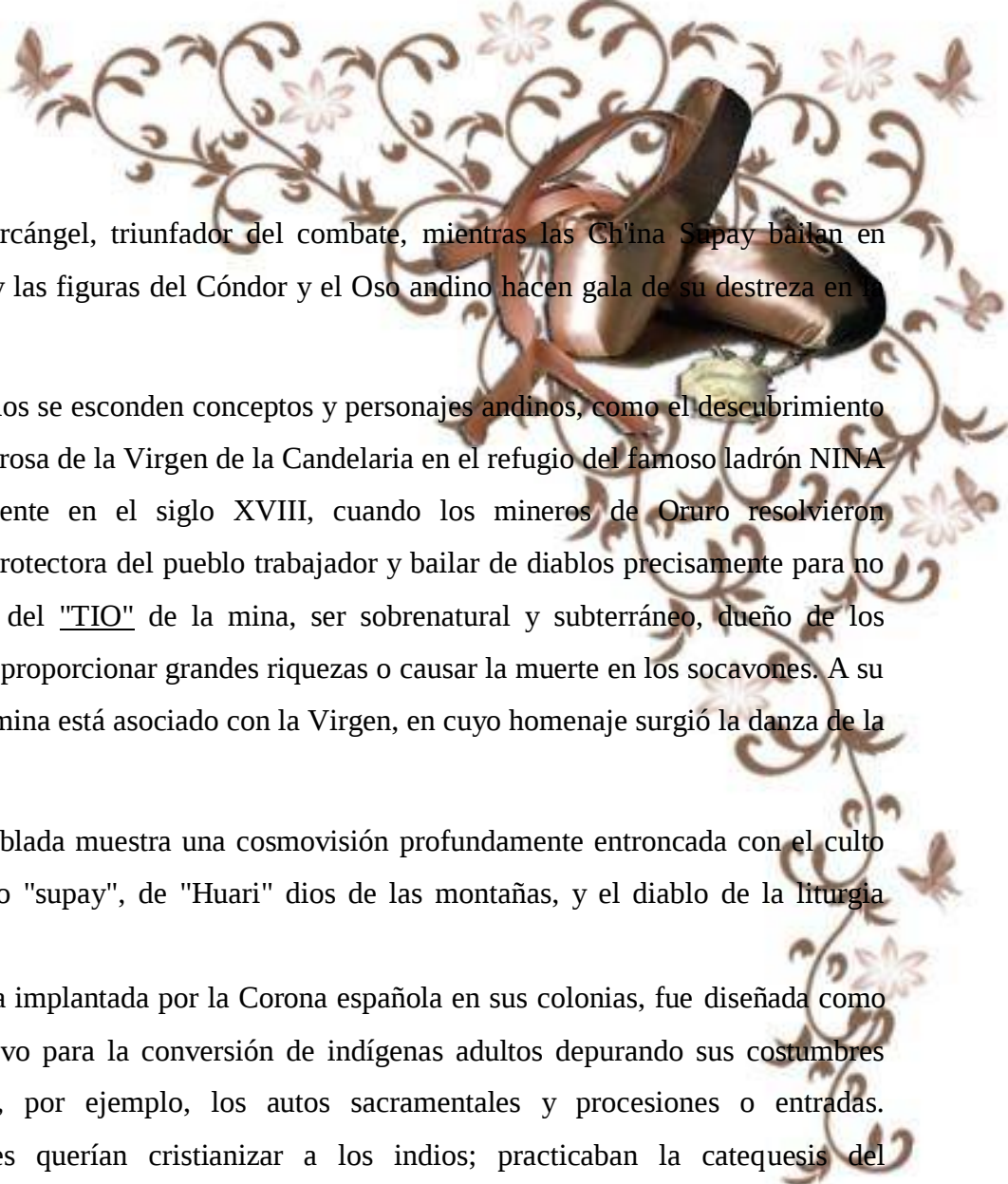
Su ritmo es pausado y lento, como un juicio o un papeleo en los tribunales. Inicialmente, fue estrictamente para varones, pero en años recientes las abogadas también son burlonamente imitadas.

Todo el vestuario masculino sigue estrictamente la moda de principios del siglo XX. En algunas ocasiones la figura de la fraternidad es una mujer disfrazada de la Justicia (ojos vendados y balanza en una de las manos).

Diablada: La Diablada es una de las danzas más vistosas y originales de Bolivia, estas características han hecho que sea muy popular más allá de nuestras fronteras.

La Diablada es el símbolo del Carnaval de Oruro, fiesta declarada en el 2001 Patrimonio Intangible de la Humanidad por la Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Se originó en la colonia como una representación de la lucha entre el bien y el mal, que es la lucha entre el Arcángel San Miguel, acompañado por las Siete Virtudes, y Lucifer, respaldado por los Siete Pecados Capitales. Actualmente, Lucifer y los Diablos son



dirigidos por el Arcángel, triunfador del combate, mientras las Ch'ina Supay bailan en hileras dinámicas y las figuras del Cóndor y el Oso andino hacen gala de su destreza en danza.

Detrás de los Diablos se esconden conceptos y personajes andinos, como el descubrimiento de la imagen milagrosa de la Virgen de la Candelaria en el refugio del famoso ladrón NINA NINA, probablemente en el siglo XVIII, cuando los mineros de Oruro resolvieron declararla Madre protectora del pueblo trabajador y bailar de diablos precisamente para no provocar el enojo del "TIO" de la mina, ser sobrenatural y subterráneo, dueño de los metales que puede proporcionar grandes riquezas o causar la muerte en los socavones. A su vez, el cerro de la mina está asociado con la Virgen, en cuyo homenaje surgió la danza de la Diablada.

La danza de la diablada muestra una cosmovisión profundamente entroncada con el culto andino del maligno "supay", de "Huari" dios de las montañas, y el diablo de la liturgia católica.

La religión católica implantada por la Corona española en sus colonias, fue diseñada como un sistema educativo para la conversión de indígenas adultos depurando sus costumbres paganas mediante, por ejemplo, los autos sacramentales y procesiones o entradas. Los conquistadores querían cristianizar a los indios; practicaban la catequesis del cristianismo contra el paganismo. Pero el mutuo influjo religioso produjo un sincretismo peculiar en nuestra sociedad

La Diablada refleja el sincretismo religioso a través de formas suntuosas, coloridas y exuberantes que han ganado popularidad a lo largo del tiempo. Hoy se la baila también en La Paz, El Alto, Potosí, Cochabamba, las provincias que rodean a estas capitales departamentales, en el Sur del Perú, norte argentino y chileno.

La riqueza del mestizaje está expresada también en las máscaras y vestuarios. Para engalanar al Diablo, a quien se supone dador de riquezas materiales, los sastres suelen adornar a mano el disfraz con habilidad excepcional, mientras las bordadoras dibujan punto

a punto con la aguja las figuras de la pañoleta que cubrirá las espaldas del señor de las tinieblas.

Por su parte, los mascareros se empeñan en la hechura de cornamentas, sapos, lagartos y víboras desproporcionadas, en movimiento y casi infernales, así como los conciben los lugareños, herederos de la rica mitología imaginada por los pueblos Uru-Chipaya y aymara. Según la tradición los reptiles fueron enviados por el semidiós Huari para destruir al pueblo Uru.

El Arcángel es deslumbrante va de blanco y celeste, con casco al estilo romano, tiene los ojos vidriosos, espada culebrina, escudo bruñido y alas pequeñas pero significativas. La Virgen del Socavón es llevada siempre por un alférez. Y cuando la banda interpreta la Marcha del Diablo, las tropas de Lucifer bailan y la tierra retumba como si fuera víctima del infierno.

Chutas: El nombre de la danza CHUTAS proviene de: CHOQUEYAPU que es el río que cruza por la ciudad de La Paz, y es base para la denominación a los habitantes de esta ciudad como "CHUKUTAS" y que posteriormente lo cambiaron a "**CHUTAS**"

El tradicional traje de ch'uta o ch'ukuta, es originario del Choqueyapu (antiguo nombre de La Paz). La máscara, un rostro de piel rosada, ojos claros, barba y bigote, es una ironización del hombre blanco que hizo del indígena su sirviente. Tomado de la mano de sus cholas, el ch'uta se enrosca en interminables vueltas. De rato en rato, una voz chillona emana detrás de la máscara, con ocurrencias e incoherencias capaces de hacer reír al público

El "Chuta" es gran animador de la fiesta quien, a diferencia del pepino solitario, se mueve al ritmo de las bandas de música acompañado siempre de sus dos mujeres (representando a la que dejó en el campo y a la que encontró en la ciudad). Lleva máscara de alambre milimetrado prensado en moldes de cobre y bronce, pintadas las mejillas rosadas y los ojos celestes. La ropa es la del antiguo pongo y "lluchu" (gorro) colorido. El "Kusillo" es otro personaje que el visitante tiene que observar con atención: en su

imitación del arlequín español, los aymaras representan a este bufón con un traje y careta confeccionados de paño de varios colores.

Esta danza es posthispanica, símbolo del carnaval de los indígenas de la ciudad de La Paz. Se baila en parejas al son de alegres wayños.

Antawaras: Esta danza expresa la capacidad creativa del pueblo que va creando nuevas danzas, demostrando que el folklore es dinámico. Los antawaras nacen por los 80's, como resultado de la alegría e inquietud de jóvenes que desean participar en las entradas del Carnaval de Oruro. No presenta coreografía especial, simplemente, vueltas y saltos como manifestación de regocijo. Tampoco la vestimenta tiene raigambre nativa. Antawara significa "Estrella del Alba".

Danza estilizada que nace de los movimientos que realiza el pastor y la pastorcilla en su diario vivir de pastoreo.

Danza que tiene mucho de un Ballet popular y estilizado. Pasos y figuras que se acomodan al sentido original de la vida que llevan los pastores en su trabajo diario.

El Poncho del varón y la vestimenta de la mujer son de seda con bordados. La mujer lleva un "tari" en la mano y el varón unas borlas de lana a modo de adorno. Los zapatos de la mujer son de charol en cambio los hombre usan abarcas.

Waca waca: Waka waka o Waka Thoquris es una danza de encuentros. Inicialmente rural, fue prontamente introducido a los pueblos grandes y la ciudad de La Paz mediante las fiestas que los indios y mestizos celebraban en honor de un santo o una virgen. De ahí que forme parte de la historia inicial de entradas tan afamadas como la del Señor del Gran Poder (Chijini) y de la Exaltación (Obrajes).

Resume en su coreografía la benéfica introducción del ganado vacuno a los Andes, acontecimiento importantísimo para la producción agrícola que inició a varias familias aymaras y mestizas en la cría de reces y la comercialización de su leche, carne y cuero. De inmediato la vaca y el toro pasaron a formar parte de los rituales aymaras. Y en algún momento entre la colonia y la república los varones se pusieron monteras de cuero, en

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



forma de toro o vaca, mientras las lecheras y carniceras vestían sus mejores polleras para bailar al son de una música casi marcial. Por su importancia, la introducción del caballo por los españoles también mereció una danza denominada los cawallos, que luego perdió su fuerza.

Por ser mestiza, la Waca Waca tiene desde émulos de toreros, pasando por matarifes, hasta saltarines kusillos, algo así como bufones andinos, que portan en la mano una especie de báculo emplumado. Estos personales hacen de figuras. Otra particularidad son las innumerables polleras que las lecheras y carniceras visten, la mantilla de alpaca que cubre hasta la cabeza y el jubón aflecado y bordado.

El teatro

Historia del teatro en Bolivia

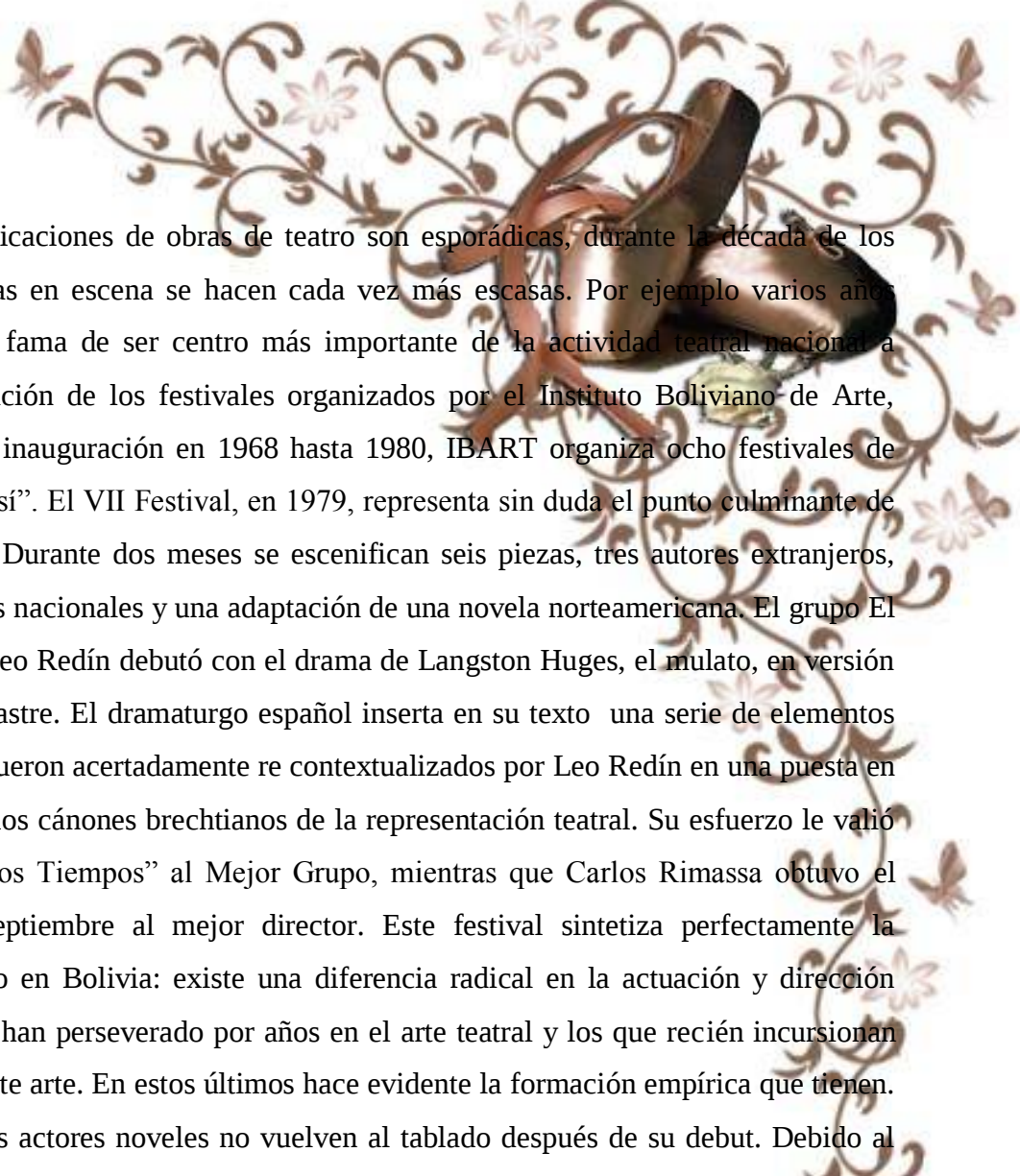
“El teatro como literatura y como arte escénico es un género poco cultivado en Bolivia, razón por la cual, por ejemplo, cuando en 1982 las personalidades más destacadas de la inteligencia boliviana se reúnen en un simposio para dialogar sobre la literatura boliviana, el teatro es el único género que no figura en el programa. Puesto que en Bolivia no se lee teatro, no sorprende que este país carezca de dramaturgos que escriban continuamente, ni que las producciones teatrales sean cada vez más esporádicas. Esto explica en parte la falta de una crítica teatral que historicice la dimensión espectacular del teatro de este país, carencia que dificulta la labor del investigador que llega del extranjero para realizar estudios sobre la actividad teatral boliviana.

Hasta 1979 no existían estudios que ordenaran sistemáticamente la historia del teatro boliviano. Sin embargo a partir de ese año, y en rápida sucesión aparecen tres libros: antología del teatro boliviano de Porfidio Díaz Machicao.

En 1980 se publica Teatro boliviano en el siglo XX de Mario T. Soria.

En 1981 se publica Teatro boliviano contemporáneo, de W. Oscar Muñoz Cadima, el que mereció el primer premio de Ensayo en el s XIV Concurso de literatura “Franz Tamayo”.





Así como las publicaciones de obras de teatro son esporádicas, durante la década de los ochenta, las puestas en escena se hacen cada vez más escasas. Por ejemplo varios años Cochabamba tuvo fama de ser centro más importante de la actividad teatral nacional a causa de la reputación de los festivales organizados por el Instituto Boliviano de Arte, IBART. Desde su inauguración en 1968 hasta 1980, IBART organiza ocho festivales de teatro “Julio Travesí”. El VII Festival, en 1979, representa sin duda el punto culminante de esta organización. Durante dos meses se escenifican seis piezas, tres autores extranjeros, dos de dramaturgos nacionales y una adaptación de una novela norteamericana. El grupo El Juglar que dirige Leo Redín debutó con el drama de Langston Huges, el mulato, en versión libre de Alfonso Sastre. El dramaturgo español inserta en su texto una serie de elementos plásticos, los que fueron acertadamente re contextualizados por Leo Redín en una puesta en escena que siguió los cánones brechtianos de la representación teatral. Su esfuerzo le valió el gran premio “Los Tiempos” al Mejor Grupo, mientras que Carlos Rimassa obtuvo el premio Sol de Septiembre al mejor director. Este festival sintetiza perfectamente la situación del teatro en Bolivia: existe una diferencia radical en la actuación y dirección entre aquellos que han perseverado por años en el arte teatral y los que recién incursionan en la práctica de este arte. En estos últimos hace evidente la formación empírica que tienen. Generalmente estos actores noveles no vuelven al tablado después de su debut. Debido al poco personal de que se dispone, Leo Redín tiene que dirigir dos elencos; Rimasa dirige uno, pero está a cargo de la escenografía de otra obra.

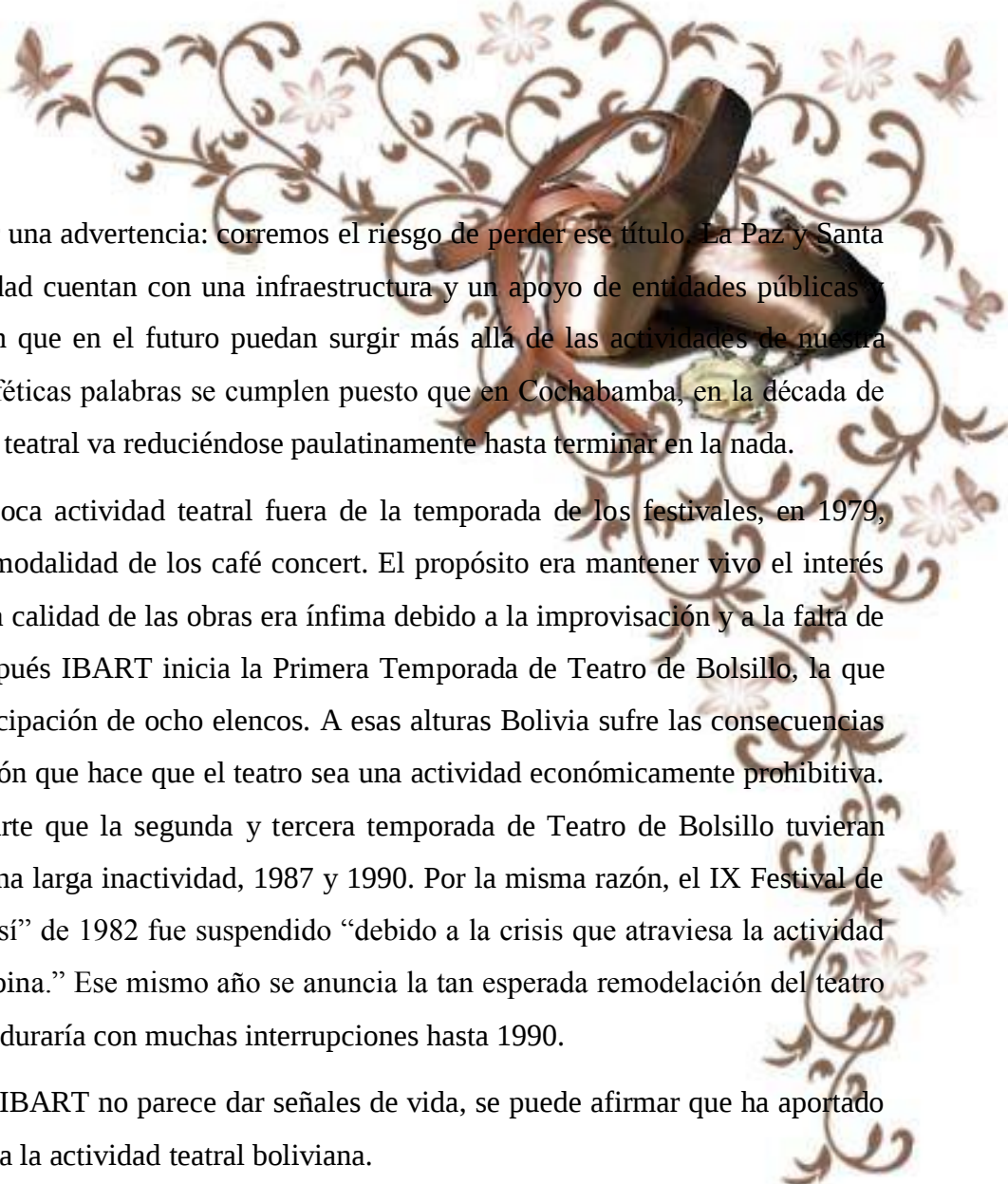
Las compañías teatrales que componen IBART no son grupos estables sino agrupaciones que se forman en torno a directores, los que generalmente andan en busca de actores para montar cada pieza.

Y finalmente, ningún elenco logra representar a teatro lleno, confirmando así la indiferencia de un público al que no se le ha inculcado todavía el hábito de asistir al teatro, lo cual crea el desaliento de los cultores del arte de Talía.

Leonor Guevara, una de las mejores actrices cochabambinas, en una entrevista realizada en 1980 recalca que, “mucho se habla de Cochabamba como centro del teatro en Bolivia. Tal

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





vez debamos hacer una advertencia: corremos el riesgo de perder ese título. La Paz y Santa Cruz en la actualidad cuentan con una infraestructura y un apoyo de entidades públicas y privadas que hacen que en el futuro puedan surgir más allá de las actividades de nuestra ciudad”. Estas proféticas palabras se cumplen puesto que en Cochabamba, en la década de los 80, la actividad teatral va reduciéndose paulatinamente hasta terminar en la nada.

Para subsanar la poca actividad teatral fuera de la temporada de los festivales, en 1979, IBART adopta la modalidad de los café concert. El propósito era mantener vivo el interés del público, pero la calidad de las obras era ínfima debido a la improvisación y a la falta de ensayos. Años después IBART inicia la Primera Temporada de Teatro de Bolsillo, la que cuenta con la participación de ocho elencos. A esas alturas Bolivia sufre las consecuencias de una hiperinflación que hace que el teatro sea una actividad económicamente prohibitiva. Esto explica en parte que la segunda y tercera temporada de Teatro de Bolsillo tuvieran lugar después de una larga inactividad, 1987 y 1990. Por la misma razón, el IX Festival de teatro “Julio Travesí” de 1982 fue suspendido “debido a la crisis que atraviesa la actividad cultural cochabambina.” Ese mismo año se anuncia la tan esperada remodelación del teatro Achá, proceso que duraría con muchas interrupciones hasta 1990.

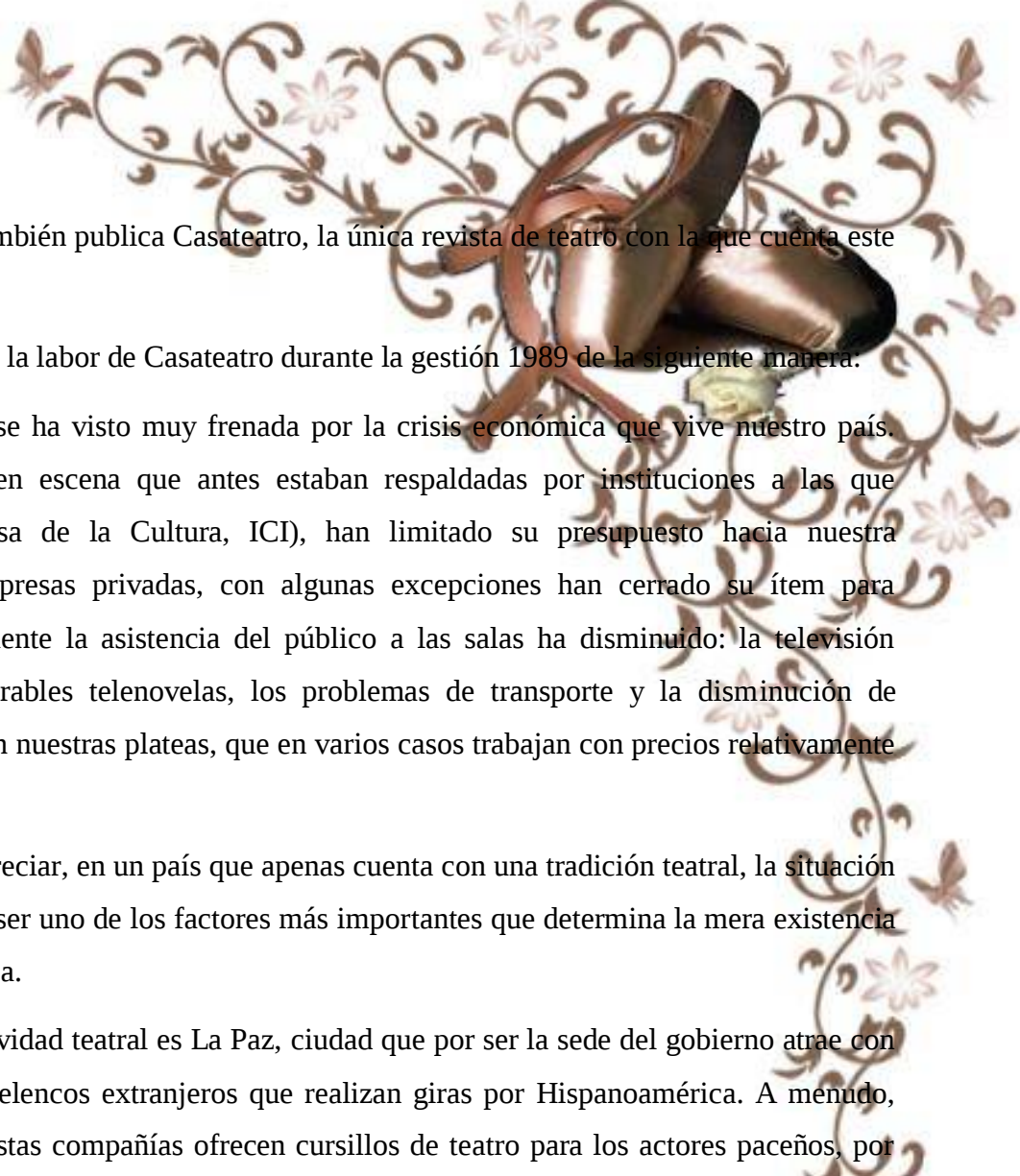
Si bien hoy en día IBART no parece dar señales de vida, se puede afirmar que ha aportado significativamente a la actividad teatral boliviana.

A fines de noviembre de 1983, René Hohestein empieza a dirigir piezas como la ópera de los tres centavos de Brecht, que es elogiada por la crítica. Sin embargo, puestas en escena de esta naturaleza magnifican lo inadecuado y obsoleto que resulta el teatro Achá.

En 1984 Hohestein acepta otra invitación de la Casa de la Cultura “Raúl Otero Reiche” de Santa Cruz para montar La buena mujer de Sezuan. “Es muy interesante trabajar en Santa Cruz –afirma- ya que existe una predisposición muy positiva a colaborar con la actividad artística.” Santa Cruz brinda a este director una infraestructura y utilería que Cochabamba está muy lejos de aportar. Hohestein asume de forma permanente el puesto de director del teatro de la Casa de la Cultura de Santa Cruz y con su elenco Casa teatro realiza una intensa actividad teatral.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





René Hohestein también publica Casateatro, la única revista de teatro con la que cuenta este país.

Hohestein sintetiza la labor de Casateatro durante la gestión 1989 de la siguiente manera:

Nuestra actividad se ha visto muy frenada por la crisis económica que vive nuestro país. Nuestras puestas en escena que antes estaban respaldadas por instituciones a las que pertenecemos (Casa de la Cultura, ICI), han limitado su presupuesto hacia nuestra actividad. Las empresas privadas, con algunas excepciones han cerrado su ítem para auspicios y finalmente la asistencia del público a las salas ha disminuido: la televisión pirata, las innumerables telenovelas, los problemas de transporte y la disminución de circulante afectaron nuestras plateas, que en varios casos trabajan con precios relativamente bajos.

Como se puede apreciar, en un país que apenas cuenta con una tradición teatral, la situación económica llega a ser uno de los factores más importantes que determina la mera existencia del teatro en Bolivia.

Otro centro de actividad teatral es La Paz, ciudad que por ser la sede del gobierno atrae con mayor facilidad a elencos extranjeros que realizan giras por Hispanoamérica. A menudo, los directores de estas compañías ofrecen cursillos de teatro para los actores paceños, por otra parte, la Municipalidad de La Paz coadyuva en esta empresa invitando a elencos extranjeros a formar parte de las Fiestas Julianas, festejos departamentales en los que el teatro comparte el tablado con otras artes. También la comuna de La Paz organizó en 1988 el Primer Encuentro Nacional de Teatro de la Alcaldía de la municipalidad de La Paz y al año siguiente el Encuentro con el Teatro Nacional.

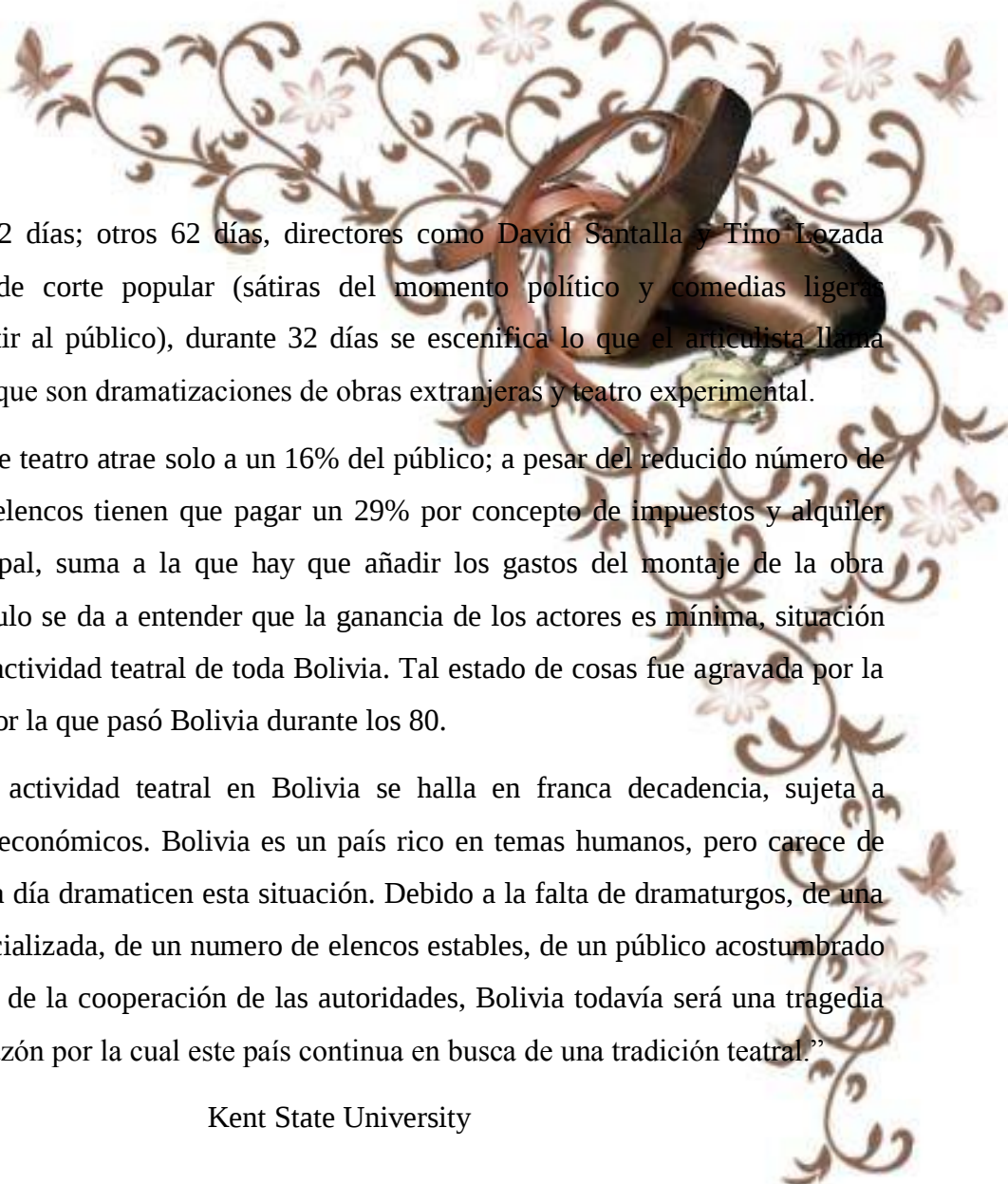
A pesar de los grandes logros, la actividad teatral en la capital boliviana sufre del mismo abandono del público que en las otras ciudades de ese país.

A manera de ilustración resumimos un artículo que apareció en la prensa paceña.

Esta nota ofrece una síntesis del uso del Teatro Municipal, el tablado más importante de La Paz, durante el primer semestre de 1983. Dicho año el Teatro Municipal permanece con las

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





puertas cerradas 62 días; otros 62 días, directores como David Santalla y Tino Lozada presentan piezas de corte popular (sátiras del momento político y comedias ligeras destinadas a divertir al público), durante 32 días se escenifica lo que el articulista llama “teatro escogido,” que son dramatizaciones de obras extranjeras y teatro experimental.

Esta última clase de teatro atrae solo a un 16% del público; a pesar del reducido número de asistentes, dichos elencos tienen que pagar un 29% por concepto de impuestos y alquiler del Teatro Municipal, suma a la que hay que añadir los gastos del montaje de la obra misma. En el artículo se da a entender que la ganancia de los actores es mínima, situación que caracteriza la actividad teatral de toda Bolivia. Tal estado de cosas fue agravada por la crisis económica por la que pasó Bolivia durante los 80.

En conclusión, la actividad teatral en Bolivia se halla en franca decadencia, sujeta a vaivenes político- económicos. Bolivia es un país rico en temas humanos, pero carece de escritores que día a día dramaticen esta situación. Debido a la falta de dramaturgos, de una crítica teatral especializada, de un número de elencos estables, de un público acostumbrado a asistir al teatro y de la cooperación de las autoridades, Bolivia todavía será una tragedia sin dramaturgos, razón por la cual este país continúa en busca de una tradición teatral.”

Kent State University

Willy Muñoz

4.3. El ministerio de educación en el ámbito de la educación cultural:

El fondo nacional de las artes

Fue creado hace cuarenta años, con el objeto de instituir un sistema para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas y literarias de todo el país.

La trascendencia de su misión de fomento a las actividades culturales ha sido reconocida en el mundo por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Organismo especializado de las Naciones Unidas y foro intergubernamental de alto nivel en el campo de la cultura, la que ha formulado una

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



proposición a los países tendiente a la creación en todas las naciones de instituciones análogas al **Fondo Nacional De Las Artes**.

La cooperación cultural internacional es uno de los objetivos principales, el fomento del libro y las bibliotecas constituyen algunos de los temas que han motivado la realización de importantes reuniones internacionales.

Cabe señalar que se han estructurado otros organismos públicos de acción y difusión cultural.

Otros organismos similares.-

- Entre los casos más notorios pueden destacarse la Fundación Nacional de Arte de Brasil (FUNARTE), en el ámbito del Ministerio de Educación y Cultura de ese país, cuyos estatutos fueron aprobados en 1976 que cumple con la moderna orientación preconizada por UNESCO en el sentido de una descentralización administrativa con vistas a una mejor ejecución de la política cultural.
- Otro organismo público de características similares es la Fundación para la Cultura y las Artes del Distrito Federal (FUNDARTE), creada por el Gobierno Metropolitano de Caracas, institución de servicio cultural municipal, para promover y programar las actividades de la ciudad capital de Venezuela.
- Además existe el Consejo Nacional de Cultura previsto por la ley orgánica de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Dentro de la misma línea se hallan otros organismos semejantes tales como el Consejo Nacional de Cultura de Colombia y el Consejo General de Cultura de Perú.
- La Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo" es la institución municipal de carácter cultural de La Paz, capital de Bolivia.

4.4. La educación en Bolivia

El debate histórico sobre el tipo de contenido social y científico que la educación boliviana debe tener, se remonta a las primeras décadas del siglo XX. En este entonces el trabajo crítico de Franz Tamayo desarrollado en su obra “creación de la pedagogía nacional” cuestiona severamente el elitismo criollo de la educación impartida en las escuelas secundarias y la universidad, fuesen estas públicas o privadas. De ahí para adelante han sido muchos autores los que continuaron la búsqueda analítica de un proceso educativo que tenga más afinidad con la complejidad cultural de la nación Boliviana. A fines de la década de los setenta una de las recomendaciones de Iván Illich al magisterio de Bolivia, era la de salvar la educación de la estructura formal de las escuelas.

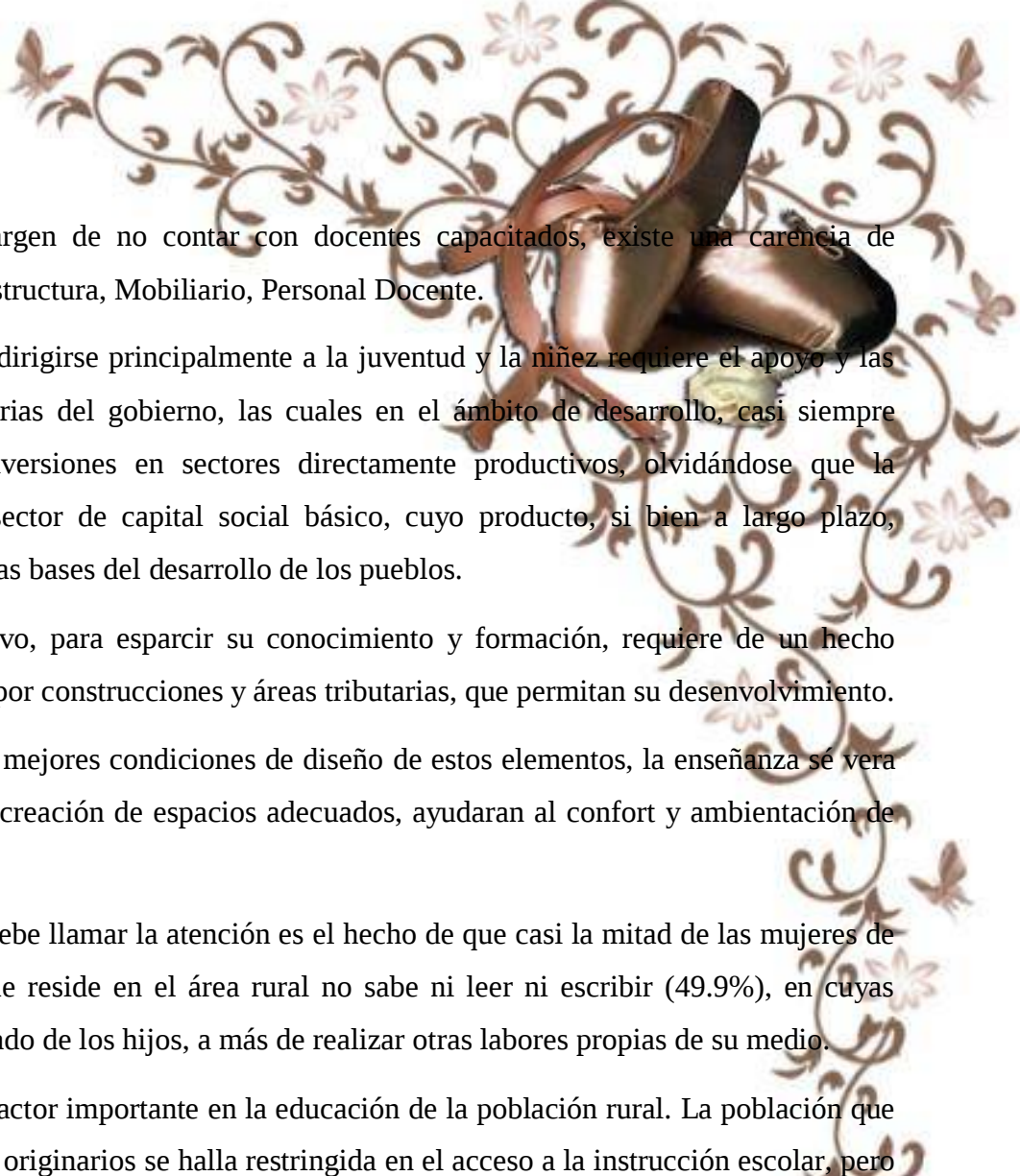
Se debe reconocer que el intento de un formato de homogenización cognitiva y pedagógica que ha tratado de actuar sobre la diversidad social y cultural del país desde la década de 1950 fue el método dominante que no tomo en cuenta seriamente las necesidades regionales o más importante aún, la necesidad de enseñar en idiomas vernaculares de Bolivia o de reproducir sus mejores valores.

Hoy después de muchos debates polémicos, por fin se reconoce que la educación que no tomo en cuenta la diversidad cultural y regional es un instrumento de etnocidio cultural.

Según una síntesis de diagnóstico del Congreso Nacional de la Educación, llevado a cabo el 26 de Octubre de 1992, de cada 1000 estudiantes que ingresaban al primero básico, solamente 313 llegan al cuarto medio en las áreas urbanas y solo 17 en el área rural.

Ante este panorama dramático, el gobierno de la gestión 1993/97 proyectó un gasto social de 3.667 millones de los cuales el 39% estará destinado a la educación, previo un proceso de reforma educativa que respete la diversidad cultural y promueva la integración alumno-maestro y comunidad-escuela.

La Educación en Bolivia, se encuentra en una situación de atraso y desventaja educativa, principalmente por la falta de una extensión cualitativa y cuantitativa de los servicios



educativos. Al margen de no contar con docentes capacitados, existe una carencia de servicios de Infraestructura, Mobiliario, Personal Docente.

La Educación por dirigirse principalmente a la juventud y la niñez requiere el apoyo y las inversiones necesarias del gobierno, las cuales en el ámbito de desarrollo, casi siempre prefieren hacer inversiones en sectores directamente productivos, olvidándose que la educación es un sector de capital social básico, cuyo producto, si bien a largo plazo, constituye una de las bases del desarrollo de los pueblos.

El sistema educativo, para esparcir su conocimiento y formación, requiere de un hecho físico, constituido por construcciones y áreas tributarias, que permitan su desenvolvimiento.

Por lo tanto, que a mejores condiciones de diseño de estos elementos, la enseñanza se vera facilitada y que la creación de espacios adecuados, ayudaran al confort y ambientación de los educandos.

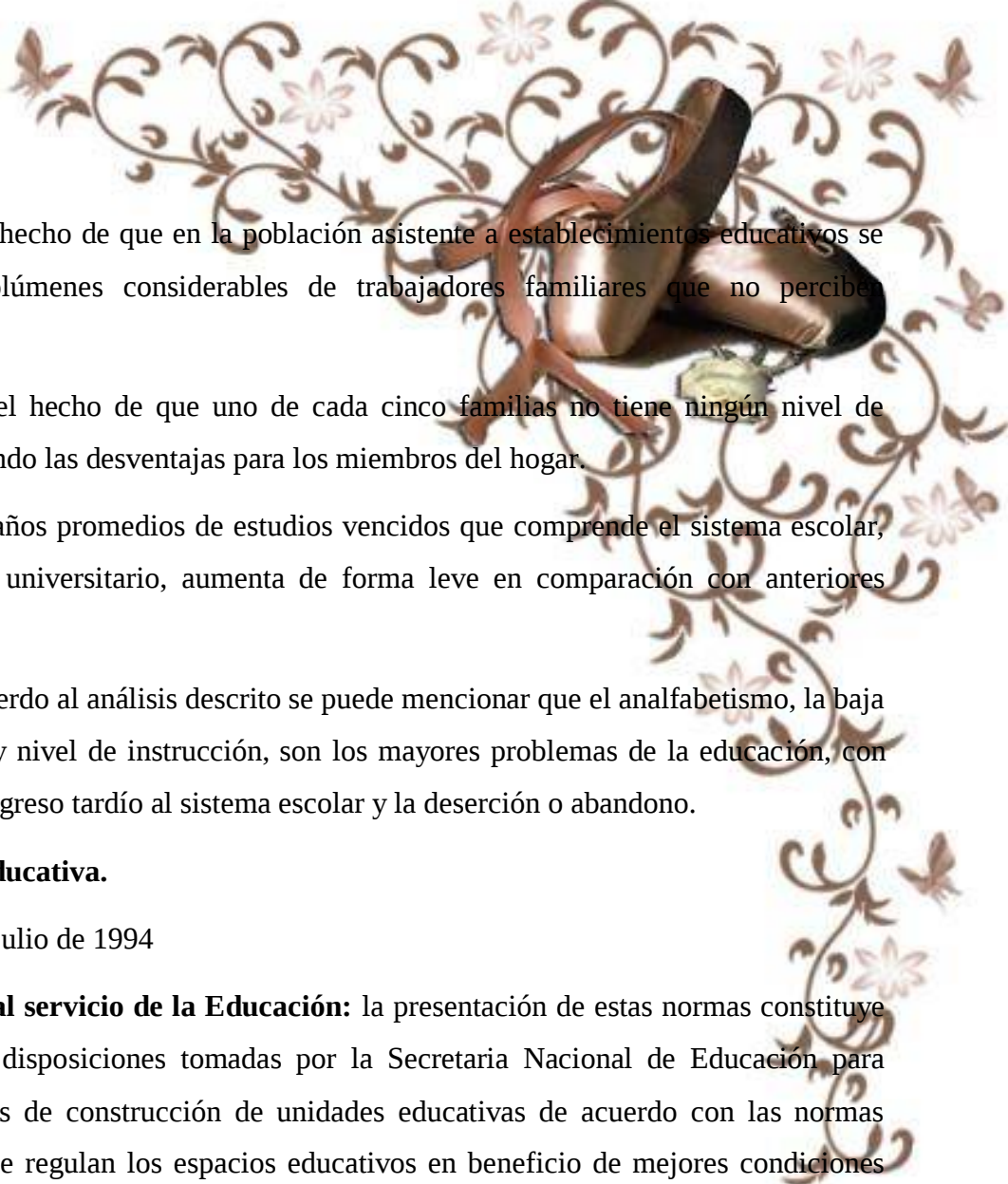
Otro aspecto que debe llamar la atención es el hecho de que casi la mitad de las mujeres de 15 años y más, que reside en el área rural no sabe ni leer ni escribir (49.9%), en cuyas manos está el cuidado de los hijos, a más de realizar otras labores propias de su medio.

El idioma es otro factor importante en la educación de la población rural. La población que habla solo idiomas originarios se halla restringida en el acceso a la instrucción escolar, pero eso no implica que tenga un acceso seguro al sistema educativo, puesto que la población bilingüe constituye uno de los grupos más numerosos dentro de la población analfabeta.

La cultura es otro aspecto cuya comprensión es necesaria para mejorar la oferta y la demanda de servicios de educación.

Por otra parte, el bajo porcentaje de población que llega a acceder a los niveles de educación técnico y superior refleja en cierta medida la cantidad de los recursos con que cuenta el país.





Otro aspecto es el hecho de que en la población asistente a establecimientos educativos se han registrado volúmenes considerables de trabajadores familiares que no perciben remuneración.

Otra situación es el hecho de que uno de cada cinco familias no tiene ningún nivel de instrucción, indicando las desventajas para los miembros del hogar.

Por otra parte los años promedios de estudios vencidos que comprende el sistema escolar, normal, técnico y universitario, aumenta de forma leve en comparación con anteriores promedios.

Por lo tanto de acuerdo al análisis descrito se puede mencionar que el analfabetismo, la baja asistencia escolar y nivel de instrucción, son los mayores problemas de la educación, con factores como el ingreso tardío al sistema escolar y la deserción o abandono.

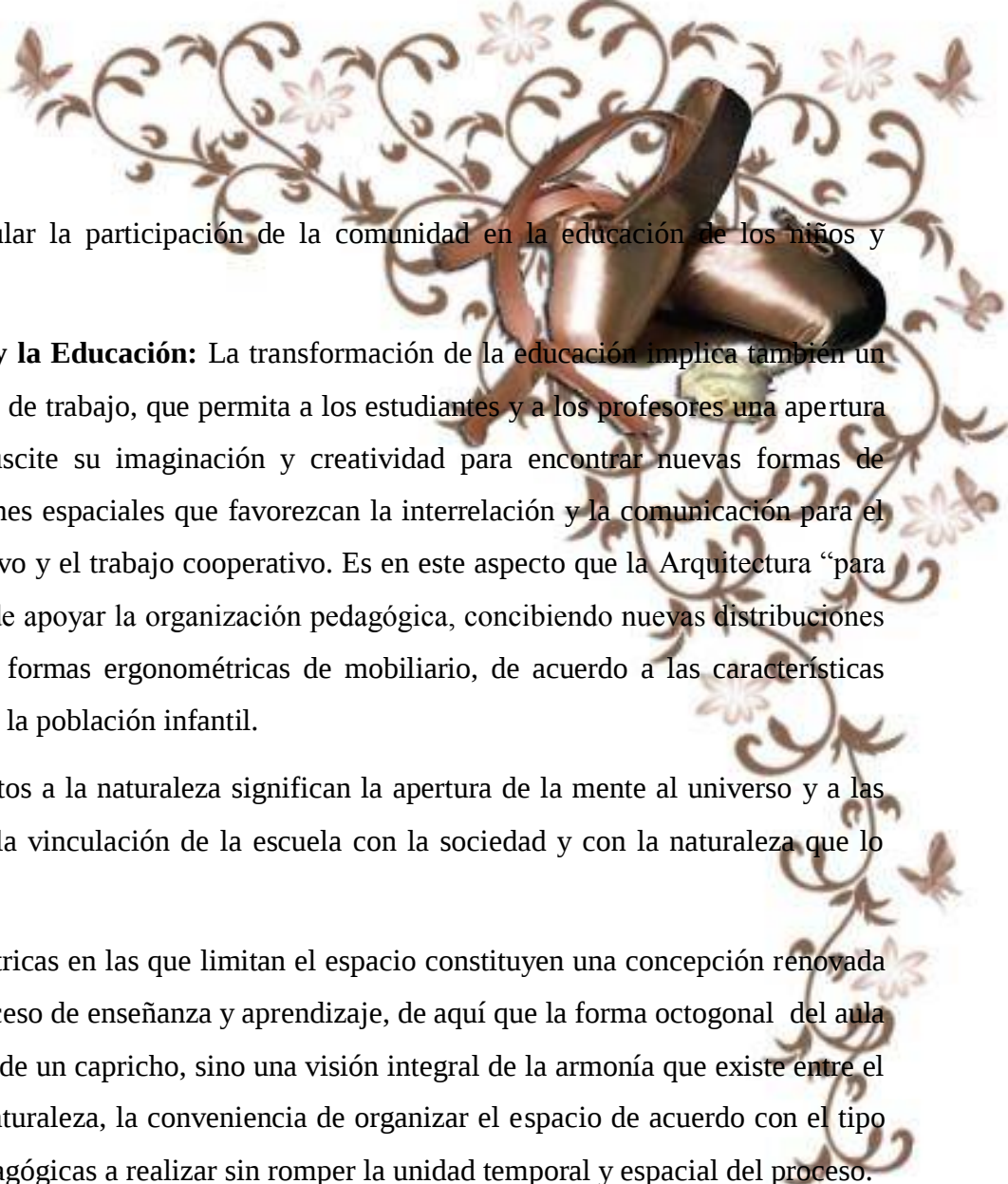
Ley de reforma educativa.

Ley 1565 de 7 de julio de 1994

La Arquitectura al servicio de la Educación: la presentación de estas normas constituye un avance en las disposiciones tomadas por la Secretaría Nacional de Educación para dirigir los procesos de construcción de unidades educativas de acuerdo con las normas internacionales, que regulan los espacios educativos en beneficio de mejores condiciones materiales y ambientales para el desarrollo de enseñanza y aprendizaje.

La Educación como Proceso Social: Se desarrolla en todo el ámbito de la sociedad, bajo la responsabilidad de todos y cada uno de los ciudadanos. La Reforma Educativa ve a la persona como un ser empírico que va adquiriendo conocimientos a lo largo de su desarrollo por esto es muy importante el entorno en el que se desenvuelve, por lo tanto el término de aprendizaje es entendido no como un hecho aislado sino una disposición del ser humano. Desde esta visión el niño no es entendido como un ser vacío al que hay que enseñarle, hoy el maestro tiene que tener en cuenta el entorno social, económico en que se desenvuelve y en el cual es importante la participación de los padres y a través de la Ley de la





Participación Popular la participación de la comunidad en la educación de los niños y jóvenes.

La Arquitectura y la Educación: La transformación de la educación implica también un ambiente renovado de trabajo, que permita a los estudiantes y a los profesores una apertura de espíritu que suscite su imaginación y creatividad para encontrar nuevas formas de trabajo, disposiciones espaciales que favorezcan la interrelación y la comunicación para el aprendizaje colectivo y el trabajo cooperativo. Es en este aspecto que la Arquitectura “para la educación” puede apoyar la organización pedagógica, concibiendo nuevas distribuciones espaciales, nuevas formas ergonómicas de mobiliario, de acuerdo a las características antropométricas de la población infantil.

Los espacios abiertos a la naturaleza significan la apertura de la mente al universo y a las ideas universales, la vinculación de la escuela con la sociedad y con la naturaleza que lo rodea.

Las formas geométricas en las que limitan el espacio constituyen una concepción renovada de lo que es el proceso de enseñanza y aprendizaje, de aquí que la forma octogonal del aula no sea el producto de un capricho, sino una visión integral de la armonía que existe entre el ser humano y la naturaleza, la conveniencia de organizar el espacio de acuerdo con el tipo de actividades pedagógicas a realizar sin romper la unidad temporal y espacial del proceso.

Conviene tener un concepto acerca de la ley de Reforma Educativa, orientada a la educación cultural:

Artículo 2. Son fines de la educación boliviana:

1. Formar integralmente al hombre y mujer bolivianos, estimulando el armonioso desarrollo de todas sus potencialidades, en función de los intereses de la colectividad.
4. Fortalecer la identidad nacional, exaltando los valores históricos y culturales de la Nación Boliviana en su enorme y diversa riqueza multicultural y multiregional.



5. Estimular actitudes y aptitudes hacia el arte, la ciencia, la técnica y la tecnología, promoviendo la capacidad de encarar, creativa y eficientemente, los desafíos del desarrollo local, departamental y nacional.

7. Valorar el trabajo como actividad productiva y dignificante, factor de formación y realización humana, cultivando la sensibilidad estética y artística, la creatividad y la búsqueda de la calidad y la excelencia.

Artículo 5. Son objetivos y políticas de la estructura de Participación Popular:

1. Responder a las demandas de los ciudadanos, hombres y mujeres, y de sus organizaciones territoriales de base para lograr la eficiencia de los servicios educativos, ampliando la cobertura con igualdad de oportunidades para todos los bolivianos.

2. Elevar la calidad de la Educación, desarrollando objetivos pertinentes a las características y requerimientos de la comunidad.

5. Asumir las necesidades de aprendizaje de los sujetos de la Educación.

Artículo 43.

La División de Administración de Recursos comprende dos oficinas: Oficina de Personal y Oficina de Infraestructura y Bienes. Ambas oficinas dependen de las correspondientes Direcciones de Educación en los niveles nacional y departamental. En los niveles Distrital y Subdistrital, la Oficina de Personal depende de la respectiva Dirección de Educación; en tanto que la Oficina de Infraestructura y Bienes depende de la Municipalidad correspondiente.

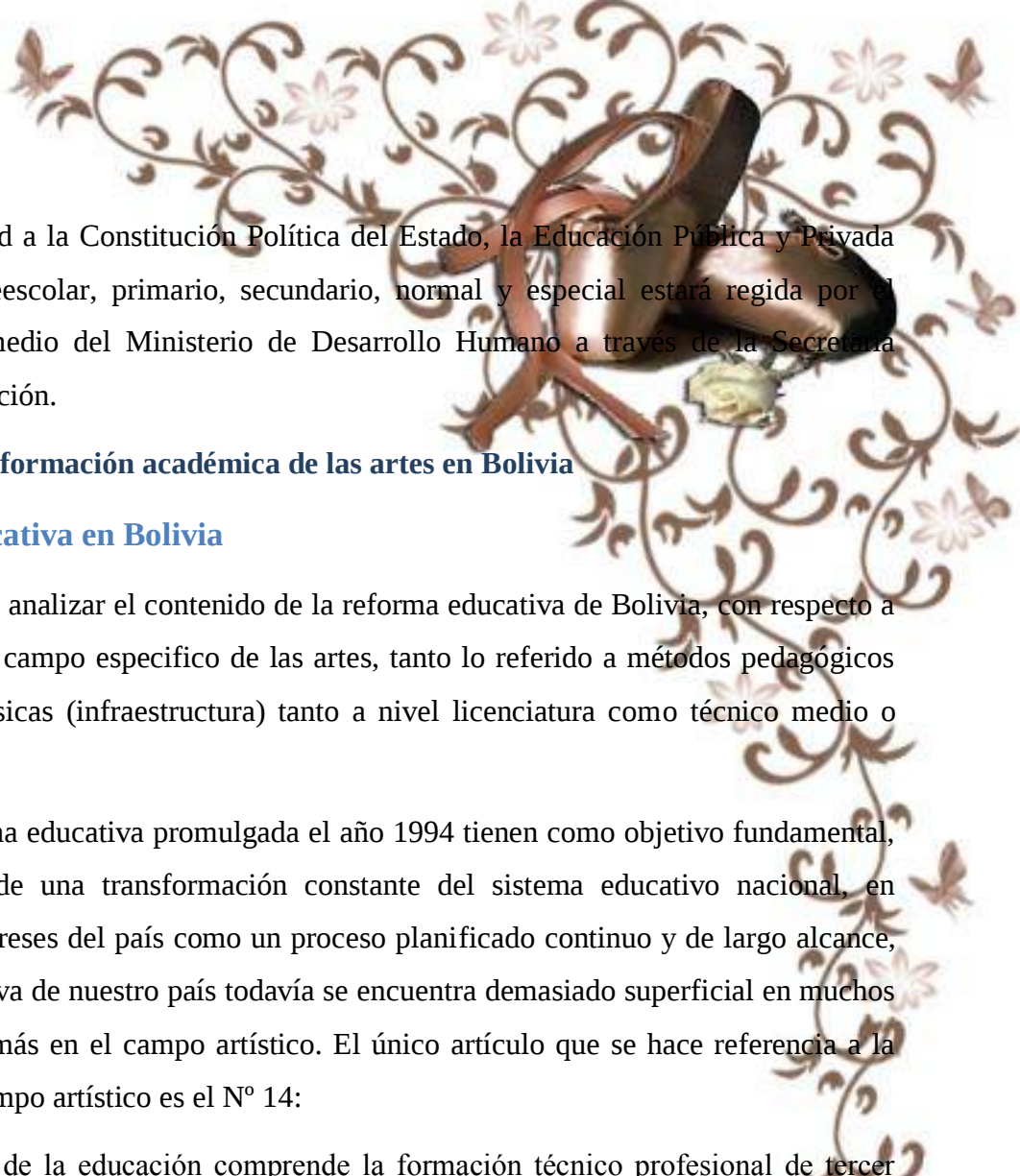
Artículo 51.

Los Centros e Institutos Estatales del Sistema Nacional de Educación Técnica y Tecnológica serán financiados por el Tesoro General de la Nación y por aportes voluntarios del sector privado, de acuerdo al reglamento.

Artículo 56.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





De conformidad a la Constitución Política del Estado, la Educación Pública y Privada en sus niveles preescolar, primario, secundario, normal y especial estará regida por el Estado, por intermedio del Ministerio de Desarrollo Humano a través de la Secretaría Nacional de Educación.

4.5. Análisis de la formación académica de las artes en Bolivia

La reforma educativa en Bolivia

Es muy importante analizar el contenido de la reforma educativa de Bolivia, con respecto a la educación en el campo específico de las artes, tanto lo referido a métodos pedagógicos como a normas físicas (infraestructura) tanto a nivel licenciatura como técnico medio o superior.

La ley de la reforma educativa promulgada el año 1994 tienen como objetivo fundamental, la estructuración de una transformación constante del sistema educativo nacional, en función de los intereses del país como un proceso planificado continuo y de largo alcance, la reforma Educativa de nuestro país todavía se encuentra demasiado superficial en muchos campos y mucho más en el campo artístico. El único artículo que se hace referencia a la educación en el campo artístico es el N° 14:

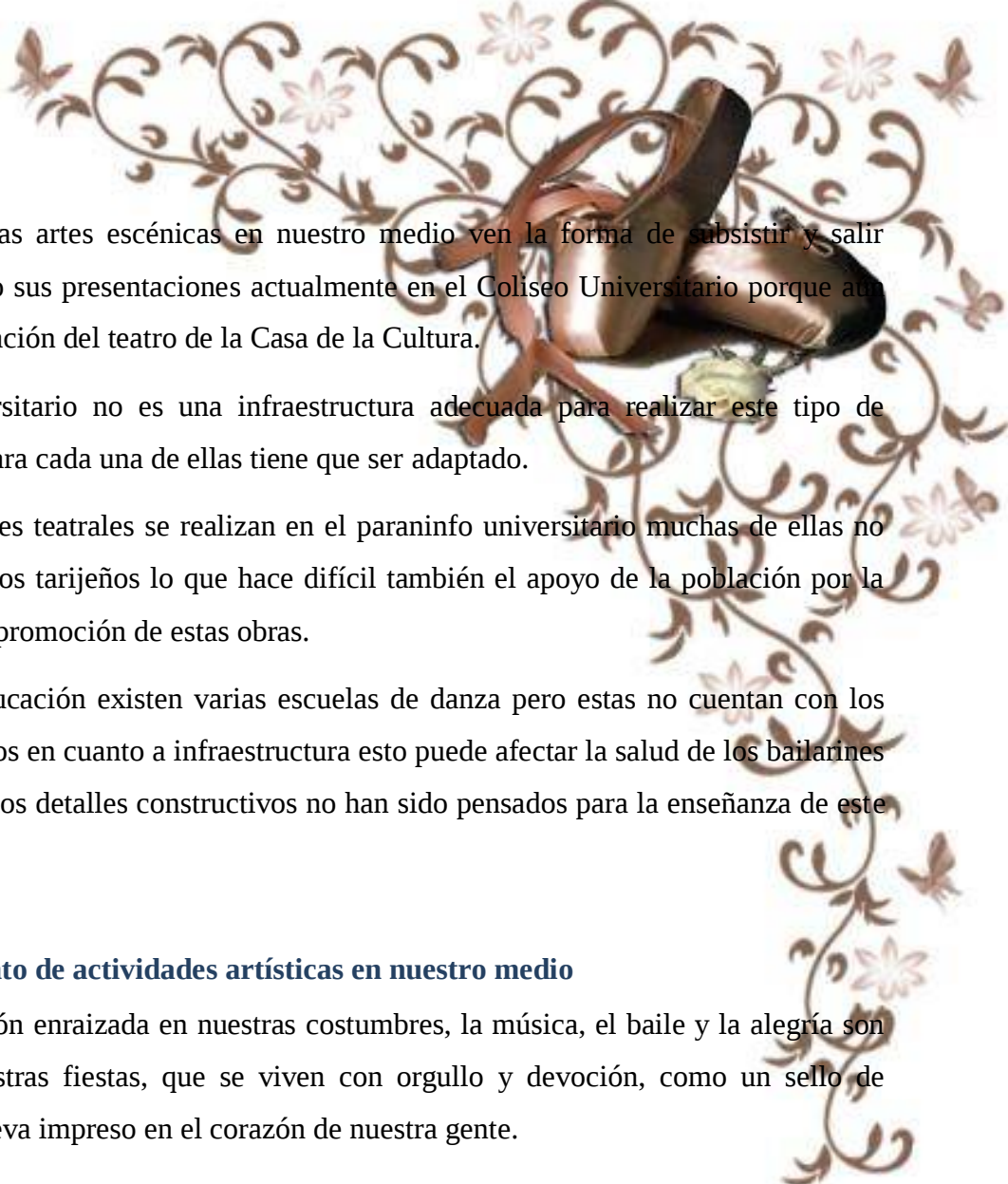
“El nivel superior de la educación comprende la formación técnico profesional de tercer nivel, la tecnológica, humanístico artística, y la científica, incluyendo la capacitación y la especialización del postgrado.”

4.6. Situación de la expresión artística en Tarija

La actividad artística en nuestra ciudad no cuenta con un apoyo apropiado, por parte de las autoridades, instituciones públicas como la Universidad Autónoma Juan Misael Saracho y privadas, además del escaso apoyo de la población que aún no tiene esa cultura de asistir a este tipo de eventos.

Esto conlleva a que se haga muy difícil para los artistas vivir del arte.





Pese a todo ello las artes escénicas en nuestro medio ven la forma de subsistir y salir adelante realizando sus presentaciones actualmente en el Coliseo Universitario porque aún esperan la inauguración del teatro de la Casa de la Cultura.

El Coliseo Universitario no es una infraestructura adecuada para realizar este tipo de presentaciones y para cada una de ellas tiene que ser adaptado.

Las representaciones teatrales se realizan en el paraninfo universitario muchas de ellas no llegan a oídos de los tarijeños lo que hace difícil también el apoyo de la población por la falta de difusión y promoción de estas obras.

En cuanto a la educación existen varias escuelas de danza pero estas no cuentan con los requisitos necesarios en cuanto a infraestructura esto puede afectar la salud de los bailarines debido a que muchos detalles constructivos no han sido pensados para la enseñanza de este arte.

4.7. Reconocimiento de actividades artísticas en nuestro medio

Tarija es una región enraizada en nuestras costumbres, la música, el baile y la alegría son el espíritu de nuestras fiestas, que se viven con orgullo y devoción, como un sello de identidad que se lleva impreso en el corazón de nuestra gente.

Las actividades artísticas son realizadas en Ferias, festividades Religiosas y Culturales, otras presentaciones también se realizan en la Casa de la Cultura y en el Paraninfo Universitario.

FERIAS	COMUNIDAD	FECHA
Feria de la papa	San Andrés	15 de enero
Feria del durazno	Yesera Norte	25 de febrero
Feria productiva de la	San Blas	Febrero



leche		
Feria de la nuez	Sella quebradas	Febrero
Feria de la uva	La pintada	6 de marzo
Feria del queso	Pampa redonda	8 de marzo
Feria del quebracho blanco	Ladera norte	3 de abril
Feria expo agrícola	San Jacinto	14 de abril
Feria artesanal de unarte	Pasaje Baldivieso	15 de abril
Feria del singani casero	Yesera centro	8 de mayo
Feria de la integración de la mujer	Plazuela sucre	26 de mayo
Feria del ají	Churquis	Mayo
Feria del vino patero	Sella cercado	24 de junio
Feria artesanal	cristalinas	29 de junio
Feria del trigo y papa	Alto España	15 de junio
Feria regional de Tarija	Pasaje Baldivieso	julio
Feria del coime	Rumicancha	9 de julio
Feria artesanal	Plazuela sucre	24 de julio
Feria del intercambio	Junacas sud	25 de julio

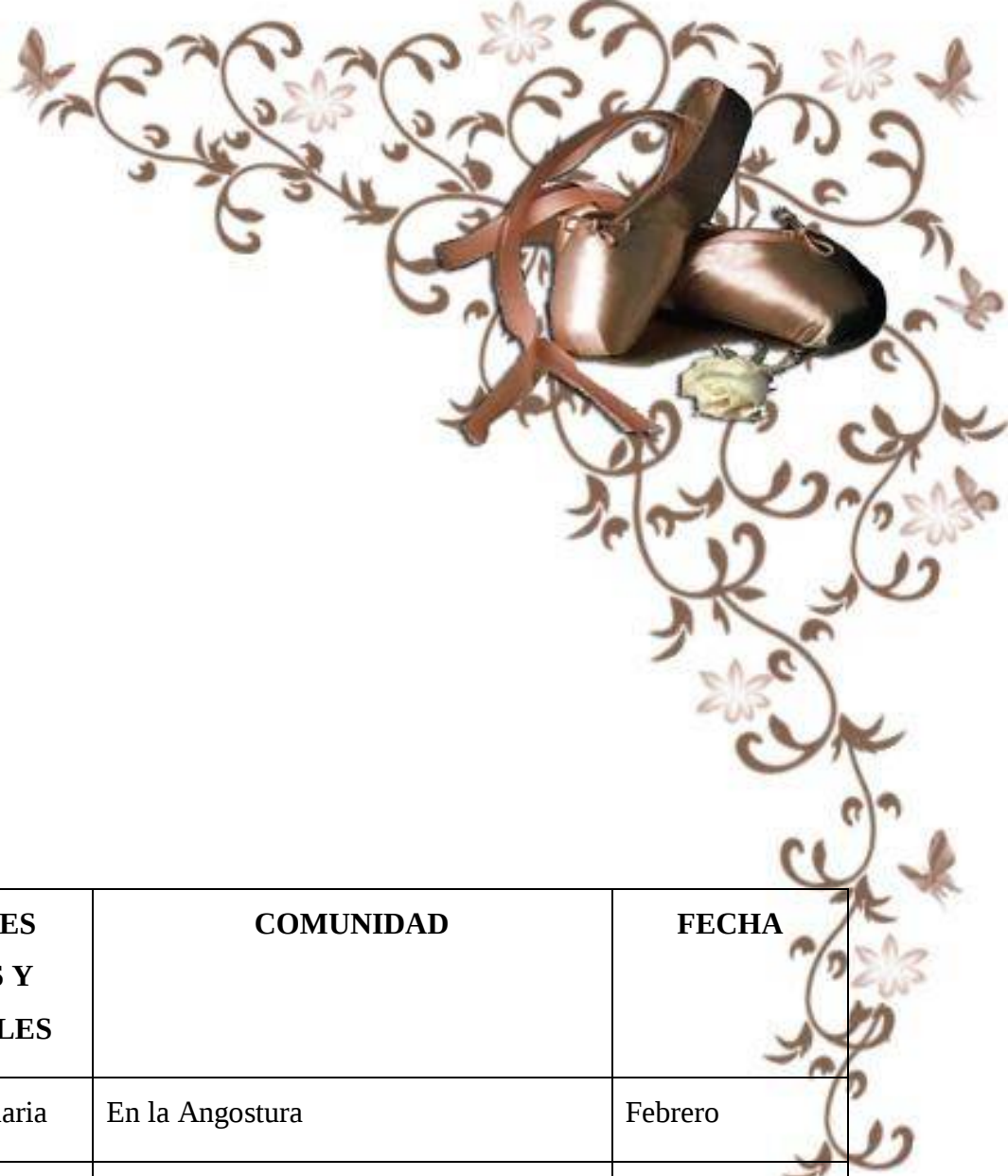
Escuela de Artes Escénicas
 Por: Mayra Rodríguez Mercado





Feria del maíz	Sella cercado	29 de julio
Feria ambiental	San Pedro de sola	17 de agosto
Exposur	San Jacinto	Octubre
Feria artesanal ambiental	San Agustín sud	3 de octubre
Feria de plantas ornamentales	Plazuela Uriondo	15 de octubre
Feria naturista	Pasaje Baldivieso	24 de octubre
Feria de la cebolla	La Pintada	Noviembre
Feria de la miel	Obrajes	10 de noviembre
Feria del cateo de la chicha	Vella Vista	Diciembre
Feria de la madera	Ciudad	Diciembre
Feria de la frutilla	Tolomosita Oeste	12 de diciembre
Feria canto al pino de cerro	Pinos sud	18 de noviembre
Feria del ciruelo	Vallecito Ruiz	20 de noviembre
Feria consumamos lo nuestro	San Jacinto	15 de noviembre
Feria de la chicha	Vella vista	17 de noviembre
Feria del choclo	Tolomosa Grande	30 de diciembre

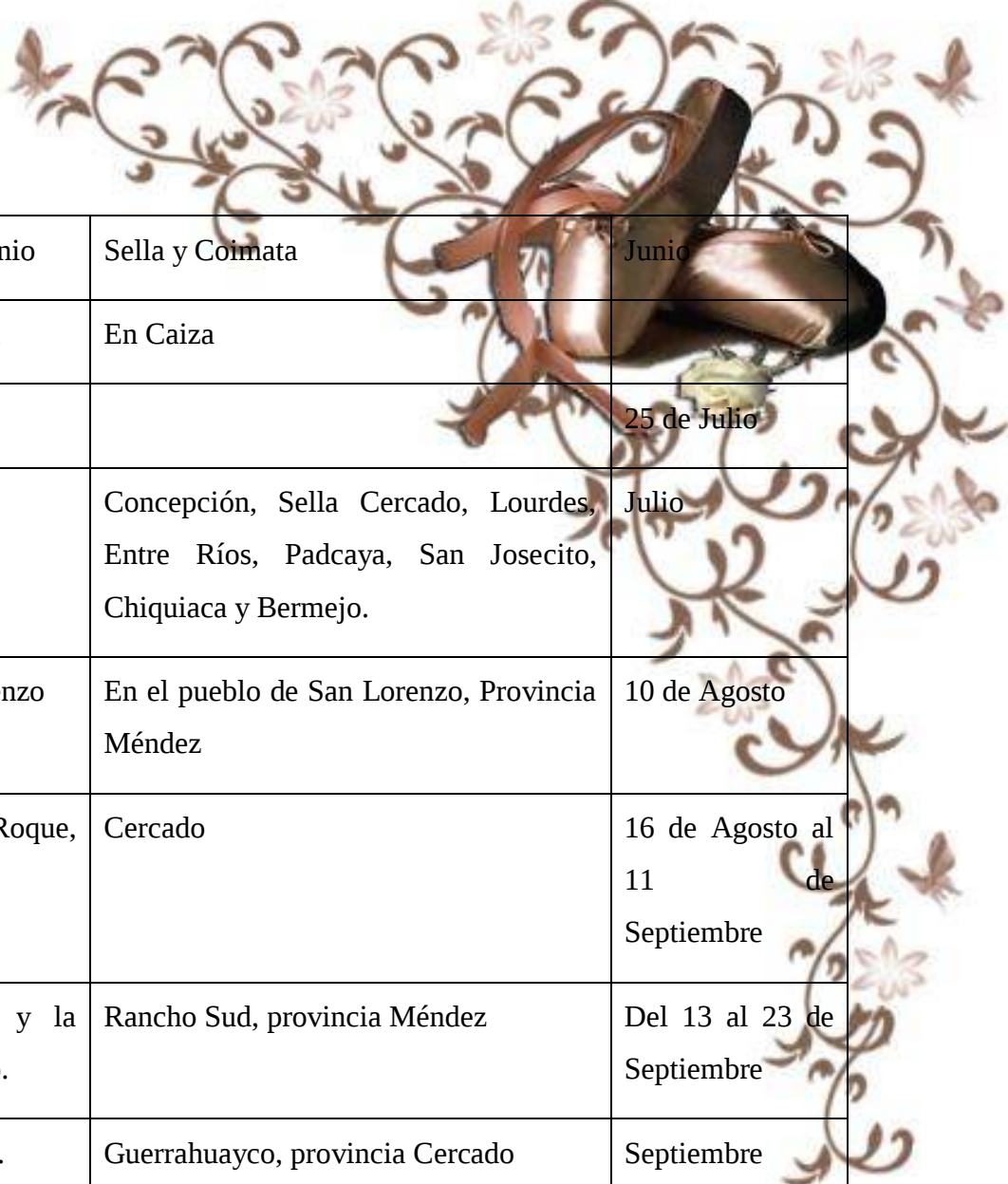




FESTIVIDADES RELIGIOSAS Y TRADICIONALES	COMUNIDAD	FECHA
Fiesta de la Candelaria	En la Angostura	Febrero
Compadres y comadres		Enero y Febrero
Fiesta de la Vendimia	El Valle	Febrero
Fiesta de la pascua florida	La Pampa, Padcaya, San Lorenzo, Concepción, Tomayapo	Marzo y Abril
Fiesta de la Cruz:	Paicho, San Lorenzo, Tomayapo, Padcaya, San Pedro de Buena, Vista, Tojo y otras comunidades.	Mayo

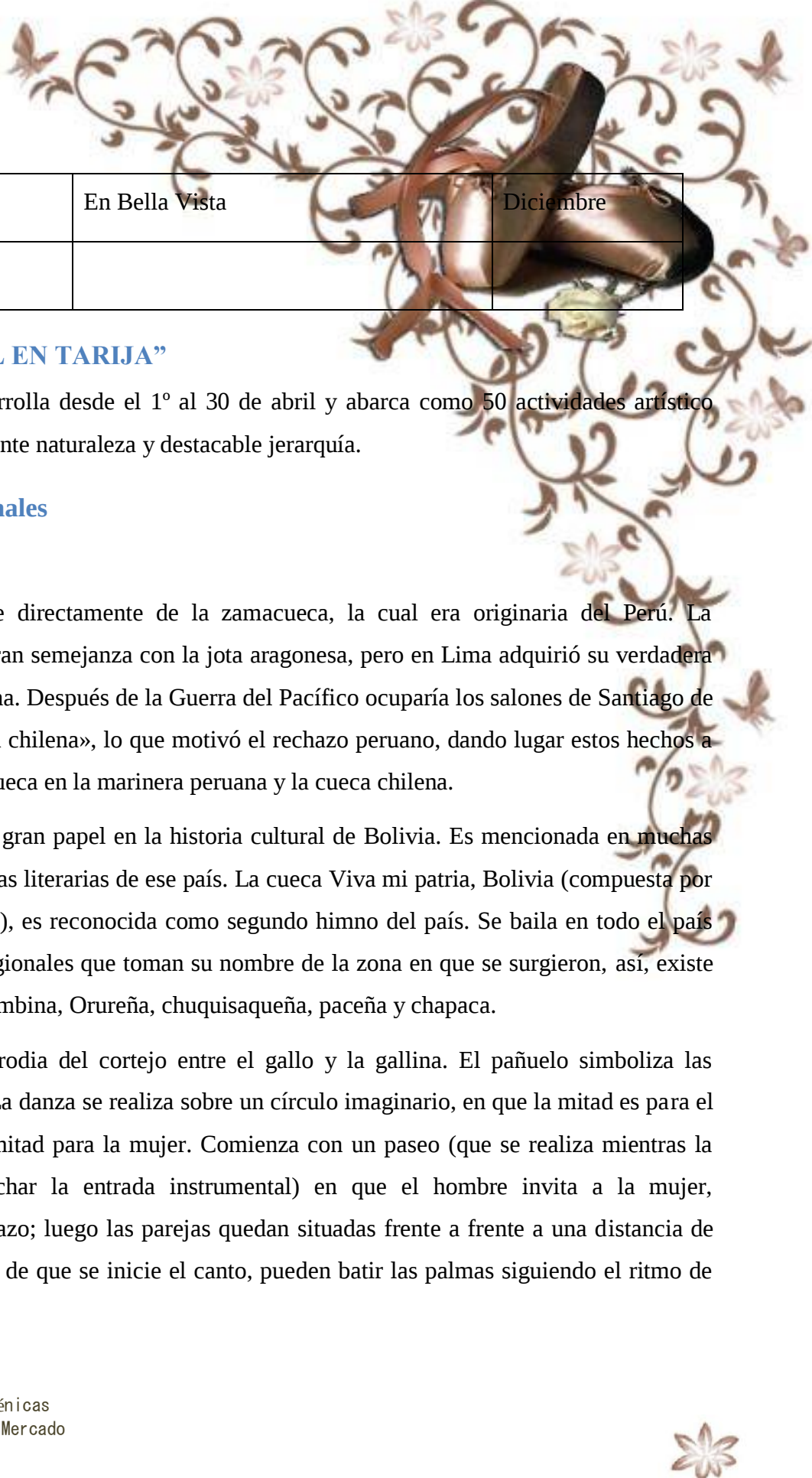
Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Fiesta de San Antonio	Sella y Coimata	Junio
Virgen del Carmen	En Caiza	
Santa Anita		25 de Julio
Fiesta de Santiago	Concepción, Sella Cercado, Lourdes, Entre Ríos, Padcaya, San Josecito, Chiquiaca y Bermejo.	Julio
Fiesta de San Lorenzo	En el pueblo de San Lorenzo, Provincia Méndez	10 de Agosto
Día de San Roque, patrono de Tarija	Cercado	16 de Agosto al 11 de Septiembre
Fiesta del Señor y la Virgen del Milagro.	Rancho Sud, provincia Méndez	Del 13 al 23 de Septiembre
Fiesta de Lazareto.	Guerrahuayco, provincia Cercado	Septiembre
San Francisco.	Tomayapo	Octubre
Fiesta de la Virgen de Guadalupe.	Entre Ríos, Padcaya y Caraparí	1, 2, 3, de Octubre
Fiesta de la Virgen del Rosario.	Barrio El Molino en la ciudad de Tarija y Tolomosa	Del 6 al 24 de Octubre
Feria de San Plácido.	Barrio Las Panosas en la ciudad de Tarija	Noviembre





Santa Bárbara	En Bella Vista	Diciembre

Festival “ABRIL EN TARIJA”

El festival se desarrolla desde el 1º al 30 de abril y abarca como 50 actividades artístico culturales de diferente naturaleza y destacable jerarquía.

Danzas tradicionales

Cueca

La cueca proviene directamente de la zamacueca, la cual era originaria del Perú. La zamacueca tenía gran semejanza con la jota aragonesa, pero en Lima adquirió su verdadera expresión americana. Después de la Guerra del Pacífico ocuparía los salones de Santiago de Chile como «cueca chilena», lo que motivó el rechazo peruano, dando lugar estos hechos a convertir la zamacueca en la marinera peruana y la cueca chilena.

La cueca juega un gran papel en la historia cultural de Bolivia. Es mencionada en muchas de las mayores obras literarias de ese país. La cueca Viva mi patria, Bolivia (compuesta por Apolinar Camacho), es reconocida como segundo himno del país. Se baila en todo el país con variaciones regionales que toman su nombre de la zona en que se surgieron, así, existe una cueca cochabambina, Orureña, chuquisaqueña, paceña y chapaca.

La cueca es la parodia del cortejo entre el gallo y la gallina. El pañuelo simboliza las plumas o crestas. La danza se realiza sobre un círculo imaginario, en que la mitad es para el hombre y la otra mitad para la mujer. Comienza con un paseo (que se realiza mientras la música deja escuchar la entrada instrumental) en que el hombre invita a la mujer, ofreciéndole un brazo; luego las parejas quedan situadas frente a frente a una distancia de tres metros y antes de que se inicie el canto, pueden batir las palmas siguiendo el ritmo de la música.

Chacarera

La chacarera es una danza vivaz que se baila en pareja. Esta es suelta - ya que los bailarines no se tocan - e independiente, o sea que hacen solas sus evoluciones, sin combinarlas con las de otra pareja.

Es la chacarera, una danza folklórica proveniente del norte argentino y del sur boliviano (Tarija).

La vestimenta presenta flores en la tela. Son de colores cálidos, además de pañuelo en el cuello, volados, mandil y alpargatas, en ningún caso existen cintas de colores en el pelo, el peinado es una trenza. El varón usa poncho (temporada de surazos), guarda calzón, rastra, camisa, pañuelo y sombrero. Lo lucen poblaciones del Gran Chaco en Tarija.

Gato

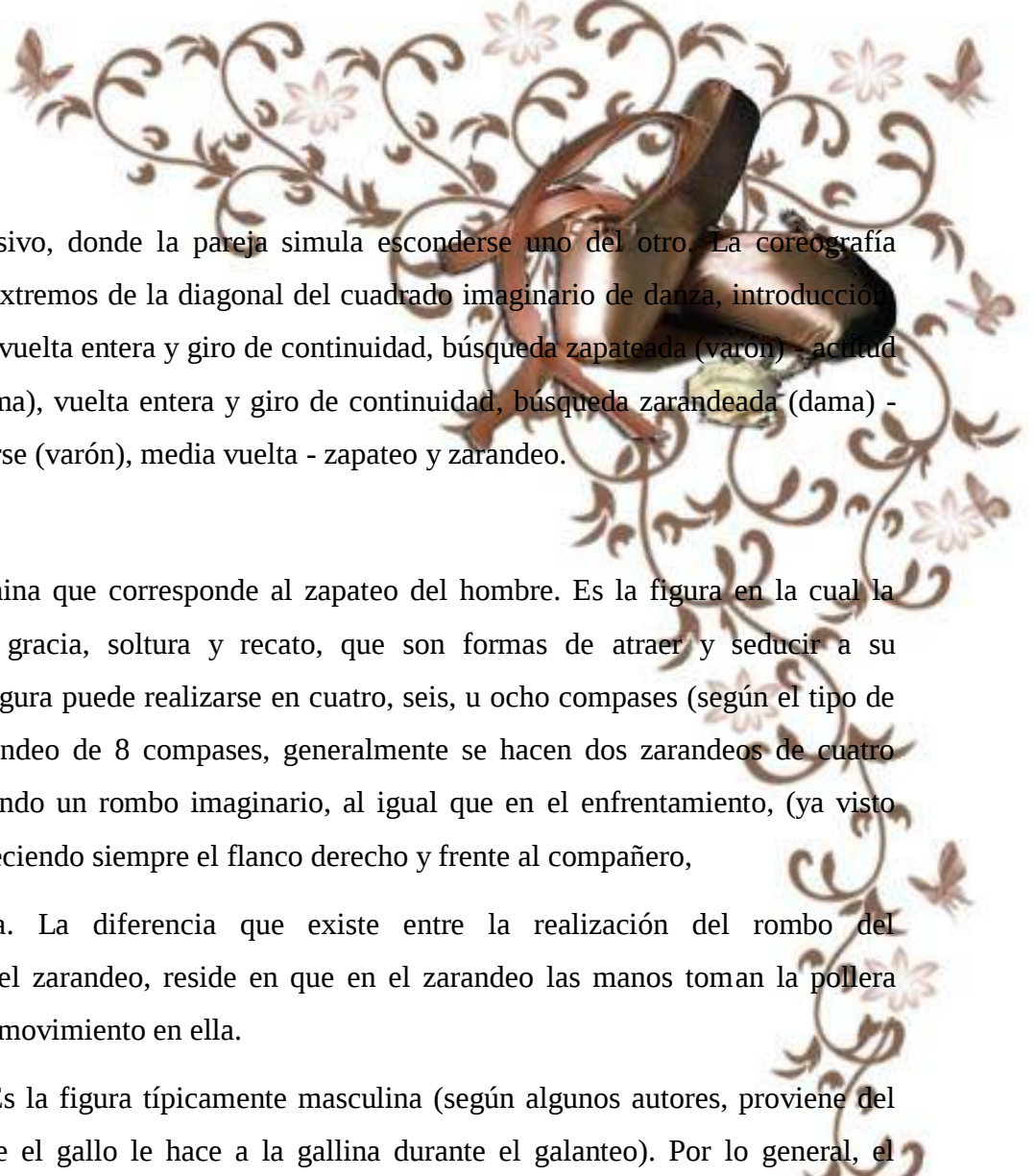
Ritmo muy parecido al bailecito o chacarera, pero con estructura diferente. La denominación es por la forma de ligar las notas por parte de los violines que suelen acompañar este baile, y que se parecen imitar a los maullidos de estos animales. Danza alegre y ágil, de ritmo vivo y picaresca expresividad. La pareja describe un juego amoroso, en el que el caballero persigue a la dama con elegancia y prudencia. La coreografía: introducción, saludo, vuelta entera, zapateo y zarandeo, media vuelta, zapateo y zarandeo, giro final.

Triunfo

Danza pampeana muy típica y marcado 6/8 compases. La pareja enfrentados en los extremos de la diagonal del cuadrado imaginario de la danza. La coreografía: introducción, media vuelta, zapateo y zarandeo, media vuelta, zapateo y zarandeo, media vuelta, zapateo y zarandeo, media vuelta, zapateo y zarandeo, media vuelta - zapateo y zarandeo.

Escondido

Consiste en que uno de los danzantes tapa con las manos la cara, con la cabeza gacha, hasta que la levanta y el otro ejecuta un zapateo, invirtiéndose luego los papeles. Es una danza de



gran caudal expresivo, donde la pareja simula esconderse uno del otro. La coreografía enfrentados a los extremos de la diagonal del cuadrado imaginario de danza, introducción, cuatro encuentros, vuelta entera y giro de continuidad, búsqueda zapateada (varón) - actitud de esconderse (dama), vuelta entera y giro de continuidad, búsqueda zarandeada (dama) - actitud de esconderse (varón), media vuelta - zapateo y zarandeo.

Zarandeo

Es la figura femenina que corresponde al zapateo del hombre. Es la figura en la cual la dama muestra su gracia, soltura y recato, que son formas de atraer y seducir a su compañero. Esta figura puede realizarse en cuatro, seis, u ocho compases (según el tipo de danza). En el zarandeo de 8 compases, generalmente se hacen dos zarandeos de cuatro compases, recorriendo un rombo imaginario, al igual que en el enfrentamiento, (ya visto anteriormente) ofreciendo siempre el flanco derecho y frente al compañero,

Nunca la espalda. La diferencia que existe entre la realización del rombo del enfrentamiento, y el zarandeo, reside en que en el zarandeo las manos toman la pollera ejerciendo un leve movimiento en ella.

- **Zapateo:** Es la figura típicamente masculina (según algunos autores, proviene del zapateo que el gallo le hace a la gallina durante el galanteo). Por lo general, el zapateo se hace al mismo momento del zarandeo de la dama y dándose el frente; pero en algunas danzas como el escondido, el zapateo y zarandeo se realizan por turnos.
- **Posición de los brazos y manos:** Los brazos, al momento del baile, deben estar levemente arqueados (no deben formar un ángulo pronunciado) y las manos deben estar como si las palmas se vieran y a la altura de la cabeza.

Rueda Chapaca

Los Chapicos se visten con un poncho o chaleco rojo oscuro, pantalón de bayeta, sombrero de anchas alas, ojotas con hebillas de plata y pañuelo de seda al cuello. Las Chapacas





(güenas mozas), entre las que hay bien formadas y bonitas, llevan su infaltable manta de seda bordada con flores. Su pollera y enagua que siempre van juntas, son de rayón o de seda de muy brillantes y fuertes colores. La blusa también violentamente polícroma, es liviana y adornada con encajes y cintas, sombrero prensado de lana, tullmas que adornan sus gruesas y negras trenzas y ojotas charoleadas

4.8. La educación en Tarija

4.9. Misión del servicio departamental de educación Tarija (seduca):

El SEDUCA tiene como misión fundamental la administración de la educación pública y el control de la privada, dentro de todo el territorio del departamento de Tarija, sobre la base de la ex Dirección Departamental.

Esta instancia corresponde al nivel departamental de la estructura de administración curricular establecida en el artículo 31 de la ley de Reforma Educativa.

Objetivos De Gestión Del SEDUCA:

- Lograr una adecuada implementación, ejecución y cumplimiento de las políticas y normas educativas establecidas por el Ministerio de Educación y Cultura y deporte.
- Administrar los recursos financieros y humanos, promoviendo la participación de padres de familia, comunidad educativa y ciudadana.
- Mejorar la calidad educativa en los niveles superior, técnico, formal y alternativo.

4.10. Análisis tipológico de proyectos similares:

Con el fin de obtener una mejor solución al actual problema de infraestructura y equipamiento adecuado para el buen desenvolvimiento del arte escénico en Tarija, es que se analizaran brevemente algunas obras y proyectos que considero pueden servir para llegar a



entender y conocer un poco más del tema, así como también tener un mayor conocimiento de las obras más representativas en este campo.

4.10.1. Proyectos internacionales

Centro Cultural de Belén. Lisboa 1988-1993.

Proyectado por el arquitecto Vittorio Gregotti, Ubicado en las proximidades de la rivera del amplio estuario del río Tajo, en confrontación directa con el Monasterio de los Jerónimos y con una pequeña y frágil trama urbana, el Centro Cultural Belén enfrenta el problema de la instalación de un gran proyecto arquitectónico entre un monumental edificio y una fábrica urbana.

Sede en 1992 de la Presidencia de la Comunidad Económica Europea, el edificio cuenta con una longitud de 400m. Exhibe una extensión predominante horizontal que conecta tanto la zona monumental de Belén como la Torre del mismo nombre en los bancos del Tajo.

Una acera axial para peatones en múltiples niveles organiza un sistema de espacios que sugieren una notable complejidad urbana, al mantener la secuencia de espacios abiertos, característica predominante en la parte frontal del río.

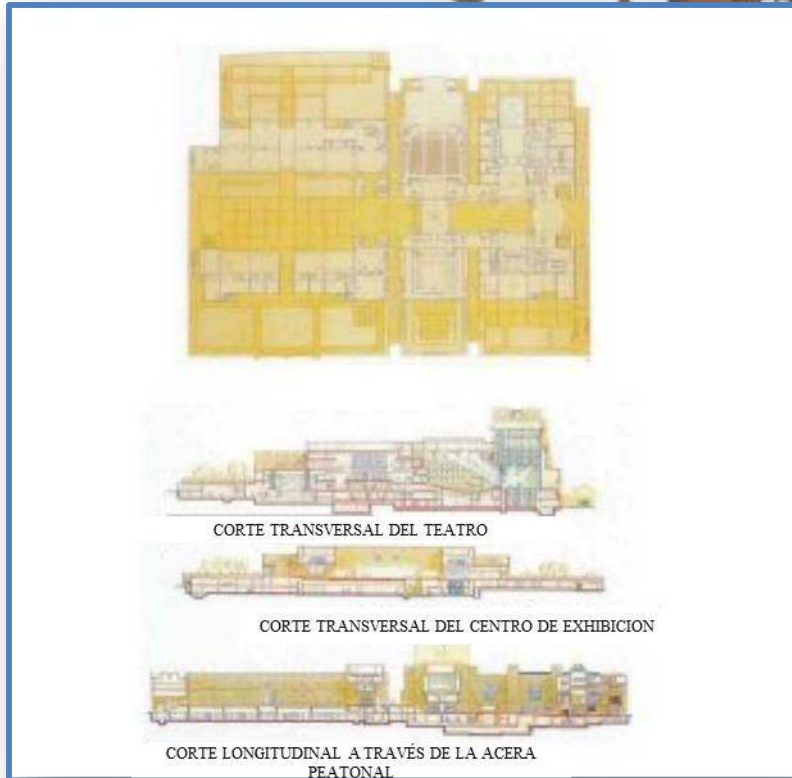
Una secuencia de cuadras funcionales, distribuidas perpendicularmente hacia la ruta principal, encuentra su unión morfológica a las condiciones contextuales a través de una serie de calles conectadas transversalmente.



FOTO: VISTA DE LA ACERA PRINCIPAL

La acera principal para peatones se caracteriza por el ritmo de la secuencia de los espacios diferenciados y por las vistas laterales reducidas en las calles que la interceptan. Las dimensiones del frente principal hacia el este concuerdan con las del Monasterio de los Jerónimos, mientras que la propia fachada representa las características de la institución que se va albergar.

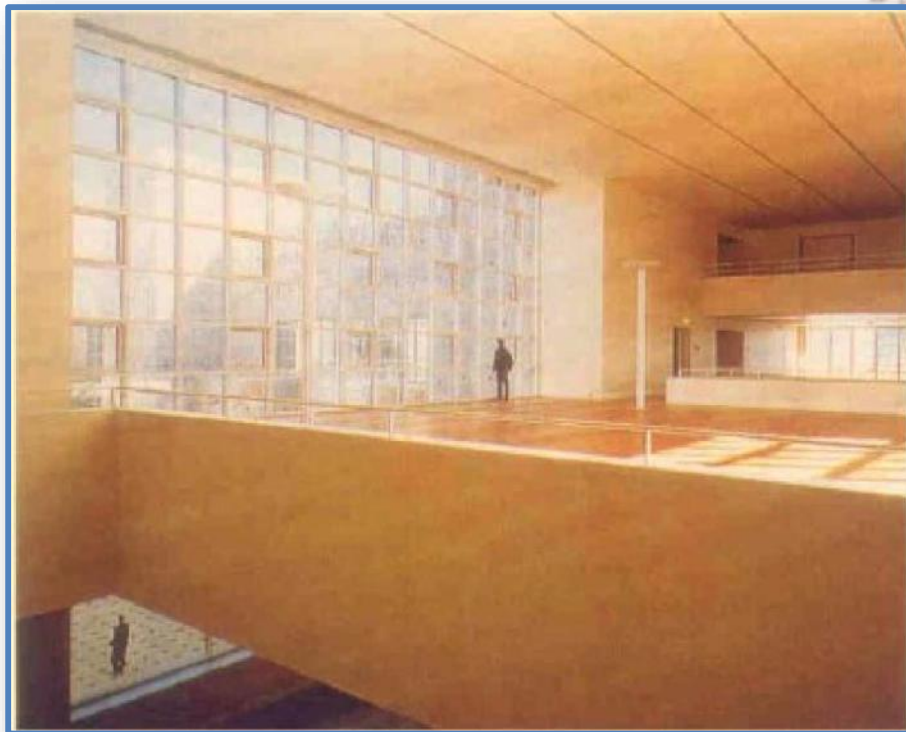




En realidad, en este edificio dividido en tres bloques se encuentra el concejo de la CEE, salas de consultaría de los primeros ministros y comisionados, salas de reuniones de la opera con capacidad para 15000 personas, y un centro de exhibiciones.

La acera peatonal conduce hacia la piedra angular de la intervención en la gran plaza pública del museo.



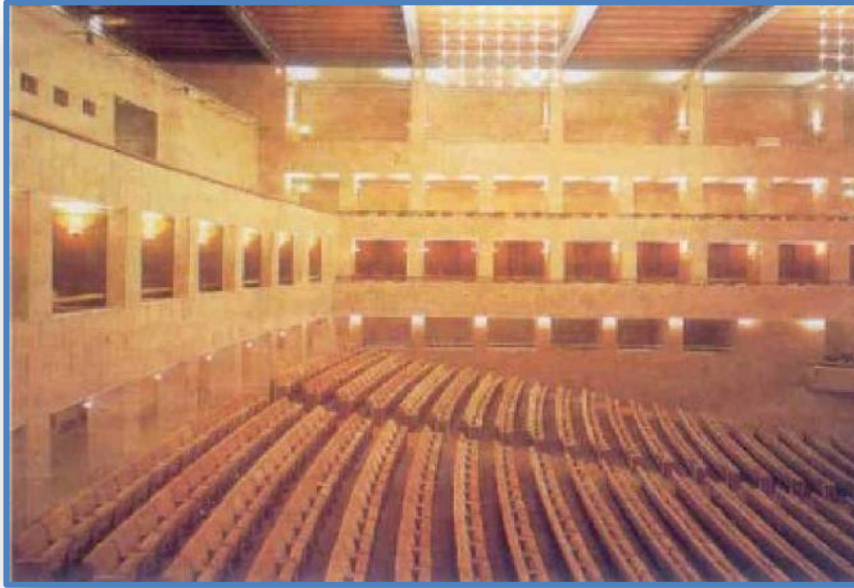


Los lugares para exhibiciones temporales, con una dimensión total de 8,000 m², se encuentran bajo la plaza, mientras que las salas permanentes del museo están ubicadas en el edificio que forma su perímetro. Las terrazas de jardines, frente al río y a la ciudad, albergan las exhibiciones al aire libre.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



En la parte final occidental del complejo, los hoteles y el mobiliario complementario incluyen un edificio del siglo XVIII, frente a la Rúa Bartolomé Díaz por el Norte.



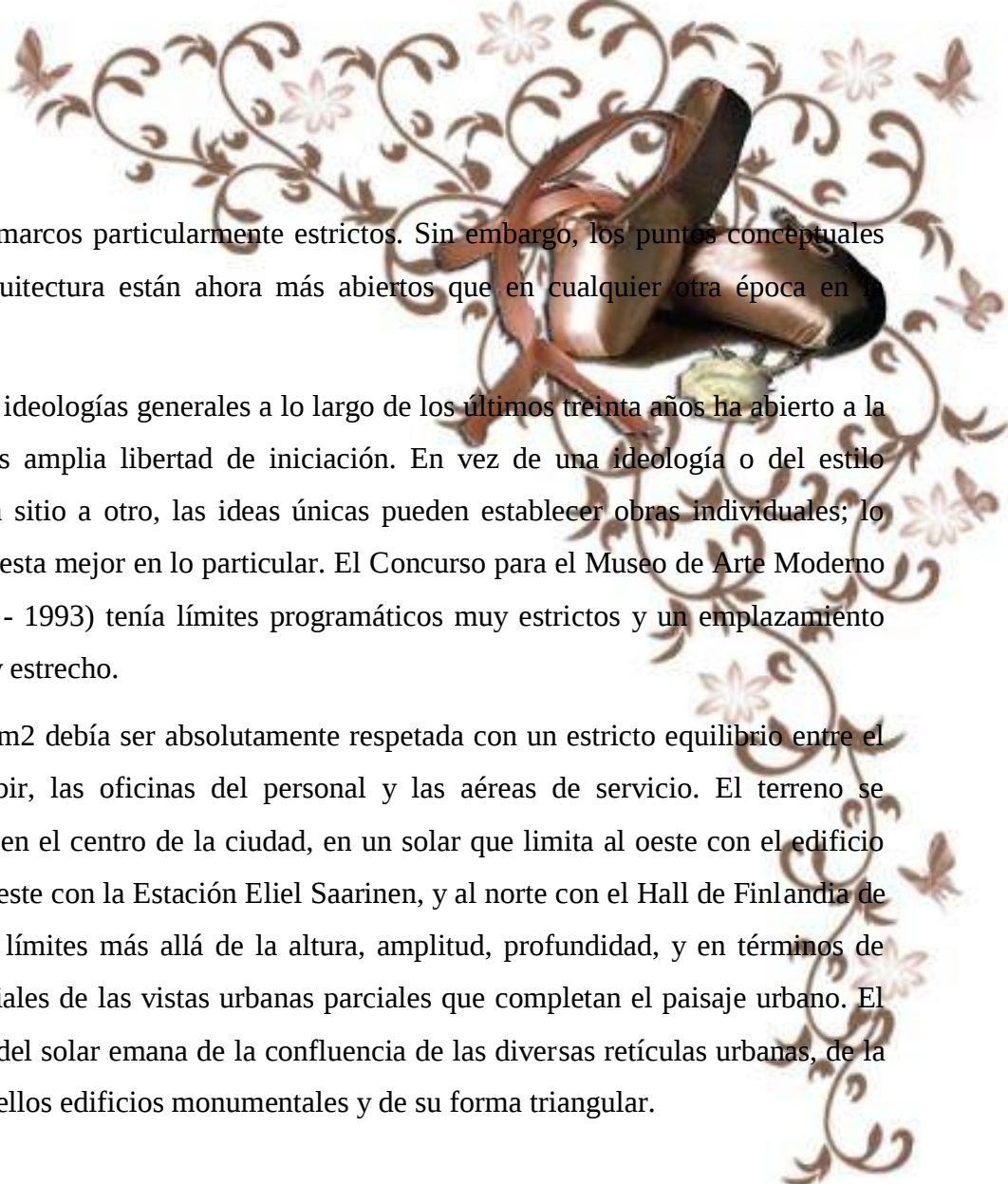
Museo de Arte Moderno de Helsinki: Steven Holl

Al comienzo del diseño, los pensamientos puros pueden ser divididos de las intuiciones. La representación del concepto empieza con la palabra y el diagrama; aquí un mundo de intuición y percepción brota a través de las palabras reflejantes.

En este proceso la palabra no crea el concepto, pero no es tampoco un mero apéndice. El lenguaje es un instrumento central para la actualización del doble sentido en arquitectura, delinea el alma del trabajo. Por ejemplo, una particular idea metafórica orientada a fusionar a un edificio con su emplazamiento y programa podía empezar con una afirmación dividida y abstracta, mientras se bocetan las intuitivas perspectivas de las relaciones espaciales y de sitio.

Los límites de las normativas constructivas, las regulaciones del planeamiento, las restricciones del diseño local y diversas regulaciones relativas al contexto histórico sitúan a





la arquitectura en marcos particularmente estrictos. Sin embargo, los puntos conceptuales iniciales de la arquitectura están ahora más abiertos que en cualquier otra época en la historia.

Lo exhausto de las ideologías generales a lo largo de los últimos treinta años ha abierto a la arquitectura la más amplia libertad de iniciación. En vez de una ideología o del estilo transportado de un sitio a otro, las ideas únicas pueden establecer obras individuales; lo universal se manifiesta mejor en lo particular. El Concurso para el Museo de Arte Moderno de Helsinki (1992 - 1993) tenía límites programáticos muy estrictos y un emplazamiento urbano central muy estrecho.

El área de 13 000 m² debía ser absolutamente respetada con un estricto equilibrio entre el espacio para exhibir, las oficinas del personal y las aéreas de servicio. El terreno se encuentra ubicado en el centro de la ciudad, en un solar que limita al oeste con el edificio del Parlamento, al este con la Estación Eliel Saarinen, y al norte con el Hall de Finlandia de Alvar Aalto; tiene límites más allá de la altura, amplitud, profundidad, y en términos de perspectivas espaciales de las vistas urbanas parciales que completan el paisaje urbano. El sugestivo carácter del solar emana de la confluencia de las diversas retículas urbanas, de la proximidad de aquellos edificios monumentales y de su forma triangular.



PERSPECTIVA HACIA EL ESTE



PE KB PEC TWA

El concepto del Quiasma supone que la masa del edificio se entrelaza con la geometría de la ciudad y del paisaje, que se reflejan en la forma finalmente adoptada, llamaba además a un edificio que se cerraba sobre sí mismo. Una línea cultural implícita, de forma curva, conecta el edificio con el Hall de Finlandia, al tiempo que se encuentra con una "línea natural" que enlaza con el paisaje vecino y con la Bahía de **T66I0**.

Las veinticinco galerías para arte contemporáneo con que cuenta el edificio tienen todas alguna forma de luz natural. El sol en Helsinki nunca alcanza una altura mayor a los 53°, de

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



modo que el potencial de luz difusa horizontal esta respondido en el muro central curvo. Desde una perspectiva urbana, los largos inviernos finlandeses están considerados en la especialidad de la luz nocturna emanando a través del largo muro de vidrio curvado que corre a lo largo del edificio como un muro de hielo. Una superficie reglada, de planchas de vidrio, permitió la realización de su compleja geometría. La triple fenestración del muro tiene mecanismos automáticos de sombreo que regulan la luz de las galerías de acuerdo a los cambios estacionales.



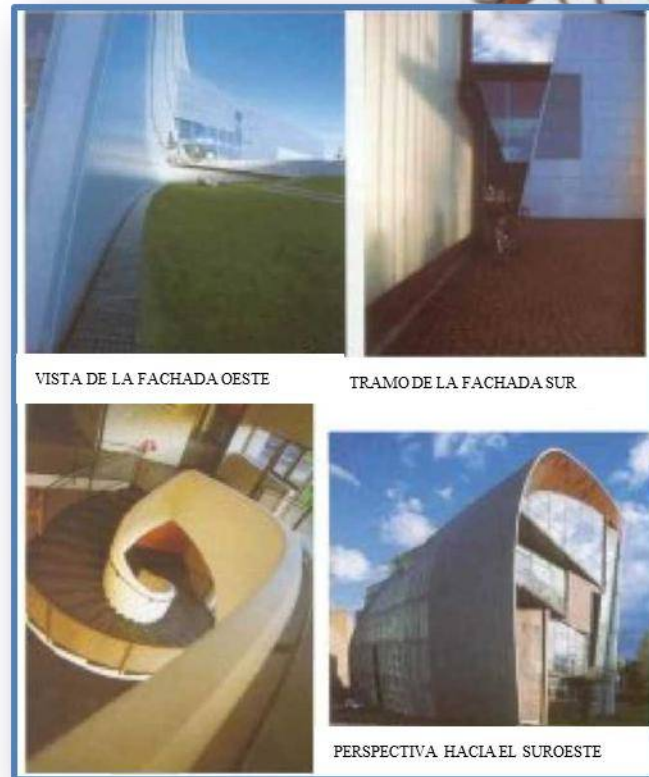
Mientras que las galerías se curvan hacia fuera en una construcción de acero liviano, las duras dobles curvas de concreto del espacio de la rampa central asume una forma tectónica opuesta. El ingreso abre a este espacio principal, que desaparece en la kiasmatica

intersección curva del edificio. Aquí rampas superiores e inferiores ubican al cuerpo en el espacio de tres niveles diferentes, indicando siempre la escala humana.



Cuando la construcción se hubo completado en un 50%, una calidad particular del edificio se hizo evidente, apareció más pequeño desde las vistas urbanas externas, y se sentía más grande desde adentro, la realidad experimental del edificio ocurre a través de vistas urbanas parciales. Desde el Sur el edificio tiene una frontalidad angosta con un ingreso principal íntimo. Desde el Este la elevación comienza en un muro cortina urbana que se acopla con el

muro de techo curvo cayendo en perspectiva. Comenzando en una metáfora de la luz, la Kiasma enhebrante del Museo de Helsinki esta entre las estrategias conceptuales sin límites en su punto de origen.



La aspiración del diseño es una lucha para alcanzar una intensidad fenomenal desde un concepto que encarna las más altas aspiraciones de una cultura y un programa particulares. Steven Holl.1997.

[El Z.U.M. de la Universidad de Lima.](#)

Ficha Técnica:

Arquitectura: Dirección de Planificación-Departamento Técnico. Hernán Gaviria Ruiz.
Estructuras: Antonio Blanco.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Acústica: Carlos Jiménez. Ubicación:

La obra denominada Zona de Usos Múltiples, Z.U.M., ejecutada en el subsuelo con 10 m de profundidad, es de propiedad de la Universidad de Lima, y está ubicada en el Campus de Monterrico en Surco.



Capacidad:

La capacidad del Z.U.M. es de dos mil espectadores.

Descripción del Proyecto:

El Zum o Zona de Usos Múltiples de la Universidad de Lima fue terminada en mayo de 1996, aparece como una obra arquitectónica, para dar solución a la necesidad de un espacio multi - funcional para la realización de obras artísticas y juegos deportivos.

Toda la construcción del Zum, está concebida con la premisa de cumplir con los requisitos para ofrecer presentaciones diversas con el más alto nivel de calidad. Todos los sistemas de iluminación, ventilación, acústicos y de redes, son elementos de tecnología de avanzada.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

El nuevo auditorio de la Universidad, posee la característica de ser multi-funcional, es decir se trata de un espacio para diversas presentaciones culturales (conciertos, obras de teatro, ballet, opera, etc.), actividades académicas (conferencias, video - conferencias, seminarios y congresos) y actividades deportivas (básquet y voleibol.).



Es una obra subterránea, de 5623 m² y está conformada por tres niveles. En el nivel más profundo se ha construido un depósito con 189 m² al que se accede mediante un montacargas hidráulico y escaleras.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

En el nivel principal a 10.25 m. (ver gráfico 3) se ubica el gran sótano de diez metros con 25 cms. de altura, cubierto por una losa de concreto y vigas pos tensadas de 35.40 m. de luz cada 4.40 m. entre ejes.

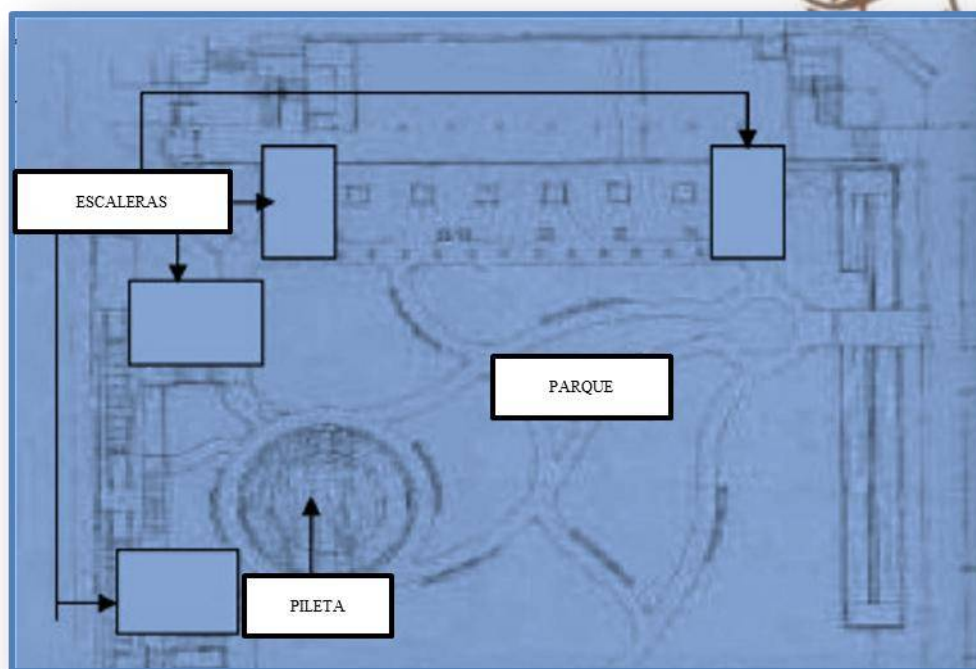
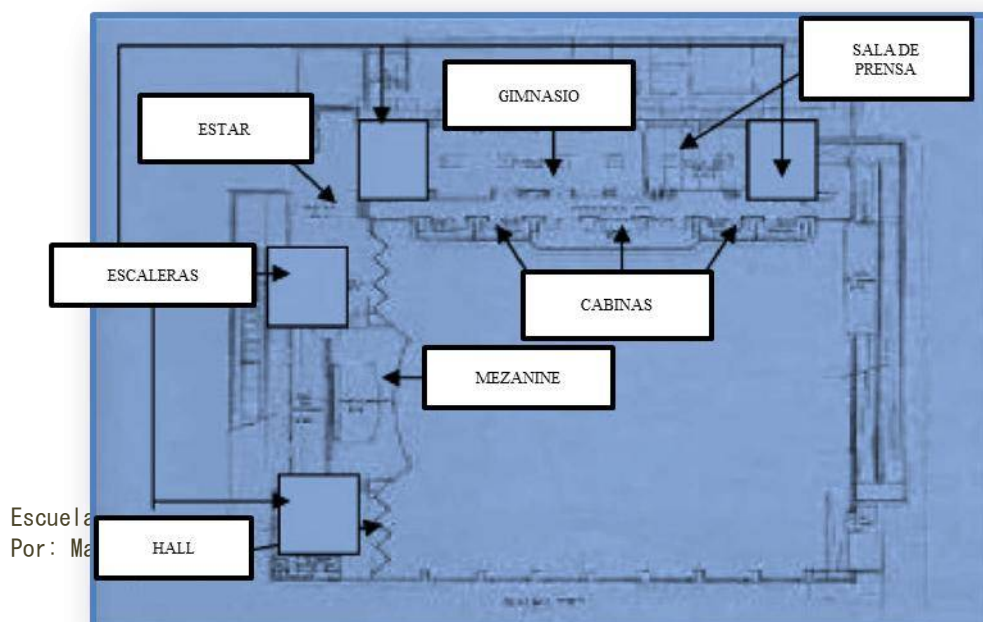
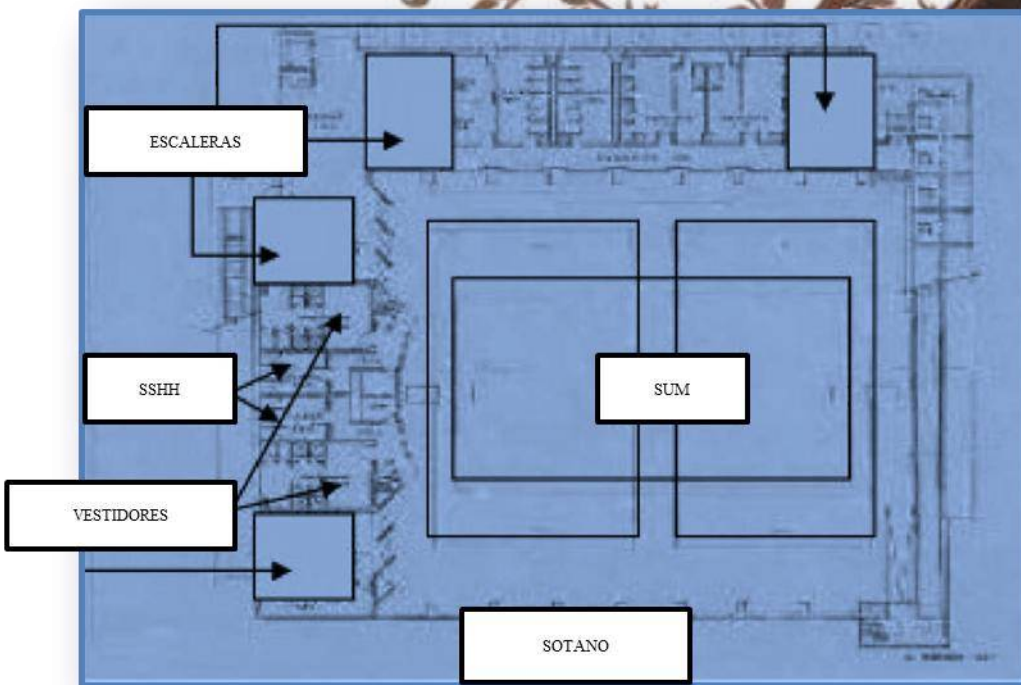


GRAFICO 1: PLANTA PRIMER PISO, SE APRECIA EL PARQUE, LA PILETA Y EL SEMBRADO DE GRASS Y EL TRATAMIENTO URBANO



Escuela
Por: Ma

136 GRAFICO 2: SEGUNDO NIVEL O MEZANINE, SE UBICAN: EL GIMNASIO, SALA DE PRENSA SALA DE CONFERENCIA, OFICINA ADMINISTRATIVA.



En
este
gran

GRAFICO 3: TERCER NIVEL, SE ENCUENTRA LA LOSA DEPORTIVA Y OTROS USOS

sótano se encuentra la losa deportiva y de otros usos, preparada para realizar partidos de básquet o vóley oficiales, con marcador electrónico. Asimismo podrá utilizarse para partidos de entrenamiento del alumnado, habiéndose adquirido tableros de básquet movibles y suspendidos.

Esta losa está cubierta con un sistema de piso de madera flotante importado: listones de madera apoyados en neoprene con estrías, usado en los partidos internacionales, que protegen al jugador en sus saltos amortiguando la caída, ya que los durmientes del piso vienen provistos de jebes especiales debidamente espaciados. En este nivel principal, además de las competencias deportivas, se podrá realizar conciertos, conferencias y espectáculos artísticos. Este ambiente cuenta con un sistema de aire acondicionado y un tratamiento acústico en techos y paredes.

A lo largo de este ambiente, y a ambos lados de la losa deportiva, se han instalado tribunas retráctiles importadas con asientos acolchados, que se desplazan mediante un sistema de ruedas.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Esto permite plegarlas contra las paredes para dejar espacio libre y así utilizar en su ancho máximo la sala de acuerdo al evento programado.



El segundo nivel o mezanine (ver gráfico 2) consta de un gimnasio, sala de prensa, oficina de administración, sala para el conferencista; cabinas para los traductores, televisión, prensa escrita y radial, con sistemas de aire acondicionado independientes.

En el exterior, sobre el techo del gran sótano, y al nivel del suelo (ver gráfico 1), se ha construido un parque sobre la estructura de concreto armado para lo cual se le ha aplicado un tratamiento constructivo de impermeabilización sellador con XYPEX por etapas, además del recubrimiento de toda la losa con una capa de geo membrana de PVC elástica que impide el paso del agua.

Este diseño constructivo ha permitido el sembrado de grass, así como el tratamiento urbano para su uso como área de expansión, como centro de atracción, una pileta ornamental



iluminada de 12 m. de diámetro, que impulsa chorros de agua a diferentes alturas mediante varias electrobombas ubicadas debajo de la losa estructural de la pileta.

El acceso al Z.U.M. desde el nivel del suelo se realiza mediante cuatro escaleras, un ascensor panorámico para catorce personas, una rampa con 8% de pendiente y una escalera mecánica doble reversible, lo cual facilita la evacuación rápida de los asistentes a cualquier evento.

"Consolas computarizadas de sonido y luces, pantallas y cámaras para video conferencia, control electrónico de boletaje y acceso a Internet para la prensa, son algunas de las facilidades tecnológicas que ofrece el auditorio de la Universidad de Lima, denominado ZUM"

Áreas Techadas:

Segundo Sótano: 189.00m² Primer

Sótano: 2,349.94m² Mezanine:

1,054.58m²

Parque: 2,029.53m²

Total: 5,623.05m²

El Teatro Peruano Japonés.

Ficha Técnica:

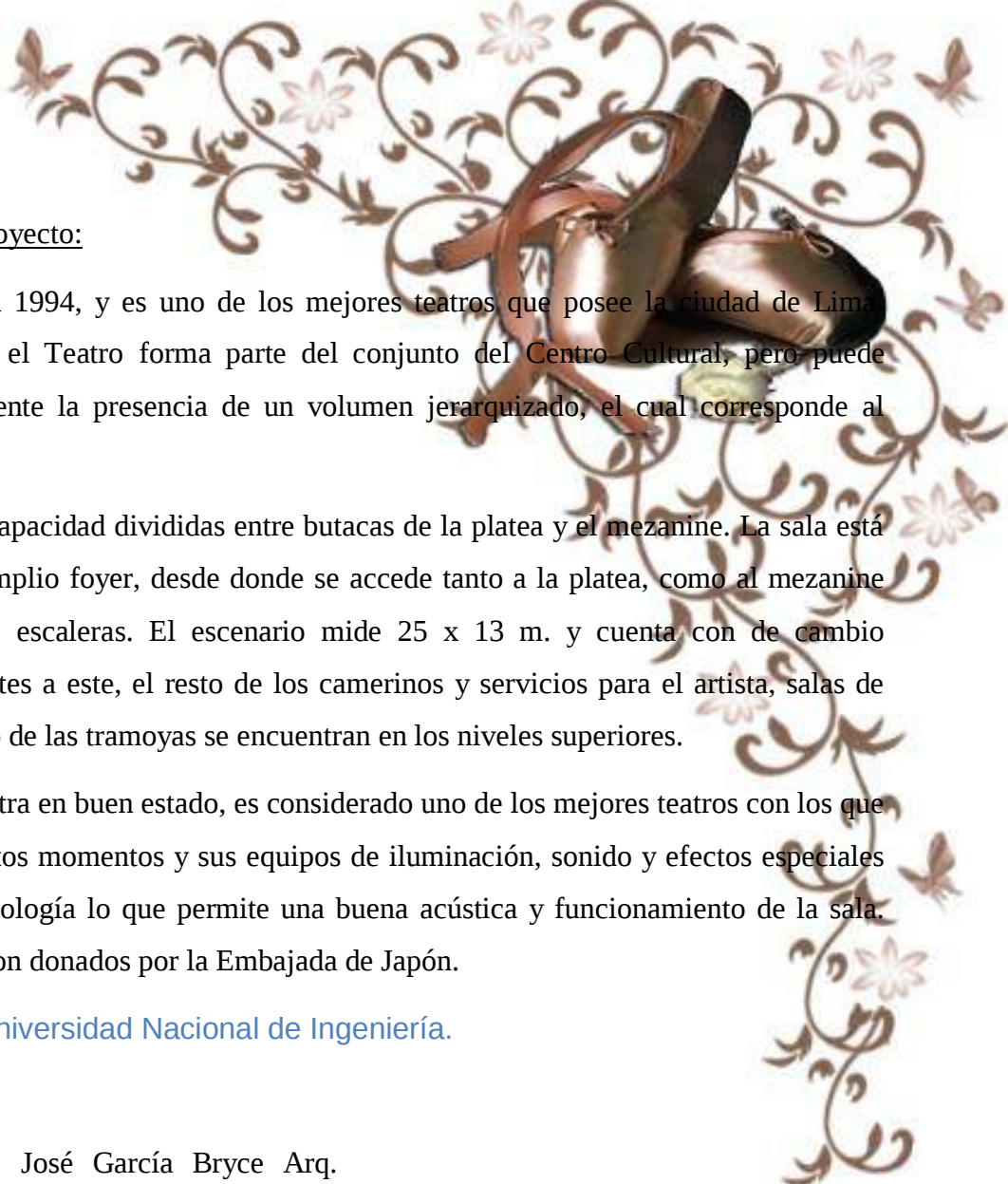
Arquitectura: Arq. Jorge Moreno

Acústica: Carlos Jiménez. Ubicación:

El Teatro Peruano Japonés, está ubicado en la Av. Gregorio Escobedo S/n en el distrito Jesús María y pertenece al centro Cultural del mismo nombre.

Capacidad:

El teatro tiene capacidad para 1024 espectadores en total.



Descripción del Proyecto:

Fue inaugurado en 1994, y es uno de los mejores teatros que posee la ciudad de Lima. Volumétricamente el Teatro forma parte del conjunto del Centro Cultural, pero puede observarse claramente la presencia de un volumen jerarquizado, el cual corresponde al Teatro.

El teatro tiene su capacidad divididas entre butacas de la platea y el mezanine. La sala está precedida de un amplio foyer, desde donde se accede tanto a la platea, como al mezanine por medio de dos escaleras. El escenario mide 25 x 13 m. y cuenta con de cambio inmediato adyacentes a este, el resto de los camerinos y servicios para el artista, salas de ensayo y el manejo de las tramoyas se encuentran en los niveles superiores.

El teatro se encuentra en buen estado, es considerado uno de los mejores teatros con los que cuenta Lima en estos momentos y sus equipos de iluminación, sonido y efectos especiales son de última tecnología lo que permite una buena acústica y funcionamiento de la sala. Estos equipos fueron donados por la Embajada de Japón.

[El Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería.](#)

Ficha Técnica:

Arquitectura: Arq. José García Bryce Arq.
Juan Palacios Rojas. Acústica: Carlos
Jiménez.

Ubicación:

El Teatro, antes llamado el Gran Teatro del Norte, está ubicado dentro del Campus de la UNI y cuenta con accesos independientes desde y hacia la avenida principal Túpac Amaru.

Capacidad:

La sala tiene una capacidad para 632 personas en la platea y 340 en el mezanine.

Descripción del Proyecto:

El Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería (1993), conjuntamente con el Teatro del Centro Cultural Peruano Japonés, son considerados como los mejores de Lima, debido a su moderna infraestructura y equipamiento de última tecnología.

Cuenta con un diseño acústico de primera, el cual fue realizado por el Arquitecto Carlos Jiménez.



FOTO: FACHADA PRINCIPAL

Exteriormente, se aprecia claramente un volumen principal celebrado, secundado por una serie de volúmenes más pequeños y secundarios, que van descendiendo en forma escalonada, lo que le da dinámica y movimiento al conjunto total. Las líneas de los volúmenes son totalmente ortogonales, siguiendo con el lenguaje de su entorno, es decir las facultades y edificios de la universidad.



FOTO VISTA LATERAL HACIA EL CAMPUS

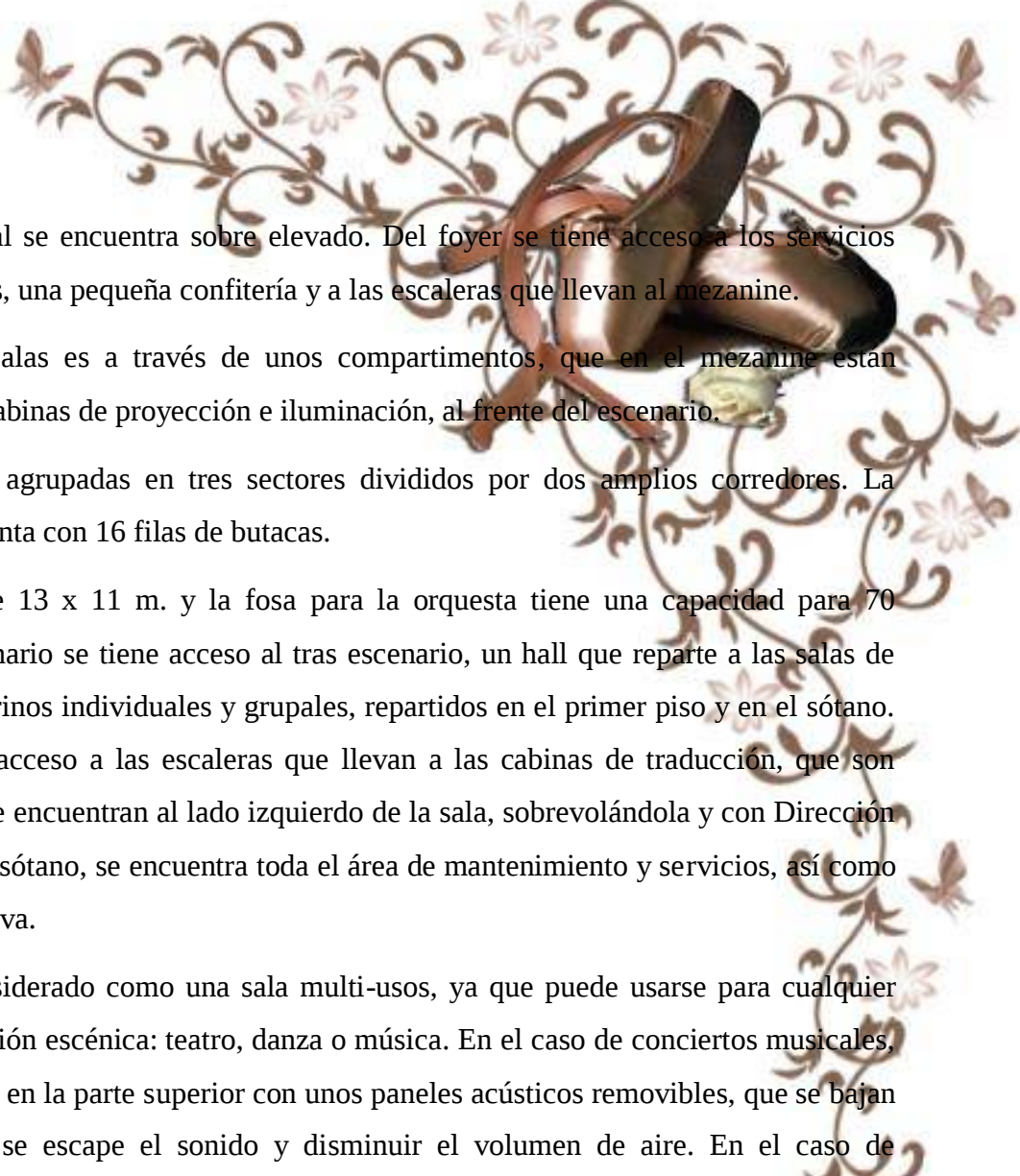


FOTO. JUEGO DE VOLUMENES. TRATAMIENTO DE ALTURAS Y PLANOS
TRANSPARENTES

El foyer se destaca dentro del volumen principal, al ubicarse al centro de la fachada y estar tratado con cerramientos transparentes, como el vidrio, dejando entrever el espacio de triple altura, con dos columnas que sostienen el mezanine y definen los ingresos a la sala en el

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





primer piso, el cual se encuentra sobre elevado. Del foyer se tiene acceso a los servicios higiénicos públicos, una pequeña confitería y a las escaleras que llevan al mezanine.

El ingreso a las salas es a través de unos compartimentos, que en el mezanine están ocupados por las cabinas de proyección e iluminación, al frente del escenario.

Las butacas están agrupadas en tres sectores divididos por dos amplios corredores. La sección central cuenta con 16 filas de butacas.

El escenario es de 13 x 11 m. y la fosa para la orquesta tiene una capacidad para 70 músicos. Del escenario se tiene acceso al tras escenario, un hall que reparte a las salas de ensayo y los camerinos individuales y grupales, repartidos en el primer piso y en el sótano. También se tiene acceso a las escaleras que llevan a las cabinas de traducción, que son cuatro en total, y se encuentran al lado izquierdo de la sala, sobrevolándola y con Dirección al escenario. En el sótano, se encuentra toda el área de mantenimiento y servicios, así como el área administrativa.

Este teatro es considerado como una sala multi-usos, ya que puede usarse para cualquier tipo de representación escénica: teatro, danza o música. En el caso de conciertos musicales, el escenario cuenta en la parte superior con unos paneles acústicos removibles, que se bajan para impedir que se escape el sonido y disminuir el volumen de aire. En el caso de cualquier otro tipo de representación, estos paneles se suben nuevamente, quedando la sala totalmente acondicionada para su fin. En ocasiones, este teatro es usado también como set de grabación ya que cuenta con un estudio de televisión y su respectivo control.

El teatro, cuenta además con estacionamiento propio dentro del campus universitario, y con una cafetería ubicada fuera del conjunto hacia el lado derecho.

[El Taller de Danza de Patricia Awuapara.](#)

Ficha Técnica:

Arquitectura: Arq. Oswaldo Núñez Carvallo

Estructuras: Ing. Antonio Blanco Blasco

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

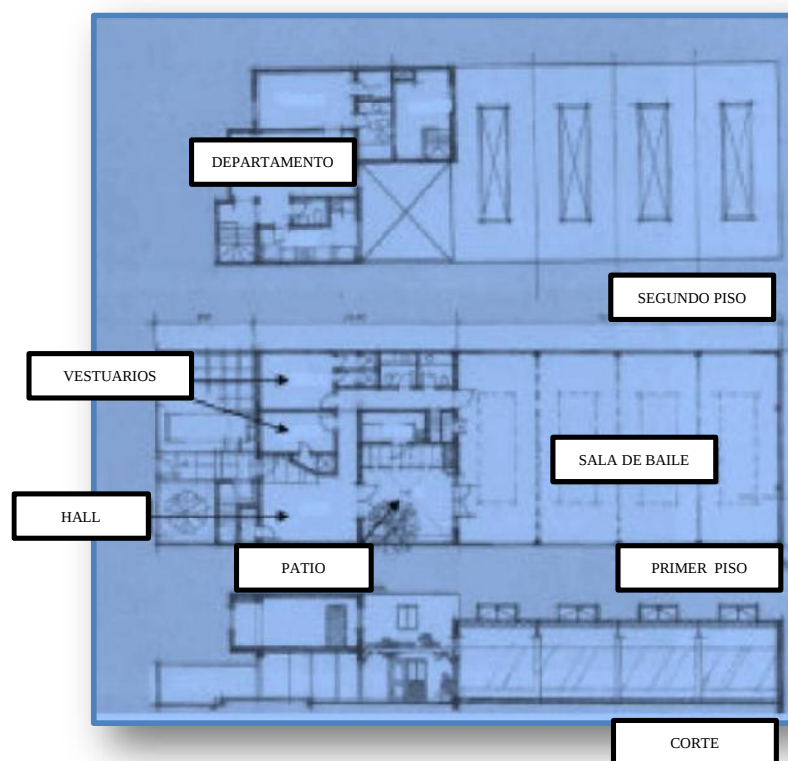


Ubicación: Comandante Jiménez 285. Magdalena.

Descripción del Proyecto:

El mencionado local recientemente construido, fue especialmente diseñado para el funcionamiento de un taller de danza moderna y clásica en un terreno de 320m², ubicado en Magdalena.

La propietaria deseaba un salón de baile lo más amplio posible (10mx16m) dentro del terreno disponible, con la altura, iluminación y ventilación necesarias y exigibles para la práctica grupal de la danza, teniendo en cuenta además espacios de recepción y oficina, vestuarios de hombres y mujeres, baños y una cocinilla.





FACHADA PRINCIPAL



FOTO: VISTA DEL SALON DE BAILE HACIA EL PATIO



En un segundo piso, con independencia del primero, se necesitaba un pequeño departamento.

El programa ha sido desarrollado de manera simple, incluyendo dos estacionamientos del terreno, y un patio en el corazón del conjunto, que hace las veces de fuente de luz, cafetería y zona de espera.



4.11. Instituciones de enseñanza artística en Bolivia

CIUDAD	ESCUELA
SANTA CRUZ	Academia de Artes en San Miguel Academia de Artes en San Rafael Taller de artes visuales.
LA PAZ	Centro cultural de artes escénicas Kusisa Satiri Academia de Bellas Artes. Escuela Superior de Bellas Artes "Hernando Siles" Facultad de Arquitectura y Artes.
COCHABAMBA	Escuela superior de artes plásticas
SUCRE	Academia de Bellas Artes "Zacarías Benavides
POTOSÍ	Escuela de Artes Plásticas de Tupiza
TARIJA	Escuela Superior de Artes Plásticas.
ORURO	Escuela de Artes Plásticas.
BENI	Escuela de Artes Plásticas.

Centro cultural de artes escénicas Kusisa Satiri

El centro se creó el 2008. Cuenta con 18 integrantes con capacidades diferentes.

Los integrantes son capacitados en danza nacional y extranjera, música, teatro y cine. Ellos presentan problemas cerebrales como síndrome de down y otros. Tienen entre 13 a 37 años

El centro cultural de artes escénicas Kusisa Satiri forma talentos artísticos en niños y jóvenes con capacidades diferentes. A través de una capacitación cimentada principalmente

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



en el baile, la institución ha logrado avances en cuanto autoestima y desarrollo personal en los estudiantes de este centro Kusisa Satiri significa ‘sembrador de alegría’, y esto es lo que se busca en los niños y jóvenes especiales que forman parte del centro, señala una de las instructoras, Érika Coronel. “Nuestro deseo es lograr que ellos sonrían, que se integren a lo maravilloso de nuestra cultura, por eso el lema es el arte no discrimina, nosotros también podemos”.

En el centro se aprenden bailes folklóricos del país y de otros estilos musicales, también teatro, música y cine. Actualmente son 18 estudiantes con capacidades diferentes (desordenes genéticos, autismo, síndrome de down, lesiones cerebrales) de 13 a 37 años que lo integran.

Junto al staf de educadores, conformado por Carlos Murillo, Tatiana Murillo y Cecilia Lozano, se desarrolla este trabajo desde el 2008. Érika comenta que todo se inició para ayudar a su hermano Sergio, un niño con síndrome de down a quien le llamaba mucho la atención la danza.

Debido a que Sergio sufrió discriminación cuando sus compañeros se burlaban de él y los maestros, en vez de integrarlo lo aislaban —según su hermana—, surgió la idea de crear una escuela de arte, “Sergio fue la mejor escuela para aprender sobre cómo debemos tratarlos”, afirma Érika.

Una de las integrantes es Gabriela, una niña con lesión cerebral; la maestra indica que presenta un temperamento bastante tranquilo, pero cuando escucha música se transforma y actúa igual que una artista en escenario. Le gusta hacer fonomímicas de Shakira y bailar uno de sus éxitos: Waca Waca.

Otro joven es Rafael. El chico, con síndrome de down no habla palabra alguna, su madre comenta que en el colegio se burlaban de él porque su voz es gruesa. Sin embargo, su maestro Carlos Murillo asegura que Rafael aprende rápido cuando lo ayuda; también es autodidacta.



Además de la danza, en el centro se les enseña a hacer máscaras de tobas con cartón, periódico y papel higiénico, luego los pintan de diferentes colores. Murillo añade que eso les permite trabajar la psicomotricidad con las manos, “generalmente para cada danza creamos algo del vestuario, ya sea flores y otros”.

Teatro Municipal de La Paz



Descripción: Construido durante el gobierno del Mariscal Andrés de Santa Cruz, el Teatro Municipal "Alberto Saavedra Pérez" fue terminado el 18 de noviembre de 1845. En su inauguración se estrenó el Himno Nacional y el nuevo Escudo de Bolivia.

Categoría: Teatro

Ciudad: La Paz

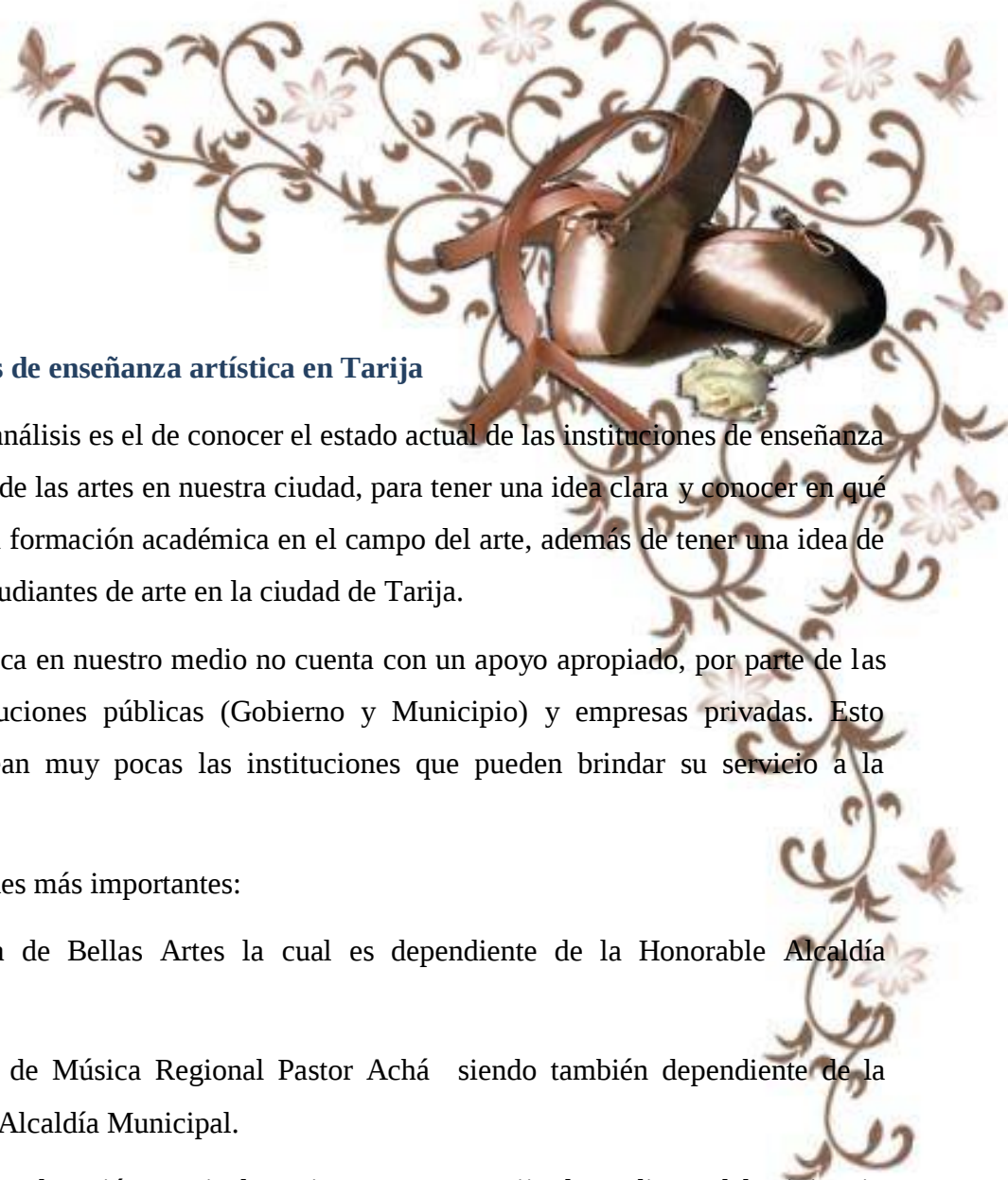
Departamento: La Paz

Latitud: -16.4936566343377

Longitud: -68.1348896026611

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





4.12. Instituciones de enseñanza artística en Tarija

El motivo de este análisis es el de conocer el estado actual de las instituciones de enseñanza a nivel académico de las artes en nuestra ciudad, para tener una idea clara y conocer en qué condiciones está la formación académica en el campo del arte, además de tener una idea de la población de estudiantes de arte en la ciudad de Tarija.

La actividad artística en nuestro medio no cuenta con un apoyo apropiado, por parte de las autoridades, instituciones públicas (Gobierno y Municipio) y empresas privadas. Esto conlleva a que sean muy pocas las instituciones que pueden brindar su servicio a la sociedad.

Las tres instituciones más importantes:

1. La Escuela de Bellas Artes la cual es dependiente de la Honorable Alcaldía Municipal.
2. La escuela de Música Regional Pastor Achá siendo también dependiente de la Honorable Alcaldía Municipal.
3. Instituto de Educación Musical Mario Estensoro Tarija dependiente del ministerio de educación superior.
4. Otras instituciones privadas.



4.13. Locales de formación del arte escénico en Tarija

Locales de formación	Fundación	Arte escénico	Cantidad de alumnos	Tipo de infraestructura
Mario Estensoro	1946	Danza	125	Adaptada
Un paso al arte	2000	Danza	100	Adaptada
Octavio Campero Echazu	1964	Danza	130	Adaptada
Sangre Latina	1994	Danza	80	Adaptada
Libertad	1992	Danza	100	Adaptada
Limar		Danza	120	Adaptada
Teatro Juan Misael Saracho	2001	Teatro	15	Adaptada

4.14. Instituciones de Difusión artística en Tarija

Actualmente no se cuenta con un local de difusión artística adecuado, para ello son adaptados el coliseo universitario y el paraninfo universitario.

Aun se espera la inauguración de teatro de la Casa de la Cultura.

Casa de la cultura de Tarija



Reseña histórica

La Casa de la Cultura de Tarija fue creada el 4 de julio de 1987, mediante Convenio suscrito entre la Universidad Autónoma “Juan Misael Saracho”, la ex-Corporación de Desarrollo de Tarija y la H. Alcaldía

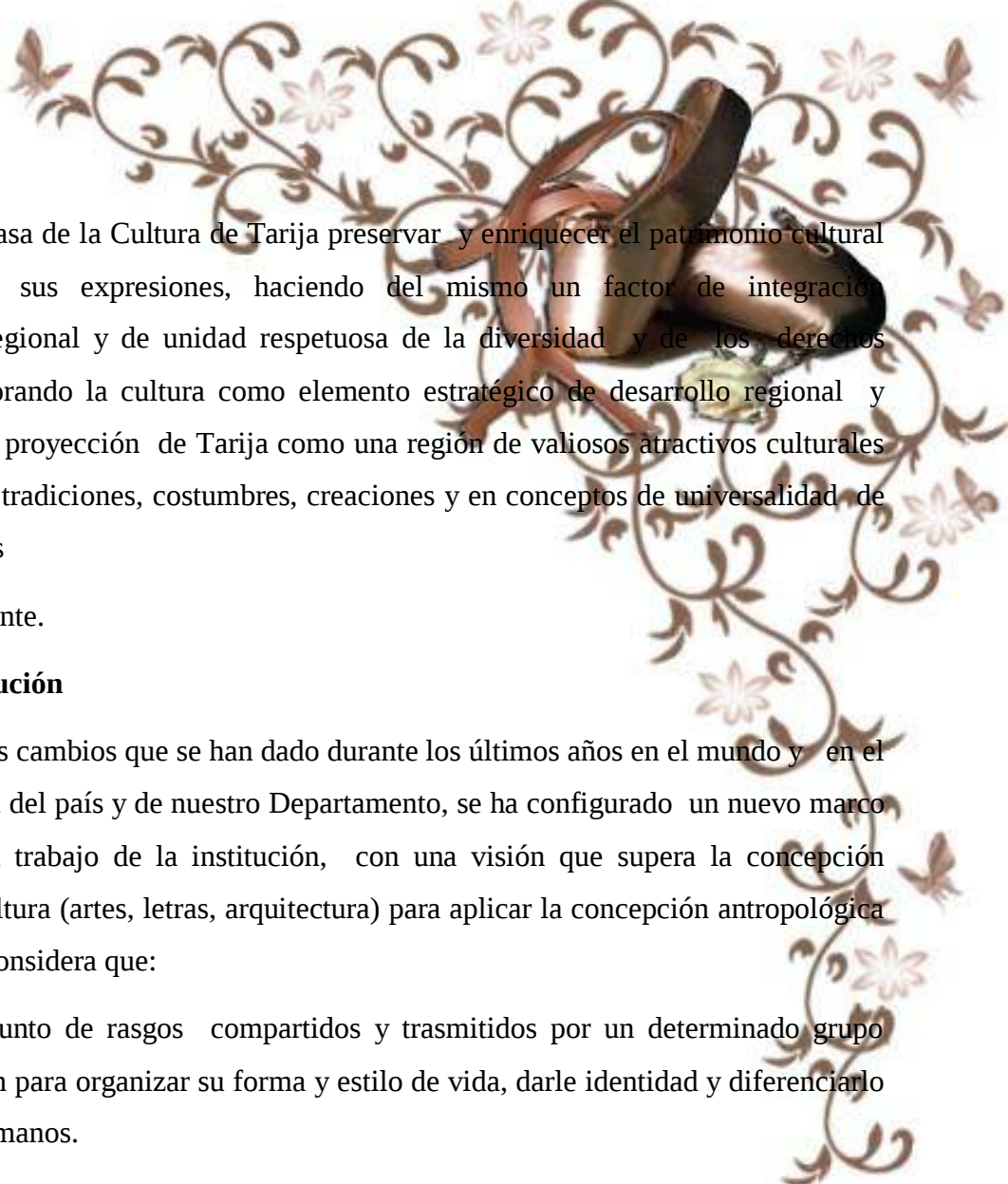
Municipal de la ciudad de Tarija, fecha en la que aprobaron la modificación de los artículos 1º, 6º, y 23º del Estatuto Orgánico original, para dar paso a la sociedad institucional “Casa de la Cultura de Tarija”, concebida como una institución autónoma, de duración indefinida, sin fines de lucro y personería jurídica propia, que le fue reconocida a través de la Resolución Suprema No. 204960 del 15 de Septiembre de 1988.

Posteriormente, por efectos de la Ley de Descentralización, la Prefectura del Departamento asumió el rol de socio institucional en reemplazo de la ex CODETAR. Las tres instituciones contribuyen, de diversos modos, al sostenimiento y funcionamiento de la Casa de la Cultura y sus máximas autoridades constituyen el Directorio de la institución.

Para el funcionamiento de la Casa de la Cultura, el Consejo Universitario de “Juan Misael Saracho”, mediante Resolución No. 0599/87 de noviembre de 1987, destinó el inmueble denominado “Casa Dorada”, el que fue declarado Monumento Nacional por el H. Congreso de la República en abril de 1992.

Misión de la institución

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Es misión de la Casa de la Cultura de Tarija preservar y enriquecer el patrimonio cultural tarijeño en todas sus expresiones, haciendo del mismo un factor de integración departamental y regional y de unidad respetuosa de la diversidad y de los derechos humanos, incorporando la cultura como elemento estratégico de desarrollo regional y contribuyendo a la proyección de Tarija como una región de valiosos atractivos culturales sustentados en sus tradiciones, costumbres, creaciones y en conceptos de universalidad de las manifestaciones

del espíritu y la mente.

Visión de la institución

Debido a profundos cambios que se han dado durante los últimos años en el mundo y en el tejido sociocultural del país y de nuestro Departamento, se ha configurado un nuevo marco conceptual para el trabajo de la institución, con una visión que supera la concepción humanística de Cultura (artes, letras, arquitectura) para aplicar la concepción antropológica de la misma, que considera que:

Cultura es el conjunto de rasgos compartidos y transmitidos por un determinado grupo humano, que sirven para organizar su forma y estilo de vida, darle identidad y diferenciarlo de otros grupos humanos.

Es resultado de un proceso de interacción social y de creación colectiva que construye un complejo total que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad. En el concepto de Cultura entran todos los elementos aprendidos que se transmiten y comparten. Se excluye sólo aquello que se hereda biológicamente.





CAPITULO 5. MARCO REAL

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



5. Marco real.-

5.1. Ubicación geográfica:

La República de Bolivia, situada en la región central de Sudamérica, limita al norte y al este con Brasil, al sureste con Paraguay, al sur con Argentina, al oeste con Perú y al suroeste con Chile. Bolivia y Paraguay son los únicos países de América del Sur que no tienen salida al mar. La superficie total del país es de 1.098.581 Km². y ocupa el quinto lugar en extensión después de Brasil, Argentina, Perú y Colombia. La capital constitucional es Sucre y la sede del gobierno es La Paz. Cuenta actualmente con una población de 8.274.325 habitantes (según Censo 2001)

Ubicación geográfica del departamento de Tarija.

El departamento de Tarija, se halla situado en el extremo sur de Bolivia con una extensión territorial de 37.650 Km² y una población de 391.226 habitantes (Censo 2001), limita al Sur con la república de Argentina, al Este con la república del Paraguay, al Oeste con el departamento de Potosí, y al Norte con el departamento de Chuquisaca. En una posición geográfica de 64° longitud oeste y 22° latitud sur

5.2. Aspectos físico- espaciales:

Crecimiento de la ciudad de Tarija

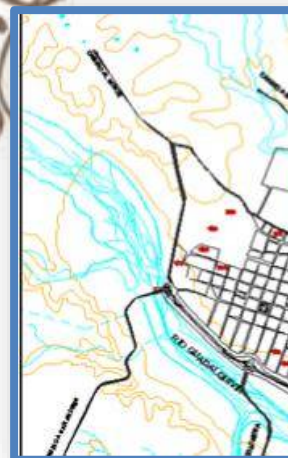
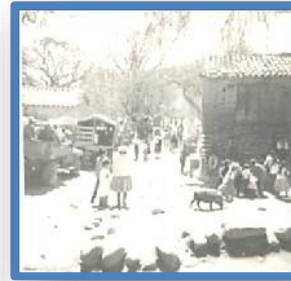
1ª Etapa.- La ciudad de Tarija Tenía una organización en forma de damero, y la ciudad estaba conformada por cuatro barrios importantes que son: La Zona Central, La Pampa, El Molino y las Panosas que contaba con espacios libres importantes como ser: La Plaza Principal y las plazuelas Uriondo y Sucre.

Un limitante natural hacia el Sur era el Río Guadalquivir, y hacia el Norte el límite era la avenida Domingo Paz, en toda esta etapa se ha ocupado únicamente la parte central del Valle que es una superficie totalmente plana.



2ª Etapa.- Esta etapa de crecimiento de nuestra ciudad se desarrolló aproximadamente entre los años 1941 – 1950 donde al constituirse la calle Cochabamba se da origen a barrios importantes como lo es el barrio San Roque, y se consolidan espacios dentro de la trama de los barrios que conforman la zona central, en todo este tramo de crecimiento es importante destacar que la rigurosidad del trazado en forma de damero se va perdiendo, puesto que la nueva conformación de manzanos y vías se van adaptando al terreno y topografía que empieza a tornarse más accidentada.

Las áreas o espacios libres con que se contaban en esta época es el parque Bolívar y la Plaza Campero.



Incre
mento
de un

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



nuevo centro de intercambio Mercado ó Recova.

Fortalecimiento de los principales ejes de la ciudad.

Las calles del área central en su mayoría empedradas, aceras con piedras planas ó lozas.

3ª etapa.- En este crecimiento que se dio aproximadamente en 20 años (1951-1970), se constituye lo que sería posteriormente el estructurante vial más importante de la ciudad, la Avenida Las Américas a los márgenes.

Es también en esta etapa en que podemos apreciar que la ciudad tiene una tendencia de crecimiento hacia el Norte proceso en el cual se originaron barrios tales como La Loma de San Juan, Villa Avaroa, San José y la zona del cementerio. Y hacia el este se constituye lo que es el Estadio y parte del barrio de Villa Fátima, teniendo como un límite importante la quebrada del Monte





4ª Etapa.- Esta etapa es una de las más importantes dentro del crecimiento de la mancha urbana en la ciudad de Tarija, dicho crecimiento se estaba dando hasta ese entonces hacia el Norte y limitado al sur por el río Guadalquivir, gracias a la implementación de medios que nos permiten cruzar el límite natural se ocupan áreas que hasta entonces no se habían propuesto. Por ejemplo el puente San Martín que se constituye como el nexo único con lo que es actualmente el distrito 13 es decir los Barrios: Senac, Alto Senac, La Tablada, San Antonio, y parte del barrio Andalucía.

Otro estructurante importante que en esta etapa se consolidó es la Avenida Circunvalación.

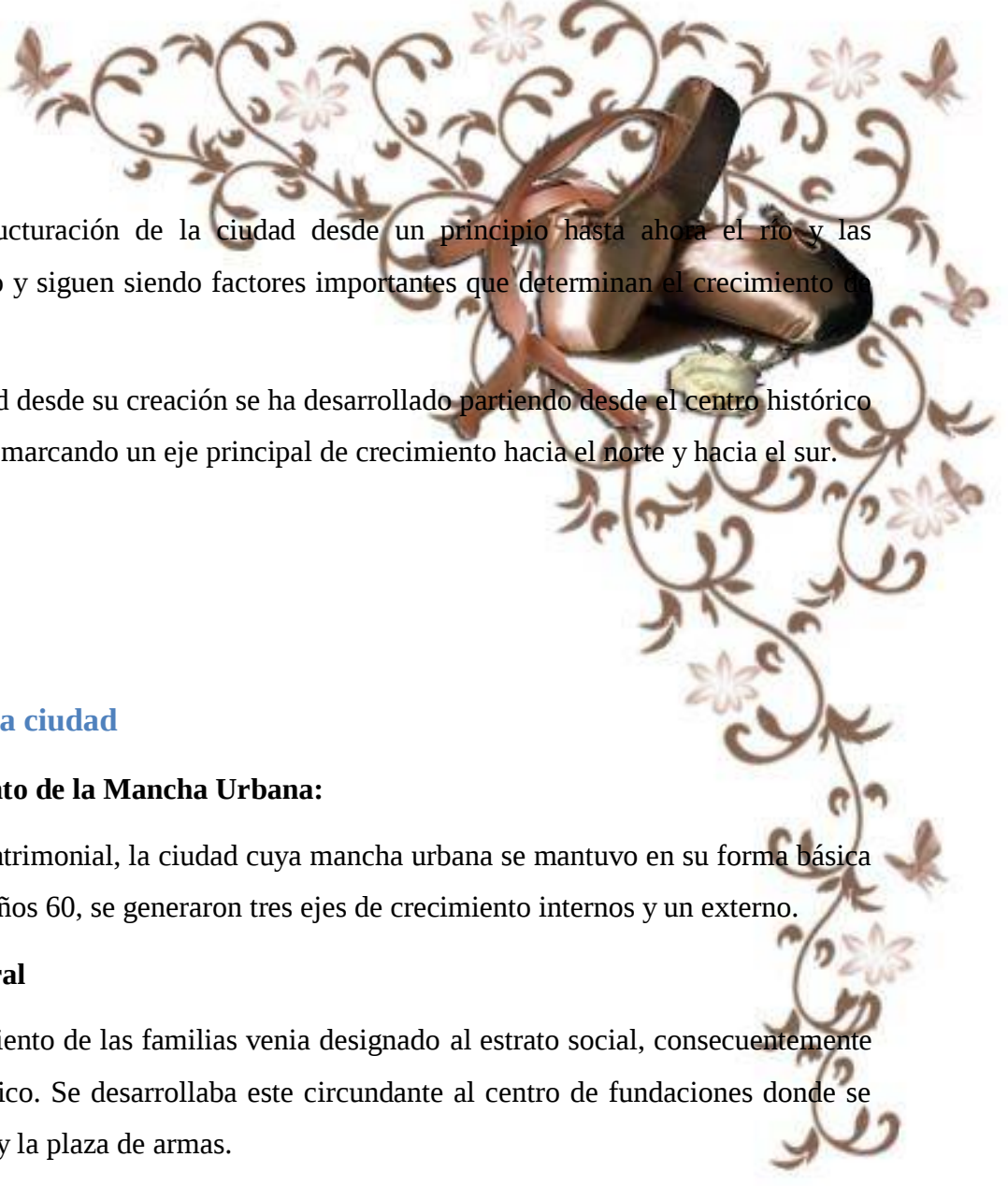


5ª Etapa.- esta etapa marca el crecimiento de la mancha desde el principio de la década de los 90 hasta nuestros días. Este crecimiento en la parte norte se está dando mediante la consolidación de nuevas urbanizaciones a partir de la Av. Circunvalación.

En forma similar a la ocupación que se dio en la anterior etapa gracias al puente San Martín, se está dando la consolidación de los barrios de Miraflores, San Blas, esto como consecuencia a la proyección del puente sobre la Av. Padilla.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Dentro de la estructuración de la ciudad desde un principio hasta ahora el río y las quebradas han sido y siguen siendo factores importantes que determinan el crecimiento de la ciudad.

Es así que la ciudad desde su creación se ha desarrollado partiendo desde el centro histórico hacia los extremos marcando un eje principal de crecimiento hacia el norte y hacia el sur.

Crecimiento de la ciudad

Ejes de Crecimiento de la Mancha Urbana:

A partir del área patrimonial, la ciudad cuya mancha urbana se mantuvo en su forma básica hasta fines de los años 60, se generaron tres ejes de crecimiento internos y un externo.

Crecimiento central

Debido al asentamiento de las familias venia designado al estrato social, consecuentemente al aspecto económico. Se desarrollaba este circundante al centro de fundaciones donde se hallaba la catedral y la plaza de armas.

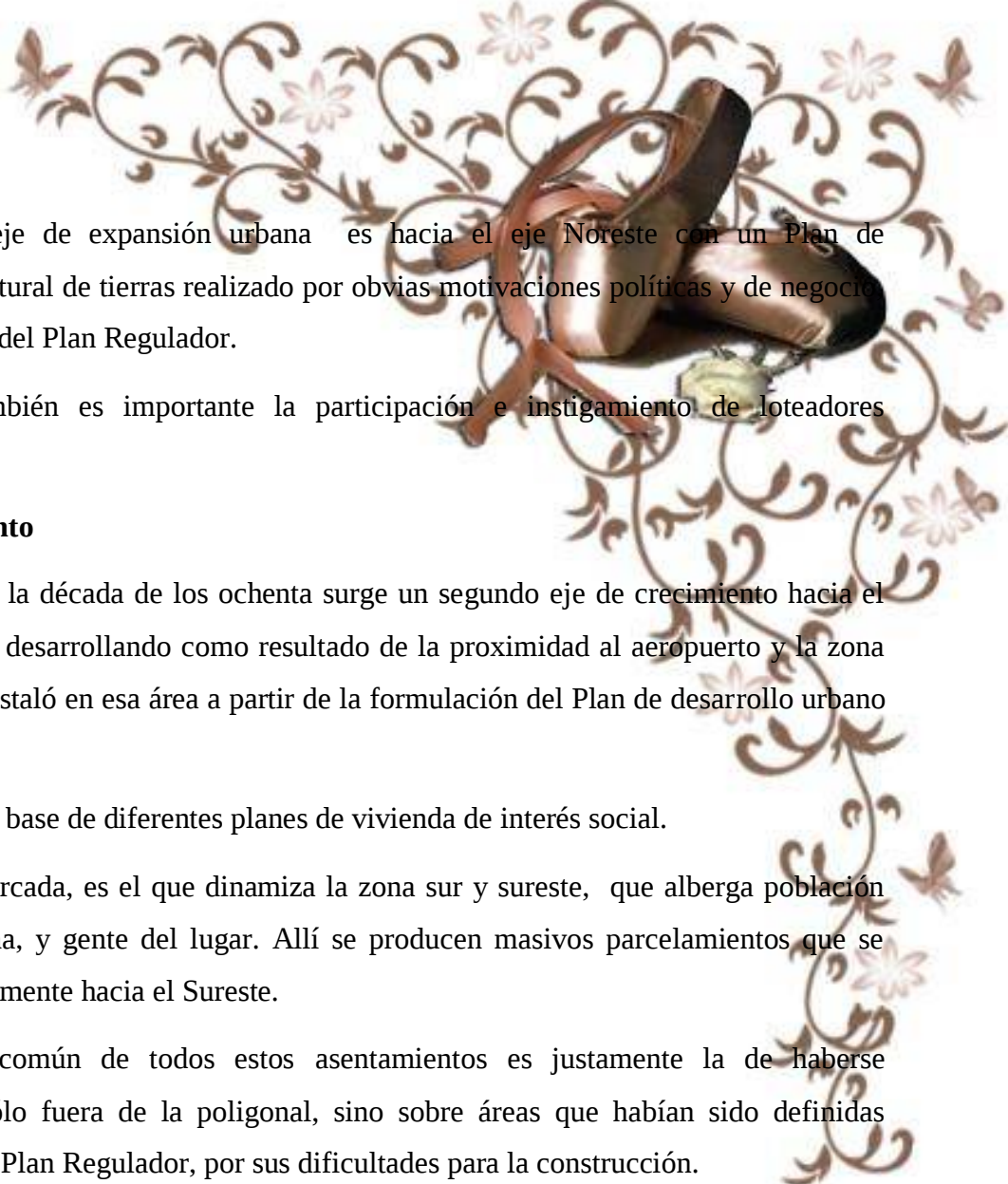
Teniendo relevancia el aspecto religioso ya que fueron estos quienes empezaron con las construcciones más importantes.

1º Eje de crecimiento

A mediados de la década de los setenta se insinúa el nacimiento de dos ejes: Uno hacia el Norte superando un obstáculo natural (quebrada del cementerio).

Se desarrolló por la oferta inmobiliaria de urbanizaciones, consolidándose al tejido urbano, por el aspecto socioeconómico que se desarrolló a partir del mercado Campesino y últimamente por los asentamientos ilegales.





Otro importante eje de expansión urbana es hacia el eje Noreste con un Plan de distribución Prefectural de tierras realizado por obvias motivaciones políticas y de negocio sin la autorización del Plan Regulador.

En este caso también es importante la participación e instigamiento de loteadores profesionales.

2º eje de crecimiento

Posteriormente, en la década de los ochenta surge un segundo eje de crecimiento hacia el Sudeste, que se va desarrollando como resultado de la proximidad al aeropuerto y la zona industrial que se instaló en esa área a partir de la formulación del Plan de desarrollo urbano de 1977.

Y también a base a base de diferentes planes de vivienda de interés social.

Otra zona muy marcada, es el que dinamiza la zona sur y sureste, que alberga población migrante campesina, y gente del lugar. Allí se producen masivos parcelamientos que se prolongaron rápidamente hacia el Sureste.

La característica común de todos estos asentamientos es justamente la de haberse desarrollado no sólo fuera de la poligonal, sino sobre áreas que habían sido definidas inadecuadas por el Plan Regulador, por sus dificultades para la construcción.

2º eje de crecimiento

Posteriormente, en la década de los ochenta surge un segundo eje de crecimiento hacia el Sudeste, que se va desarrollando como resultado de la proximidad al aeropuerto y la zona industrial que se instaló en esa área a partir de la formulación del Plan de desarrollo urbano de 1977.

Y también a base a base de diferentes planes de vivienda de interés social.

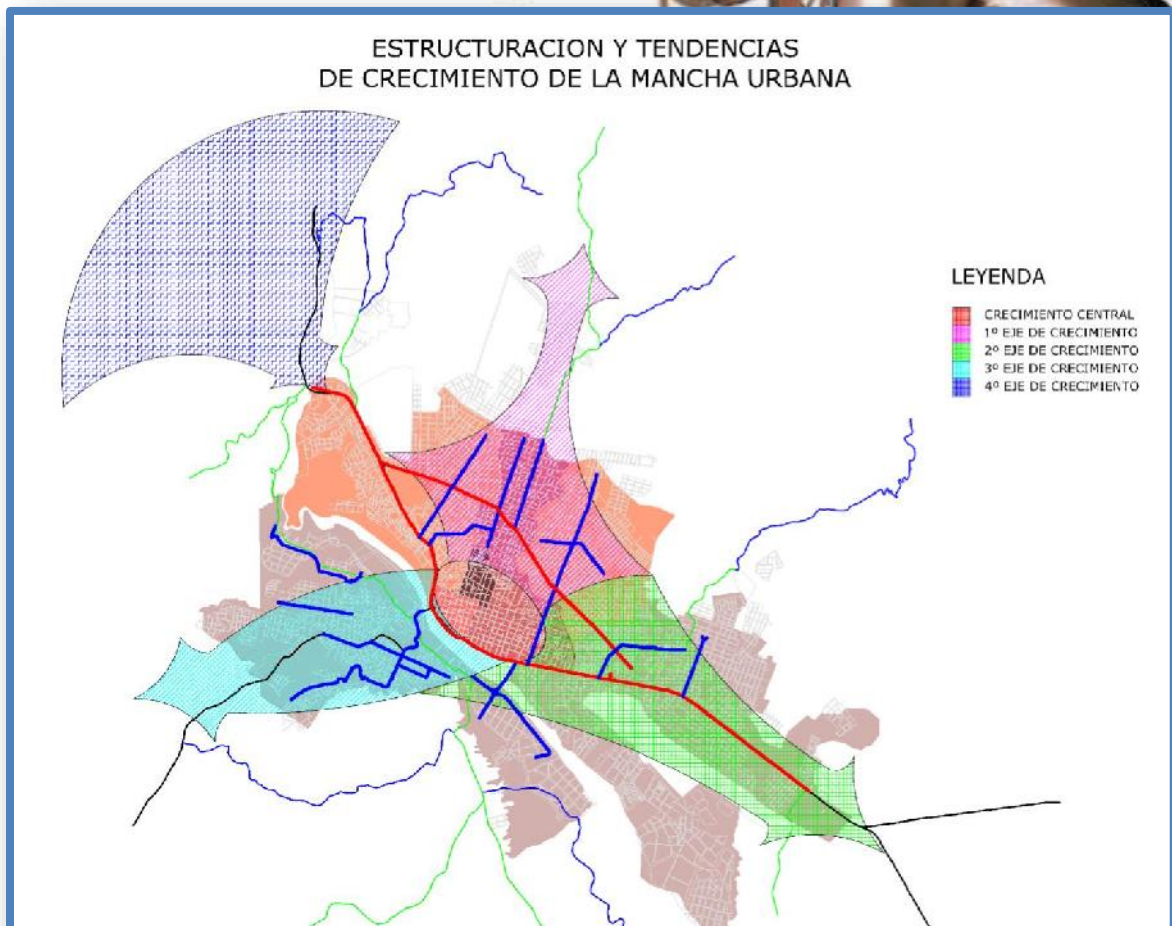
Otra zona muy marcada, es el que dinamiza la zona sur y sureste, que alberga población migrante campesina, y gente del lugar. Allí se producen masivos parcelamientos que se prolongaron rápidamente hacia el Sureste.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



La característica común de todos estos asentamientos es justamente la de haberse desarrollado no sólo fuera de la poligonal, sino sobre áreas que habían sido definidas inadecuadas por el Plan Regulador, por sus dificultades para la construcción.

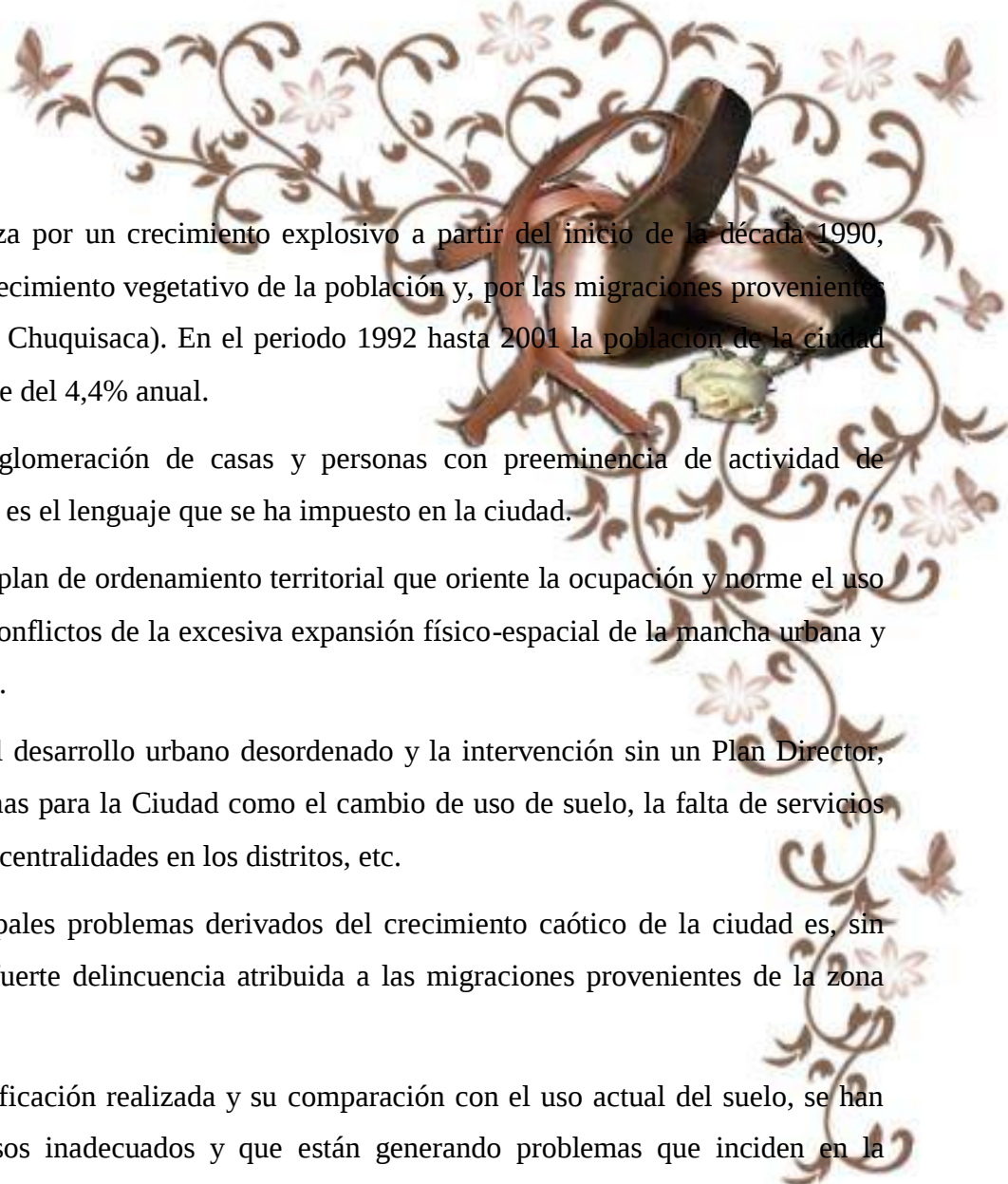




Diagnostico

Es importante destacar que la época tardía y el corto período de desarrollo urbano sumados a la debilidad económica que ha caracterizado a Tarija hace que el proceso de urbanización presente características singulares. Por ello las diferentes fases que caracterizan al modelo del desarrollo estructural de la ciudad latinoamericana: ciudad colonial compacta (1960 - 1970), ciudad sectorial (hasta 1990), ciudad polarizada (hasta 1200) y ciudad fragmentada (actual) se dan en el caso tarijeño casi de manera simultánea y ninguna etapa logra llegar a definirse totalmente.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Tarija se caracteriza por un crecimiento explosivo a partir del inicio de la década 1990, explicado por el crecimiento vegetativo de la población y, por las migraciones provenientes del norte (Potosí y Chuquisaca). En el periodo 1992 hasta 2001 la población de la ciudad creció con un índice del 4,4% anual.

Una imagen de aglomeración de casas y personas con preeminencia de actividad de pequeño comercio, es el lenguaje que se ha impuesto en la ciudad.

La ausencia de un plan de ordenamiento territorial que oriente la ocupación y norme el uso del suelo, genera conflictos de la excesiva expansión físico-espacial de la mancha urbana y usos incompatibles.

Todo cambio en el desarrollo urbano desordenado y la intervención sin un Plan Director, trae serios problemas para la Ciudad como el cambio de uso de suelo, la falta de servicios básicos, la falta de centralidades en los distritos, etc.

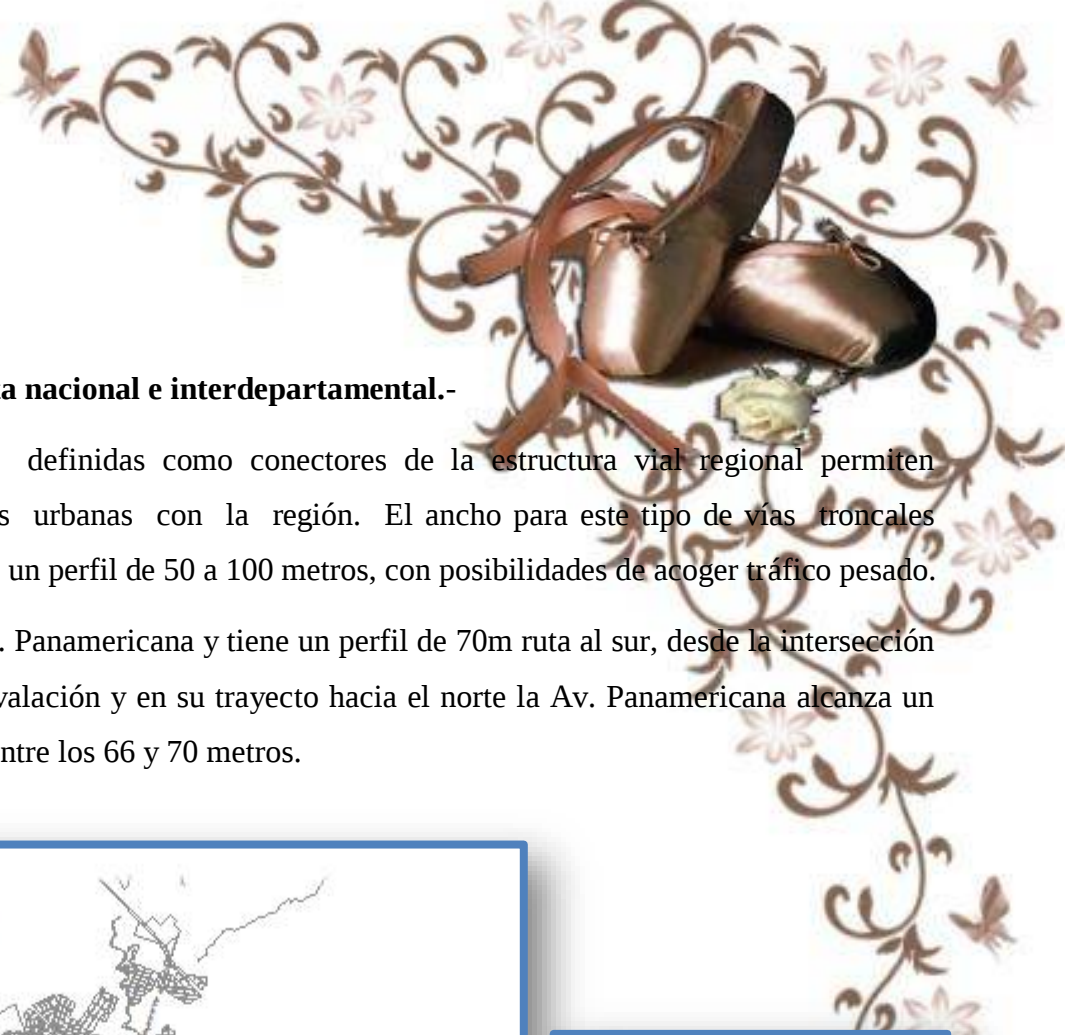
Otro de los principales problemas derivados del crecimiento caótico de la ciudad es, sin lugar a dudas, la fuerte delincuencia atribuida a las migraciones provenientes de la zona andina.

A partir de la zonificación realizada y su comparación con el uso actual del suelo, se han identificado los usos inadecuados y que están generando problemas que inciden en la calidad de vida de la población. Con este criterio se han establecido incompatibilidad de usos en diversas zonas. Este conflicto de usos se observa en urbanizaciones y construcciones que no habrían respetado, para su emplazamiento, los aires de quebradas, originando con esta superposición de uso, la amenaza sobre estas construcciones por crecidas y desbordes de ríos y quebradas.

Estructuración vial

Clasificación de vías.-

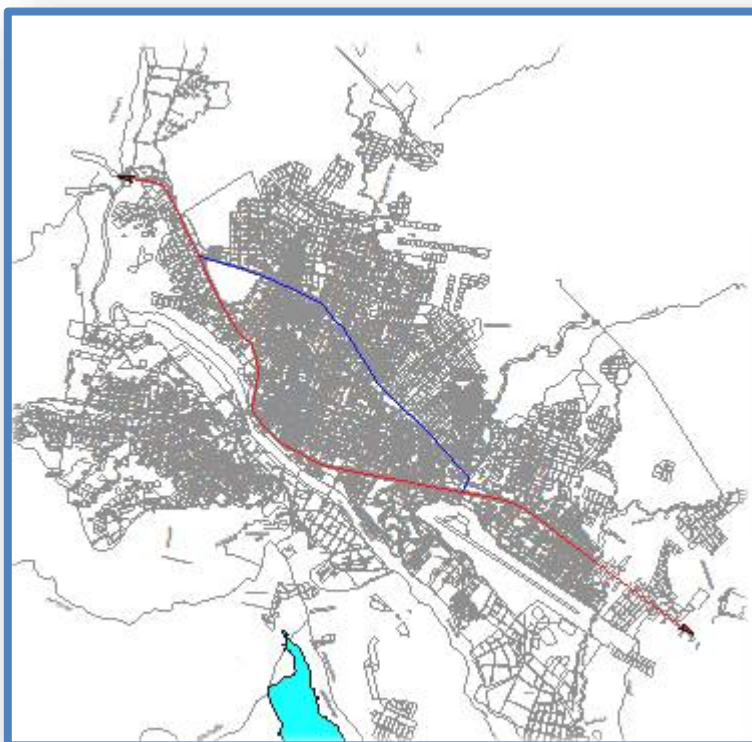
La trama urbana se estructura en base a cuatro categorías:



Vías troncales ruta nacional e interdepartamental.-

Estas vías están definidas como conectores de la estructura vial regional permiten relacionar las áreas urbanas con la región. El ancho para este tipo de vías troncales generalmente tiene un perfil de 50 a 100 metros, con posibilidades de acoger tráfico pesado.

En la ciudad la Av. Panamericana y tiene un perfil de 70m ruta al sur, desde la intersección con la Av. Circunvalación y en su trayecto hacia el norte la Av. Panamericana alcanza un perfil que fluctúa entre los 66 y 70 metros.



REFERENCIAS	
	AV. VICTOR PAZ
	AV. CIRCUNVALACION



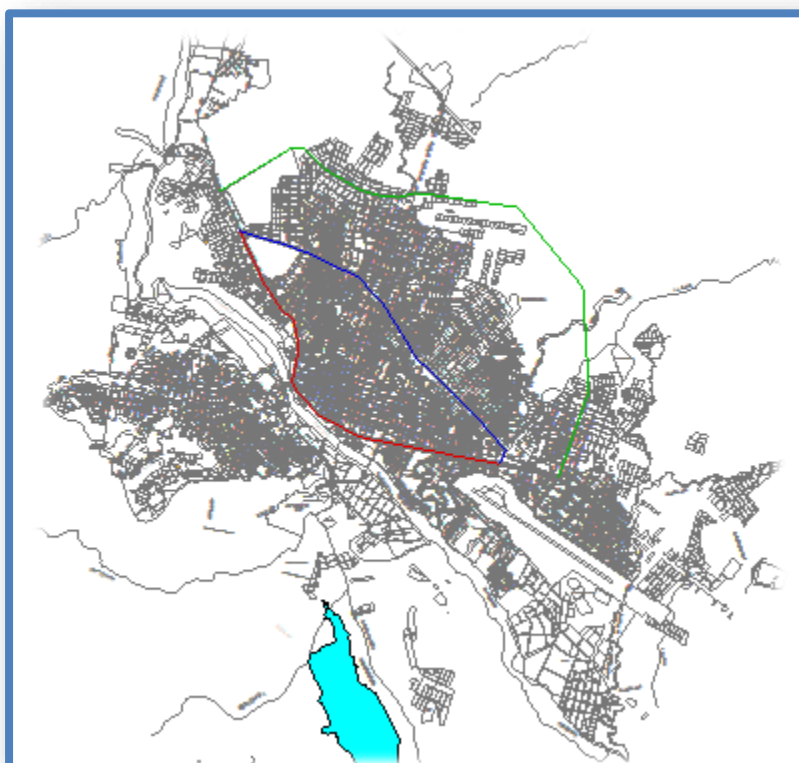


Vías perimetrales.-

Tienen como finalidad específica enlazar a la ciudad con otros centros urbanos y delimitar su área de expansión. Deberán ser capaces de soportar tráfico pesado y rápido.

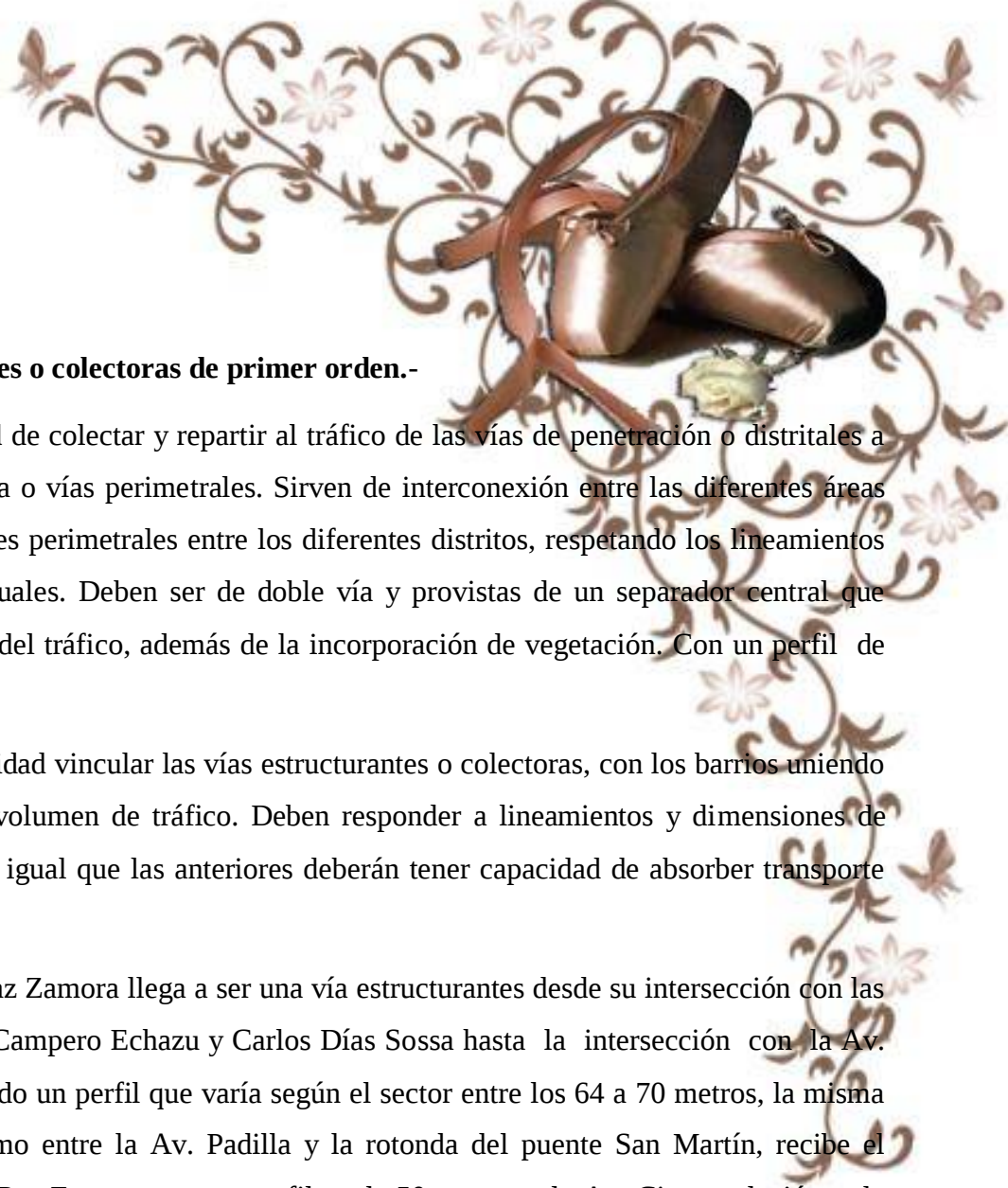
Su diseño final requiere de dos carriles o más (de acuerdo al estudio de tráfico) en cada sentido de marcha en el área urbana extensiva y un carril en cada dirección en las zonas fuera de las áreas urbanas.

En la ciudad de Tarija la vía perimetral es La Av. Circunvalación con un perfil de 30 m, La Av. Víctor Paz y la segunda circunvalación que pasara a ser la vía perimetral más importante.



REFERENCIAS	
	AV. VÍCTOR PAZ
	AV. CIRCUNVALACION
	AV. 2da CIRCUNVALACION





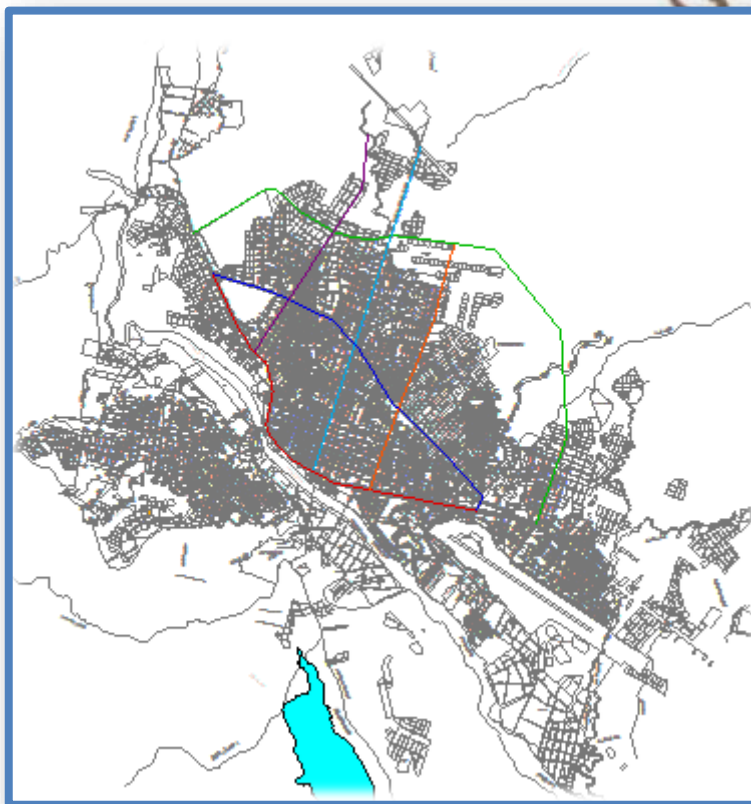
Vías estructurantes o colectoras de primer orden.-

Tienen la finalidad de colectar y repartir al tráfico de las vías de penetración o distritales a la red vial primaria o vías perimetrales. Sirven de interconexión entre las diferentes áreas urbanas y de límites perimetrales entre los diferentes distritos, respetando los lineamientos y dimensiones actuales. Deben ser de doble vía y provistas de un separador central que permita la fluidez del tráfico, además de la incorporación de vegetación. Con un perfil de 22 a 20 metros.

Tienen como finalidad vincular las vías estructurantes o colectoras, con los barrios uniendo zonas sin mucho volumen de tráfico. Deben responder a lineamientos y dimensiones de vías existentes. Al igual que las anteriores deberán tener capacidad de absorber transporte público.

a avenida Jaime Paz Zamora llega a ser una vía estructurantes desde su intersección con las avenidas Octavio Campero Echazu y Carlos Días Sossa hasta la intersección con la Av. Padilla, manteniendo un perfil que varía según el sector entre los 64 a 70 metros, la misma avenida en su tramo entre la Av. Padilla y la rotonda del puente San Martín, recibe el nombre de Víctor Paz Estensoro cuyo perfil es de 50 metros y la Av. Circunvalación, y la Colon.





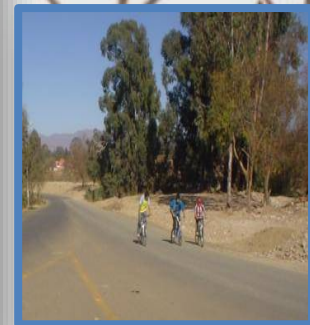
REFERENCIAS	
■	AV. VICTOR PAZ
■	AV. CIRCUNVALACION
■	CALLE COLON
■	AV. 2da CIRCUNVALACION
■	CALLE LA PAZ
■	CALLE FROILAN TEJERINA

Vías de penetración o segundo orden.-

Tienen como finalidad vincular las vías estructurantes o colectoras, con los barrios uniendo zonas sin mucho volumen de tráfico. Deben responder a lineamientos y dimensiones de vías existentes. Al igual que las anteriores deberán tener capacidad de absorber transporte público. El perfil de estas vías será de 14 a 18 m.

Las identificadas al interior de la estructura vial son: av. Froilán Tejerina, Av. Gran Chaco, Mejillones 15 de Abril, Belgrano, Bolívar, Los Ceibos hasta el barrio Catedral, Octavio Campero Echazu, General Trigo, Av. Héroes de la Independencia, la calle Ballivián, General Trigo, Heriberto Trigo, Villamontes, Marcelo Santa Cruz, San Lorenzo y Capitán Castellanos.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



REFERENCIAS	
—	CALLE FROILAN TEJERINA
—	AV.GRAN CHACO
—	AV.MEJILLONES
—	CALLE 15 DE ABRIL,BELGRANO
—	CALLE BOLIVAR
—	CALLE COCHABAMBA
—	AV. LA PAZ

Vías vecinales o de tercer orden.-

Sirven para atender las necesidades de los sectores, siendo dominante la función de acceso a los predios, sirven exclusivamente a la circulación cuyo origen o destino se genera dentro de los mismos sectores; por lo tanto, en vías de nueva proyección podrán definir, sus dimensiones y perfiles en función al tráfico vehicular, a la caracterización de la trama definida para las unidades vecinales, etc.

Podemos citar: La calle 4 de Julio, Ejército, Padilla, Ciro Trigo, Lazcano, etc.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

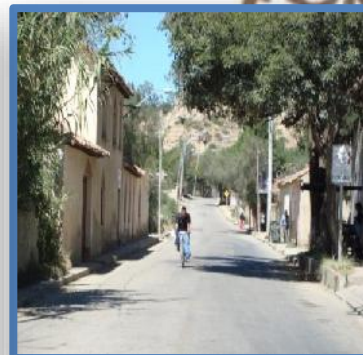


El perfil de estas vías será de 12m.

Vías peatonales.-

Se han manejado perfiles entre de 8 y 10 metros para estos paseos peatonales.

Al interior podemos encontrar vías peatonales conocidos como pasaje, en la zona central se conoce el pasaje Baldivieso, también se han identificado en barrio Fátima muy estrechos, cuya función no se cumple.



REFERENCIAS

- | | |
|---|-------------------|
|  | CALLES VECINALES |
|  | CALLES PEATONALES |



TIPO DE VIA	NOMBRE	PERFIL	TRAMO	CARACTERÍSTICAS	OBSERVACIONES
Vías Troncales Ruta Nacional e Interdeparta mental	Avenida Panamericana	70m	Avenida Panamericana con un perfil de 70m ruta al sur, desde su intersección con la Av. Circunvalación y en su trayecto hacia el norte la Av. Panamericana alcanza un perfil de 66 y 70 m.	El ancho para este tipo de vías troncales es de 50 a 100 metros.	Las avenidas mencionada s cumplen varias fusiones al ser troncales, estructurarlas y perimetralizarlas.



	Avenida Circunvalación		Con un perfil de 30 m.	
--	------------------------	--	------------------------	---

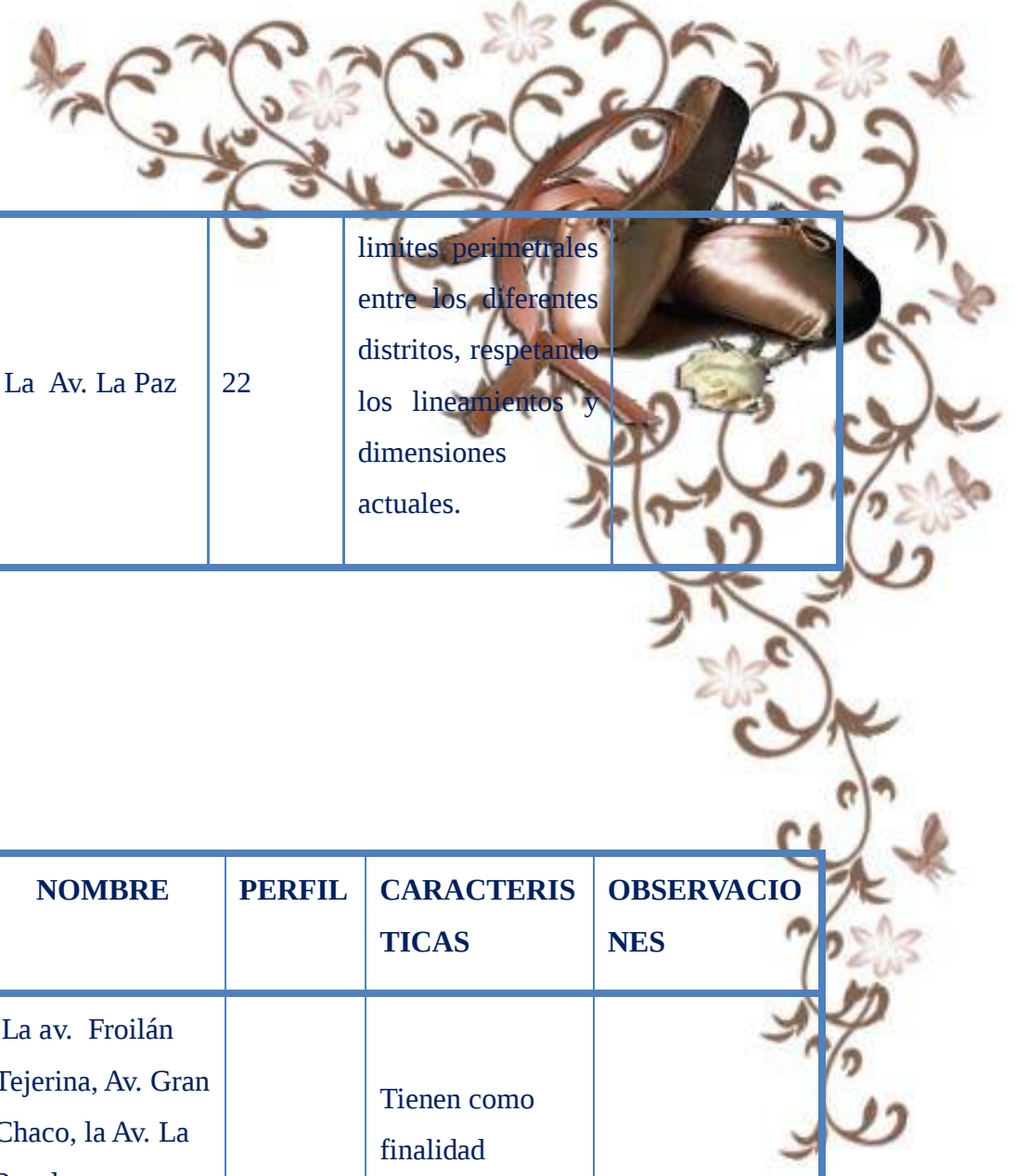
TIPO DE VIA	NOMBRE	PERFIL	CARACTERÍSTICAS	OBSERVACIONES
Vías perimetrales	Avenida Circunvalación	30 m.	Tienen como finalidad específica enlazar a la ciudad con otros centros urbanos y delimitar su área de expansión. Deberán ser capaces de soportar tráfico pesado y rápido.	Las avenidas mencionadas cumplen varias funciones al ser troncales, estructurarles y perimetrales
	La segunda circunvalación	70m.		
	La Av. Víctor Paz y la	30 m.		





TIPO DE VIA	NOMBRE	PERFIL	CARACTERISTI CAS	OBSERVACIO NES
Vías Estructurantes	Víctor Paz cuyo perfil es de 50 metros y la segunda circunvalación	64 -70	Tienen la finalidad de coleccionar y repartir al tráfico de las vías de penetración o distritales a la red vial primaria o vías perimetrales. Sirven de interconexión entre las diferentes áreas urbanas y de	Las avenidas mencionadas cumplen varias fusiones al ser troncales , estructurarles y perimetrales
	La Av. Circunvalación y la calle Colon.	30		





	La Av. La Paz	22	límites perimetrales entre los diferentes distritos, respetando los lineamientos y dimensiones actuales.
--	---------------	----	--

TIPO DE VIA	NOMBRE	PERFIL	CARACTERÍSTICAS	OBSERVACIONES
Vías de penetración o de segundo orden	La av. Froilán Tejerina, Av. Gran Chaco, la Av. La Paz, la av. Mejillones, la calle Cochabamba, 15 de Abril, Belgrano, Bolívar, Los Ceibos hasta el barrio Catedral, Octavio Campero	14 -18 m.	Tienen como finalidad vincular las vías estructurantes o colectoras, con los barrios uniendo zonas sin mucho volumen de tráfico.	Las calles mencionadas cumplen la función designada.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

	Echazu, C. General Trigo, Av. Héroes de la Independencia, la calle Ballivián, General Trigo, Heriberto Trigo, Villa montes, Marcelo Santa Cruz, San Lorenzo y Capitán Castellanos.			
--	--	--	--	--

TIPO DE VIA	NOMBRE	PERFIL	CARACTERISTICAS	OBSERVACIONES
Vías vecinales o tercer orden	La calle 4 de Julio, Ejército, Padilla, Ciro Trigo, Lazcano, etc.	12 m.	Sirven para atender las necesidades de los sectores, siendo dominante la función de acceso a los predios,	Las calles mencionadas cumplen la función designada.
Vías peatonales.	pasaje Baldivieso	8 -10 m.	Estas vías se utilizan para	Las calles peatonales

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



			acortar las distancias peatonales al interior de las unidades residenciales, interrumpiendo las manzanas. Se han manejado perfiles entre de 8 y 10 metros para estos paseos peatonales.	cumplen la función designada, a aceptación de días por que la función dada cambia y se convierten en comerciales.
--	--	--	---	---

CONCLUSIONES

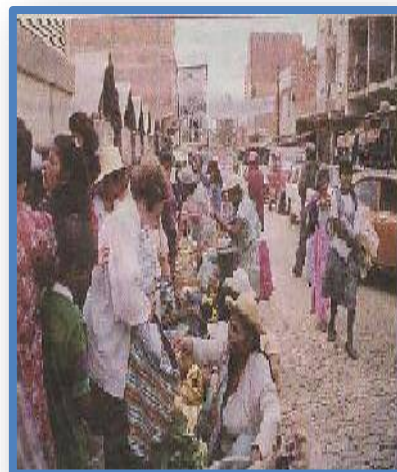
La dinámica urbana, el crecimiento poblacional acelerado y la ausencia de una planificación a corto, mediano y largo plazo, conlleva al área urbana a enfrentar una crisis con los flujos y equipamientos del transporte. Ejemplo: el transporte pesado atraviesa la ciudad generando contaminación que, sumado al transporte urbano, se complica, afectando al usuario en forma directa sus actividades.

La concentración de actividades, la intensidad de las relaciones en la zona central y las demandas de desplazamiento y estacionamiento en algunos puntos, superan las posibilidades de la red vial, provocando puntos de congestión, particularmente en el sector del Palacio de Justicia, del Mercado Central y la Avenida Domingo Paz.

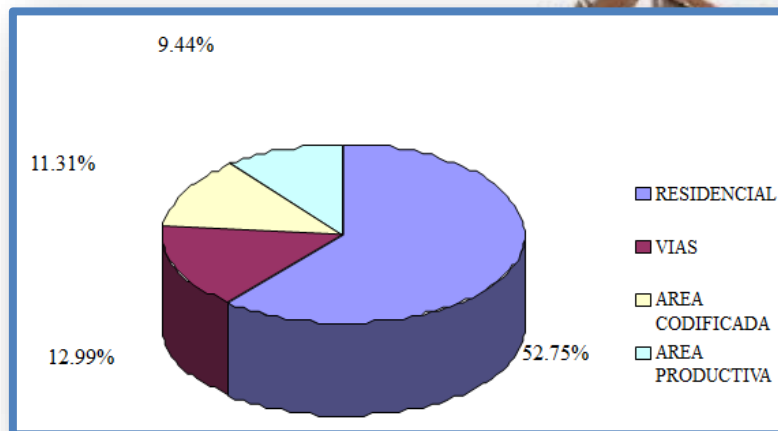


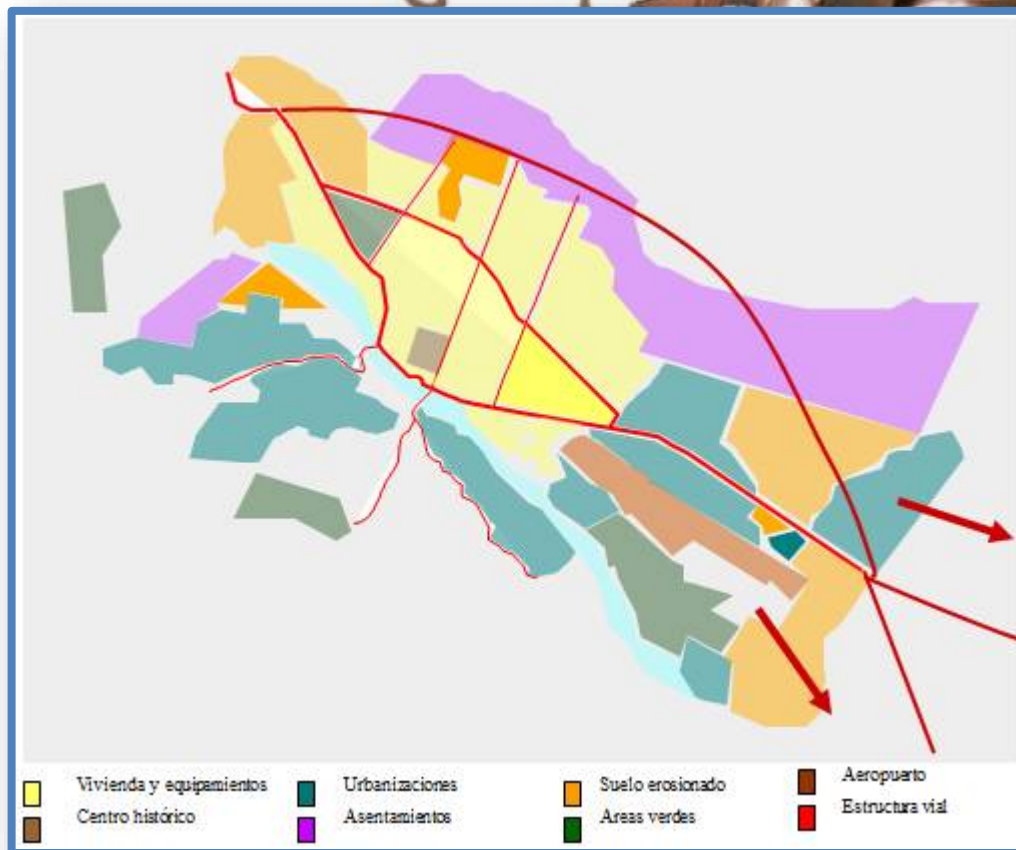
- Algunas vías mencionadas cumplen varias funciones como ser estructurales, perimetrales y troncales.
- Tres vías estructurantes (radiales) en el sentido norte- sur.
- Falta de vías alternativas en el sentido de este-oeste.
- Falta de vinculación directa entre las diferentes zonas y urbanizaciones en la mayoría de los casos, hay que pasar por el centro.
- Las vías fuera del casco viejo no tratadas, convirtiéndose en lodazales en épocas lluviosas, que dificulta la circulación o que por el contrario genera mucho polvo, afectando directamente en el tema de contaminación ambiental.
- Las actividades económicas en las calles generan problemas para el libre flujo vial.
- Algunas vías mencionadas cumplen varias funciones como ser estructurales, perimetrales y troncales.
- Tres vías estructurantes (radiales) en el sentido norte- sur.
- Falta de vías alternativas en el sentido de este-oeste.
- Falta de vinculación directa entre las diferentes zonas y urbanizaciones en la mayoría de los casos, hay que pasar por el centro.
- Las vías fuera del casco viejo no tratadas, convirtiéndose en lodazales en épocas lluviosas, que dificulta la circulación o que por el contrario genera mucho polvo, afectando directamente en el tema de contaminación ambiental.
- Las actividades económicas en las calles generan problemas para el libre flujo v

Escuela de
Por: Mayra



Uso del suelo en mancha urbana

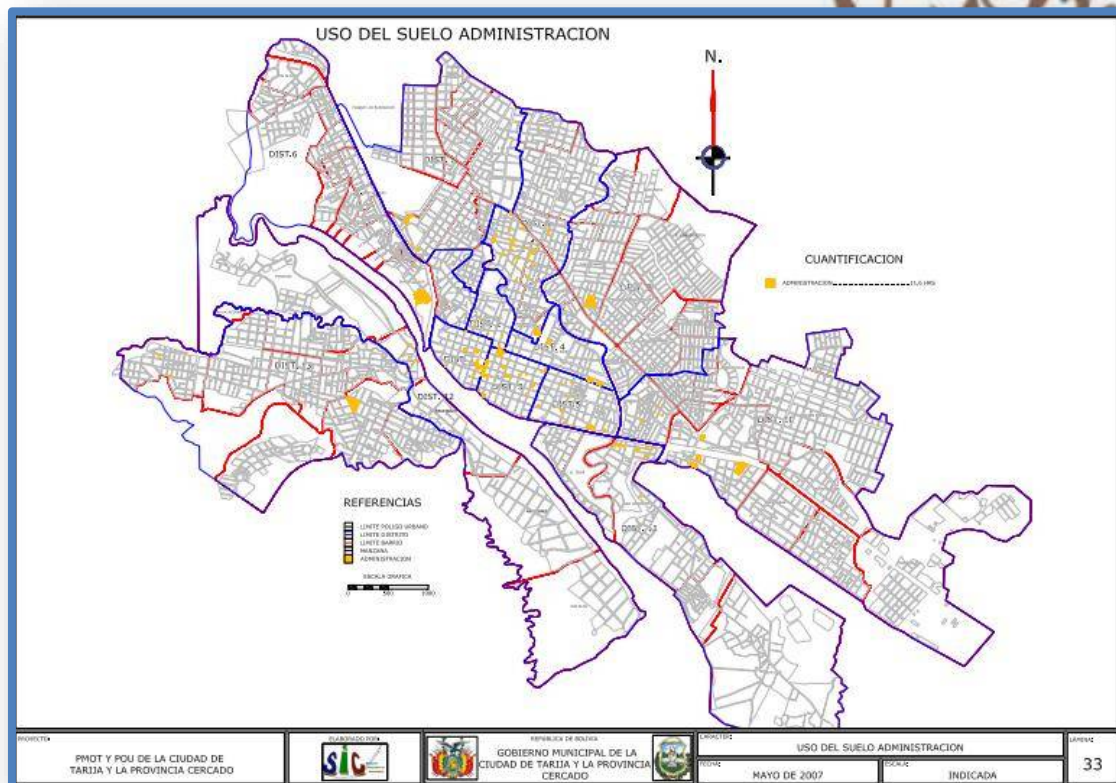




- El Espacio Urbano presenta diferentes sectores donde se están produciendo
- Incompatibilidades en el uso de suelo como consecuencia del espontáneo crecimiento que experimentó la ciudad en décadas pasadas, desconocimiento de las aptitudes del suelo, falta de criterios funcionales con respecto a las actividades. A partir de la zonificación realizada y su comparación con el uso actual del suelo, se han identificado los usos inadecuados y que están
- Generando problemas que inciden en la calidad de vida de la población.

- El uso del suelo en los terrenos de la ciudad es irregular y disperso, sin un plan para la localización de determinados equipamientos y la concentración de muchos en la zona central.

Uso del suelo administración

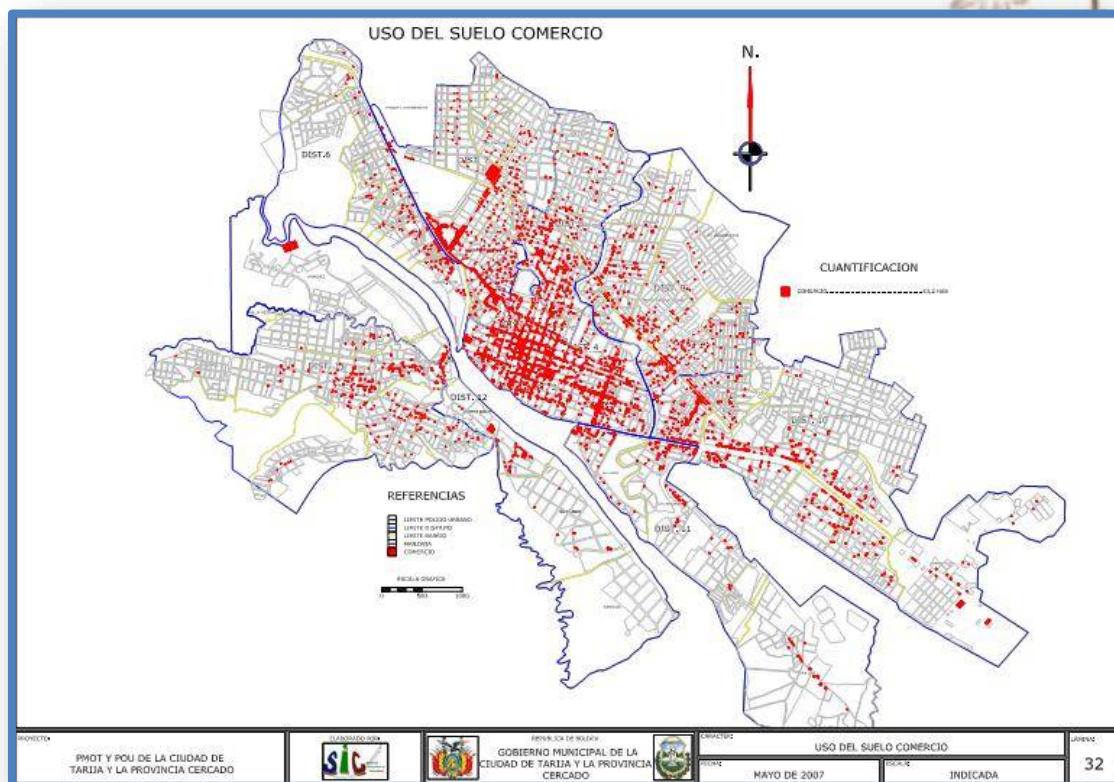


Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Se puede percibir una evidente descentralización, dispersión, en los equipamientos administrativos emplazados dentro de la mancha urbana de la ciudad de Tarija, que ocasionan una serie de complicaciones y obstáculos en cuanto a distancia y tiempo, constituyéndose estos factores como la problemática actual en este ámbito.

Se observa una concentración inadecuada de actividades en el casco urbano de la ciudad por la parte administrativa por la falta de equipamientos que brinden mejores servicios a la población en los diferentes distritos.

Equipamiento de comercio en la mancha urbana

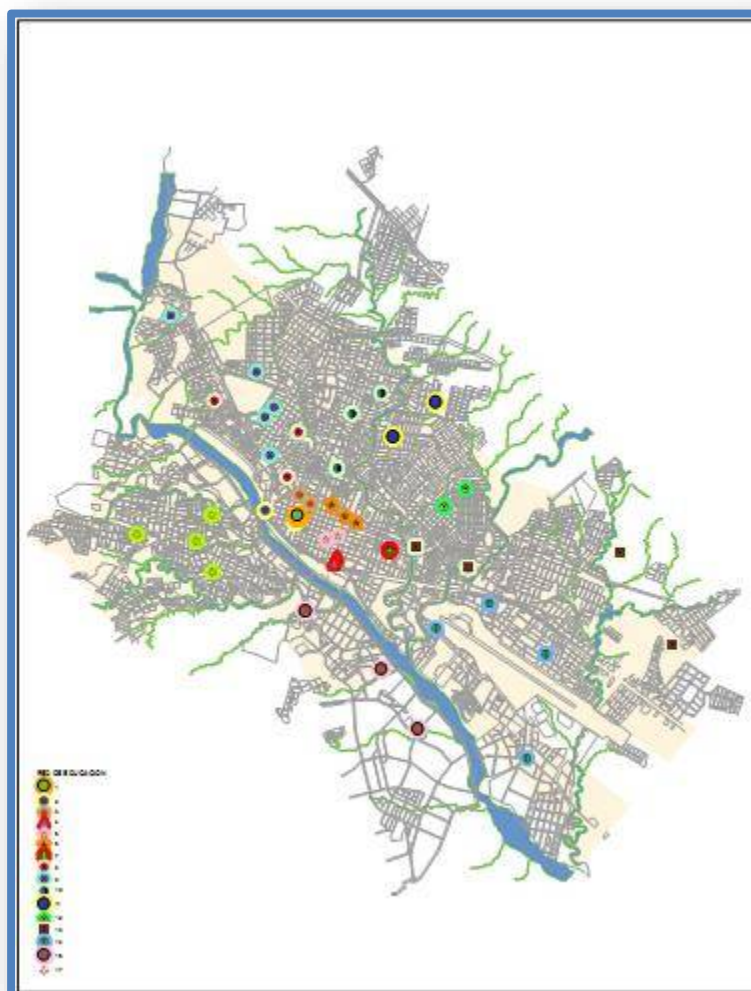


Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

El comercio se desarrolla a lo largo y ancho de la mancha urbana, ya que en muchas zonas se establece el uso mixto con el uso residencial, desde las dispersas tiendas de barrio hasta la concentración del comercio especializado constituyen la principal actividad urbana.

No existen áreas específicas para la localización de industrias y comercio en la mancha urbana, como podemos observar en la actualidad los mayores focos de congestión vehicular y de contaminación ambiental, acústica, visual son causados por equipamientos comerciales no ordenados estratégicamente, no normados.

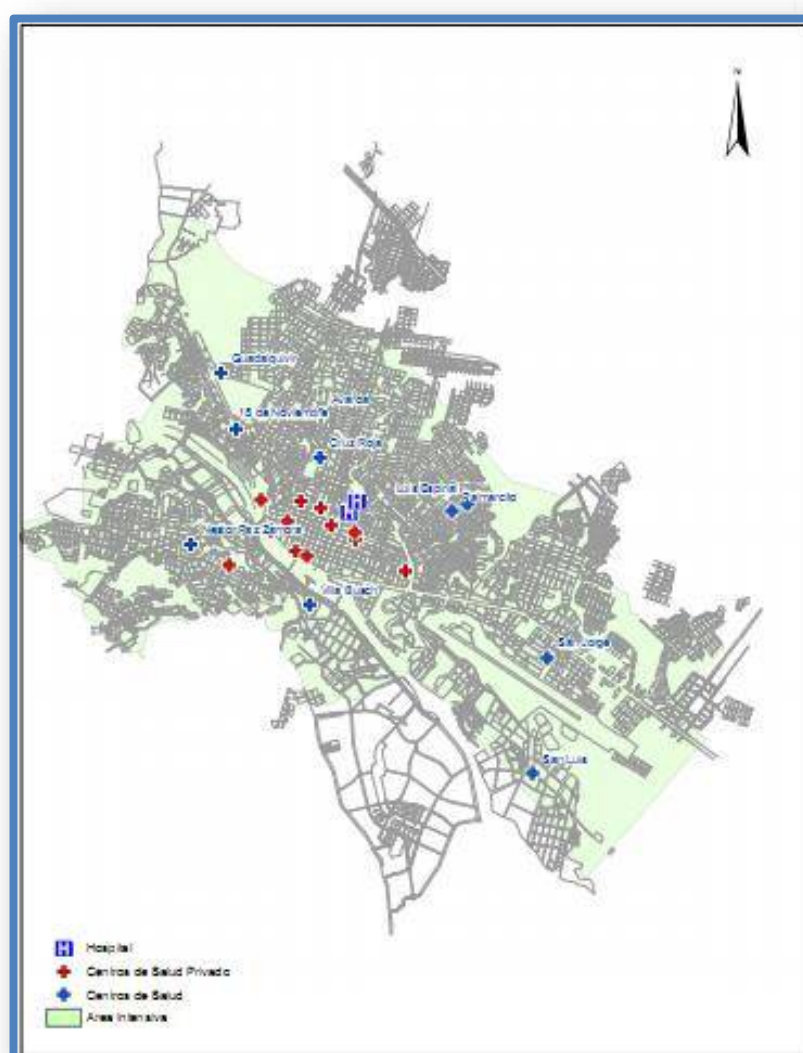
Equipamiento de educación en la mancha urbana



El equipamiento de educación en la mancha urbana se encuentra disperso en la mancha urbana lo cual es favorable para abastecer los distintos barrios, pero aún faltan unidades educativas que abarquen el ciclo secundario.

Equipamiento de salud en la mancha urbana

POU
DE
LA

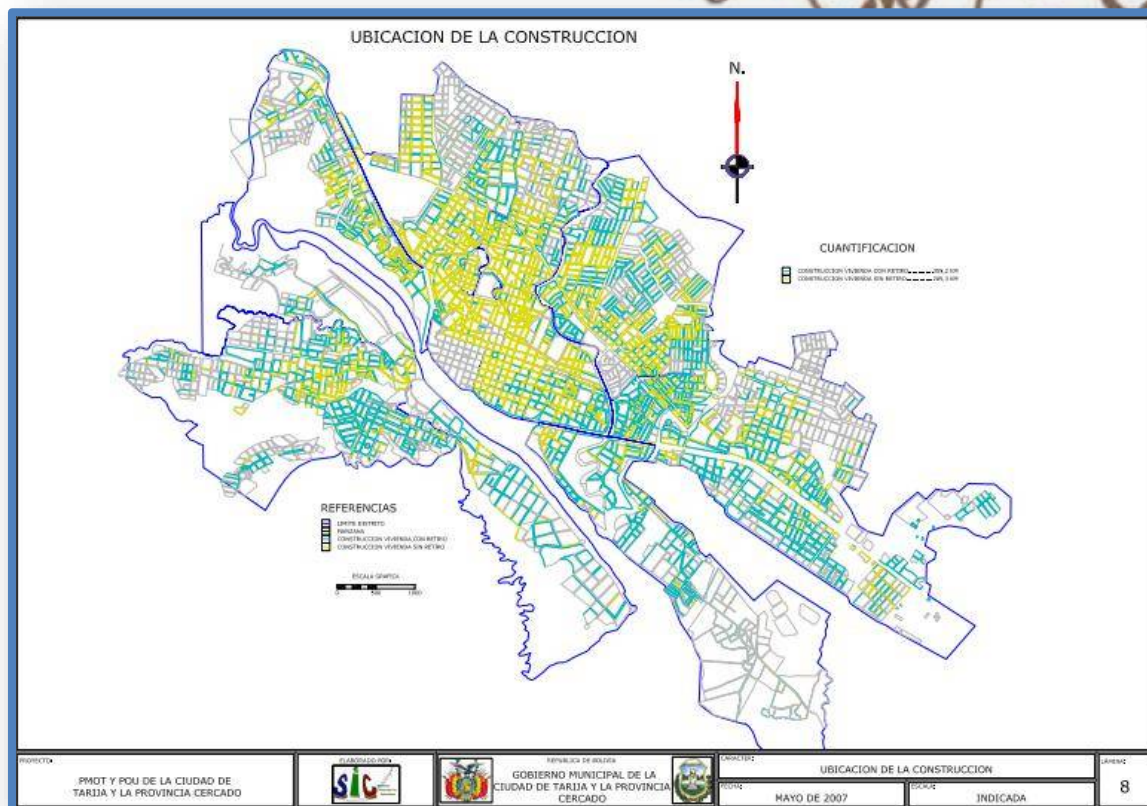


FUENTE:
PMOT Y
DE LA
CIUDAD
TARIJA Y

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

PROVINCIA CERCADO

Equipamiento residencial en la mancha urbana



Religioso en la mancha urbana





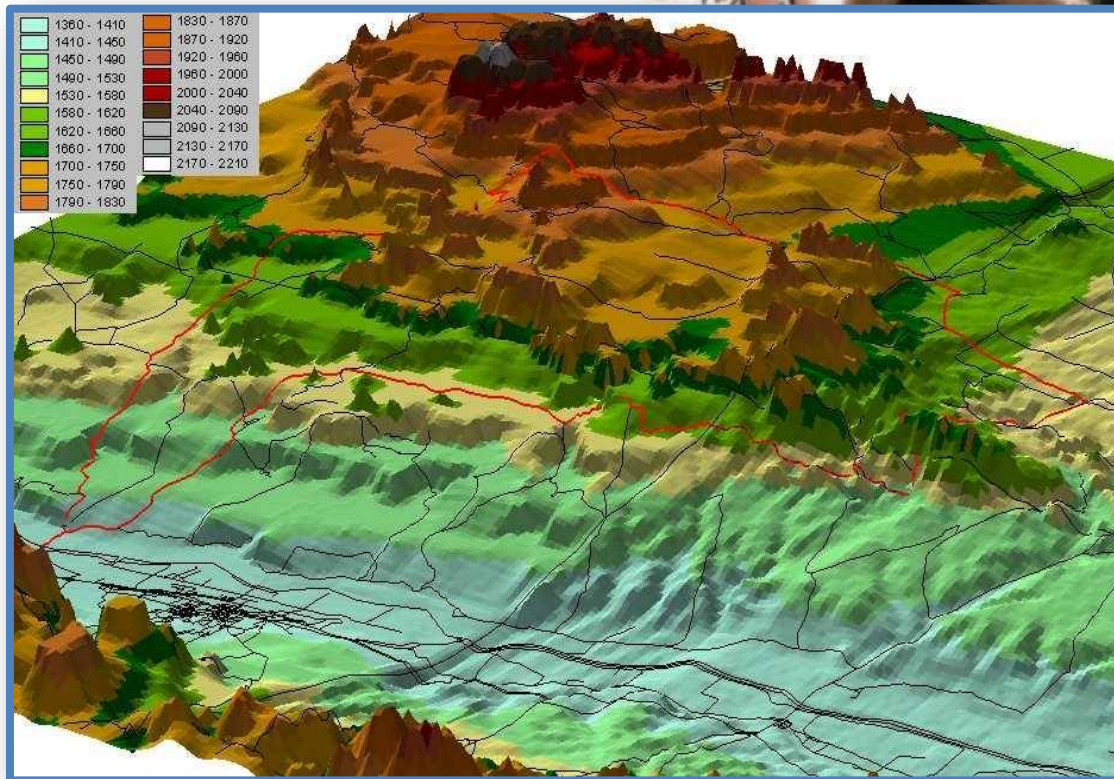
Geología:

El tipo de suelo es generalmente limo-arcilloso, debido a que hubo en el periodo cuaternario una formación geológica de laguna.

Los suelos dispersos como la arcilla, resultan altamente erosionables en presencia del agua propiciando así a la formación de pequeños canales; es el caso del área periférica de la ciudad, donde existen zonas accidentadas originadas por la erosión que sufre el suelo, de ahí que se tenga la presencia de cárcavas y quebradas que en muchos casos sirven de límites naturales.

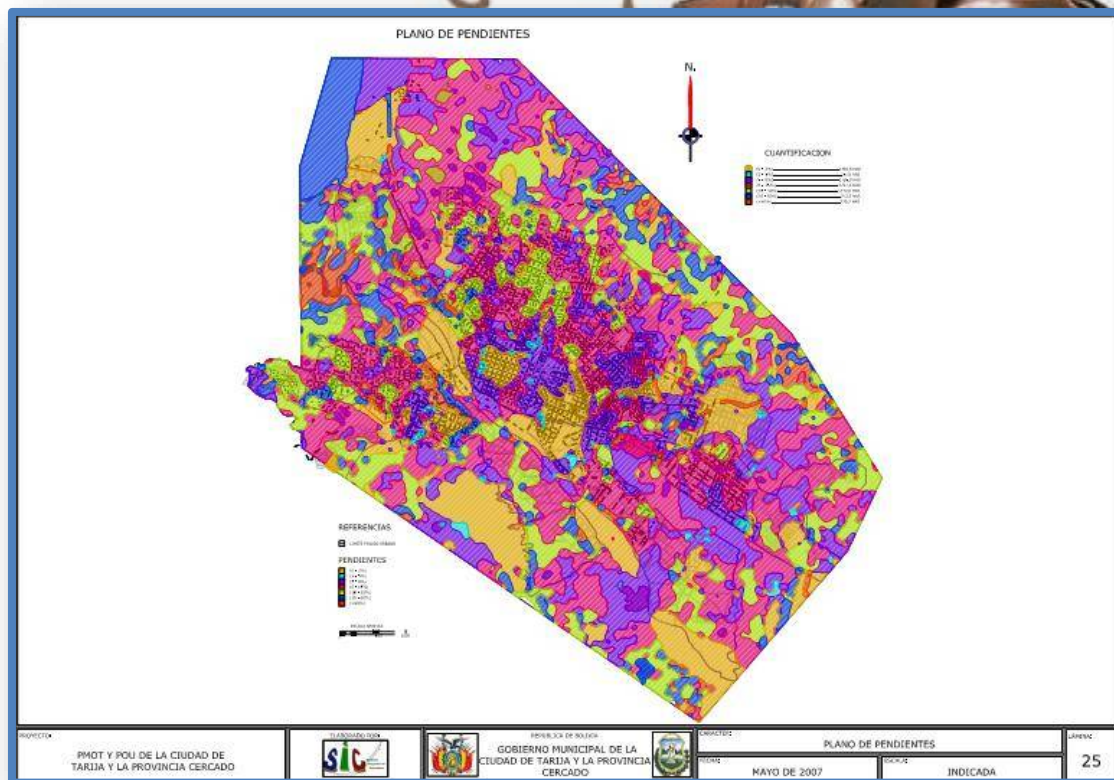


Topografía:



Casi plana en toda su extensión con leves ondulaciones. Se puede observar que el extremo sur tiene una topografía más accidentada, esto como consecuencia del proceso erosivo.

Como la topografía es relativamente plana, entonces por ende el costo es bajo para las inversiones de instalaciones de servicios básicos y apertura de vías, en comparación del extremo norte de la ciudad de Tarija.



Suelos

Los suelos están determinados por las condiciones del clima, la topografía y la vegetación, cuando varían estas determinantes los suelos experimentan cambios.

El área de estudio presenta un tipo de suelo areno-arcilloso de resistencia mediana.

Uso del suelo

El espacio territorial de la mancha urbana está destinada a ser área residencial con el 53%, el 11% áreas no edificadas, el 12% de vías, 3% de áreas verdes, el 11.06% lo conforma el equipamiento urbano y el área productiva el 9.94%

Hidrografía

Los escurrimientos de agua son elementos importantes que se deben considerar en el desarrollo Urbano para evitar molestias a los pobladores cuando llueve y trastornos graves que puedan ocasionar inundaciones.

El área que contiene áreas residenciales por las características que presenta el terreno, es recomendable que la construcción se desplace ó reduzca su tamaño a objeto de preservarlos.



Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Clima y temperatura.-

El clima que ofrece un valle de cordillera es de carácter templado, con una primavera verano que dura más de ocho meses (septiembre-abril), un otoño suave de dos meses (mayo-junio) y un invierno que termina en agosto. El clima de Tarija es templado, en primavera la temperatura media es de 20.13 G.C., en el verano de 20.5 G.C., en el otoño de 15.93 G. y en el invierno de 15.26 G.C.

El registro de la temperatura por meses se resume así:

TEMPERATURA MEDIA						UNIDAD °C
ENE.	FEB.	MAR.	ABR.	MAY.	JUN.	
21.0	20.4	20.1	18.4	15.7	13.7	
JUL.	AGO.	SEP.	OCT.	NOV.	DIC.	
13.5	15.1	17.0	19.2	20.2	21.0	
MEDIA 17.9 °C						

La poca diferencia entre las temperaturas de primavera y verano, se debe a que el ambiente de verano se refresca con las precipitaciones pluviales.

La temperatura media anual es de 17.9 G.C., la máxima media es 26.3 G.C., la mínima media es de 9.6 G.C.

Precipitaciones

En cuanto a las precipitaciones pluviales, el término medio anual es de 615.6 mm./p./año (promedio).

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

La distribución por estaciones es:

Primavera	79 mm.
Verano	113 mm.
Otoño	9 mm.
Invierno	4 mm.

La distribución por meses es:

<i>PRECIPITACIÓN</i>			<i>UNIDAD</i>			<i>mm.</i>
<i>ENE.</i>	<i>FEB.</i>	<i>MAR.</i>	<i>ABR.</i>	<i>MAY.</i>	<i>JUN.</i>	
135.6	110.4	93.2	23.3	3.9	1.1	
<i>JUL.</i>	<i>AGO.</i>	<i>SEP.</i>	<i>OCT.</i>	<i>NOV.</i>	<i>DIC.</i>	
1.0	2.9	7.2	35.6	77.5	123.9	
-	<i>MEDIA</i>	615.6	<i>mm.</i>			

Los meses más lluviosos son Diciembre, Enero y Febrero con un promedio de 12.3 mm./mes. Una máxima de 105.7 mm. en 24 hrs.

Vientos

Los vientos en Tarija son de regular intensidad, con dirección sur.

La distribución por estaciones es:

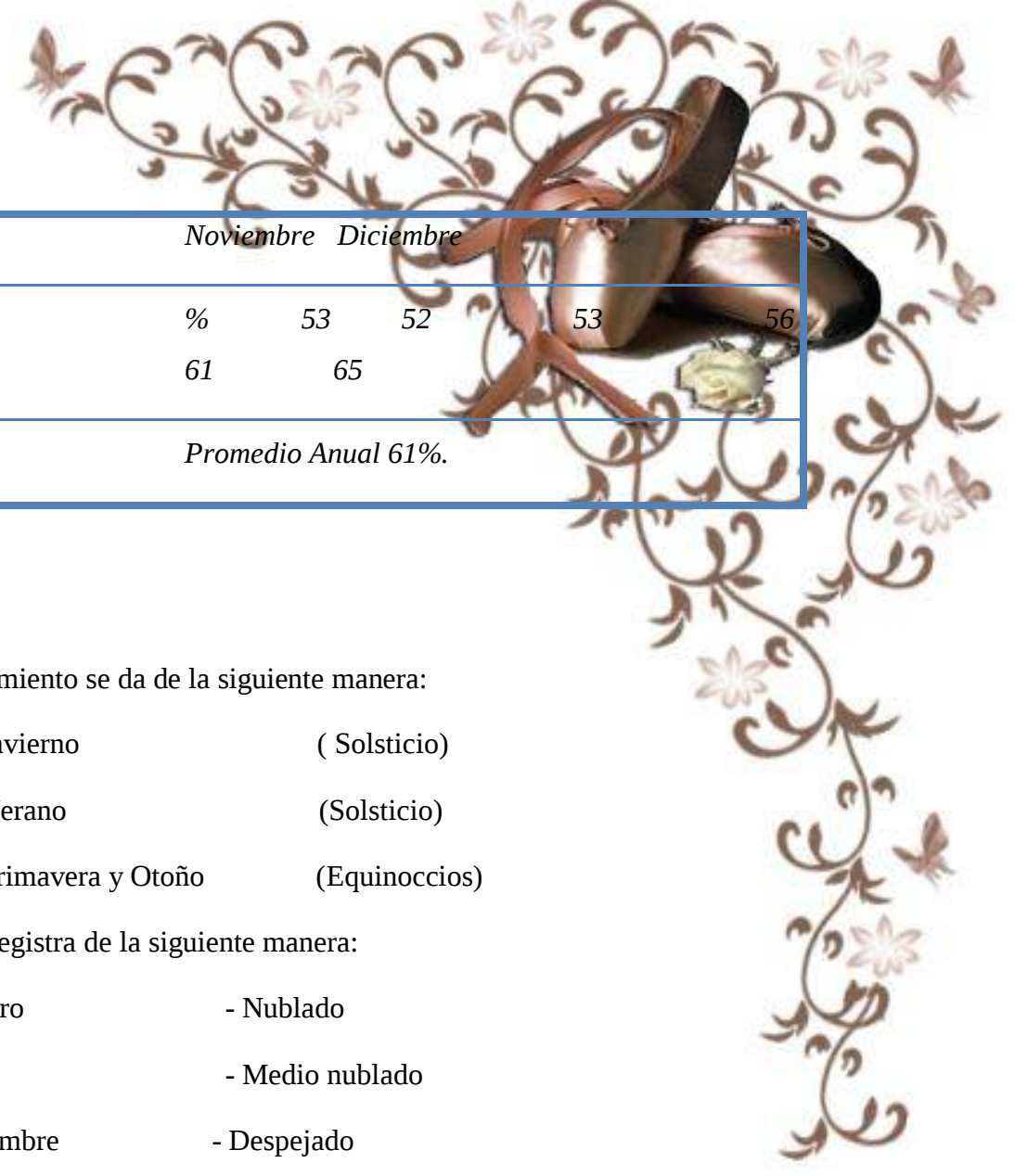
<i>Primavera</i>	<i>6.4 Km. /hora.</i>
<i>Verano</i>	<i>4.3 Km. /hora.</i>
<i>Otoño</i>	<i>4.3 Km. /hora.</i>

<i>VELOCIDAD DEL VIENTO</i>						<i>UNIDAD</i>	<i>Km./hra</i>
<i>ENE.</i>	<i>FEB.</i>	<i>MAR.</i>	<i>ABR.</i>	<i>MAY.</i>	<i>JUN.</i>		
<i>4.4</i>	<i>4.3</i>	<i>4.4</i>	<i>4.6</i>	<i>4.2</i>	<i>4.1</i>		
<i>JUL.</i>	<i>AGO.</i>	<i>SEP.</i>	<i>OCT.</i>	<i>NOV.</i>	<i>DIC.</i>		
<i>5.0</i>	<i>6.2</i>	<i>7.9</i>	<i>7.3</i>	<i>6.6</i>	<i>5.3</i>		

Humedad relativa

La humedad relativa se resume como sigue:

<i>Meses: Enero Febrero Marzo Abril Mayo Junio</i>						
<i>%</i>	<i>69</i>	<i>70</i>	<i>70</i>	<i>67</i>	<i>61</i>	<i>56</i>
<i>Meses: Julio Agosto Septiembre Octubre</i>						



	Noviembre	Diciembre		
%	53	52	53	56
	61	65		
<i>Promedio Anual 61%.</i>				

Soleamiento

En Tarija el soleamiento se da de la siguiente manera:

- 10 Hrs. en Invierno (Solsticio)
- 15 Hrs. en Verano (Solsticio)
- 12 Hrs. en Primavera y Otoño (Equinoccios)

La nubosidad se registra de la siguiente manera:

- Enero y Febrero - Nublado
- Marzo - Medio nublado
- Mayo a septiembre - Despejado
- Octubre a Diciembre - Medio nublado

FUENTE.- Servicio nacional de meteorología e hidrología

5.3. Aspectos socio- económicos.-

Demografía:

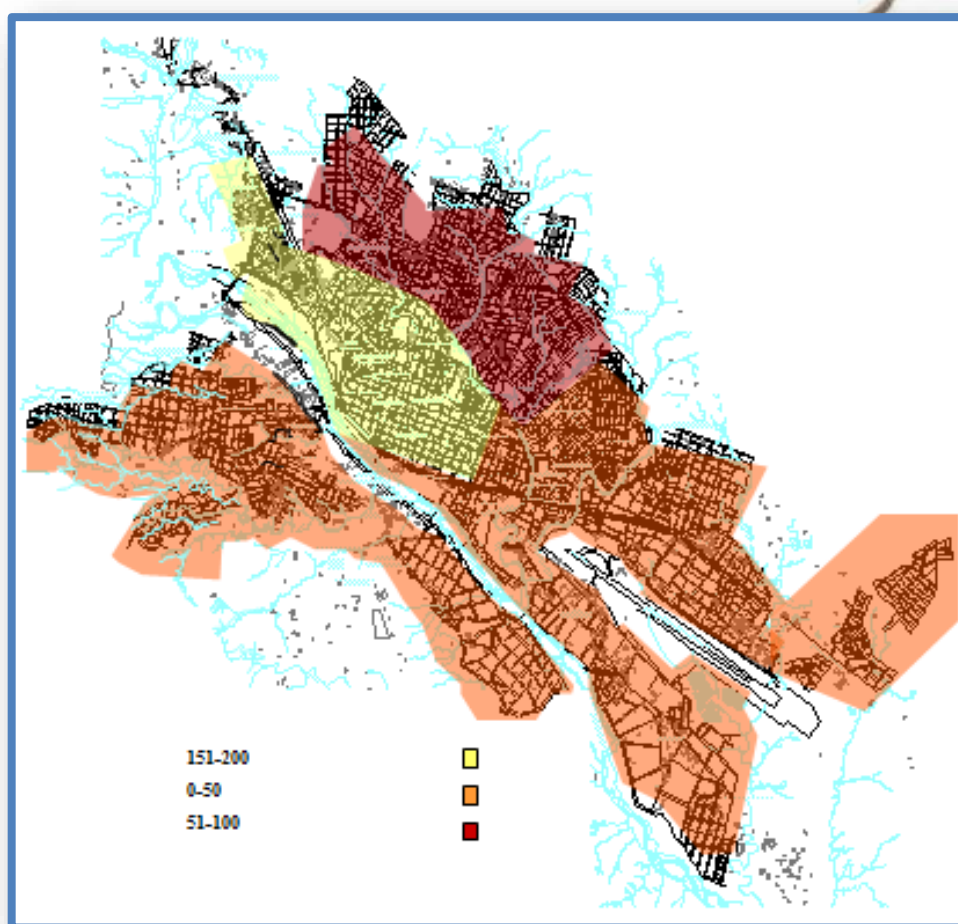
La población del departamento de Tarija es de 368506 ha. (INE 1997) la población urbana representa el 34.84% en relación con el departamento.

La población de la provincia cercado es de 142594 ha. La población urbana representa el 90% en relación con la provincia cercado.



Procedencia o lugar de origen:

Población oriunda	55%
Población rural	20%
Emigrante del interior y exterior	25%



Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Rol de la población.-

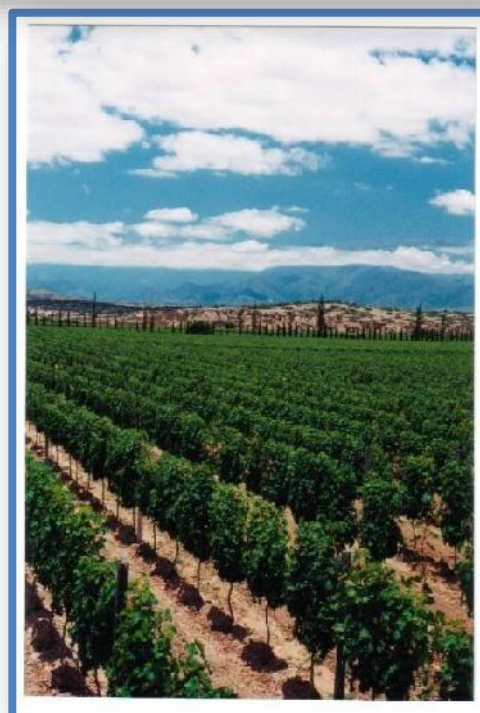
La actividad principal que cumple el ciudadano tarijeño en su mayor parte es de empleado público y privado debido a la cantidad de pequeñas empresas o instituciones privadas y públicas, también existe un gran porcentaje de personas que se dedican al comercio.

Agricultura:

El escalonamiento de los climas impone también condiciones a los aprovechamientos agrícolas: En las alturas frías y húmedas dominan la papa (patata), cebada y avena, en las altitudes intermedias de clima mediterráneo y templado el trigo, el maíz, los cítricos, la vid y otros frutales, y en las tierras bajas las condiciones son secas (importante viticultura de Yacuiba). No obstante, aún en las condiciones áridas del Chaco, la aparición de agua permite cultivos como el tabaco, caña de azúcar, trigo, algodón, etc.



Por: Mayra Rodríguez Mercado





Ganadería:

Ofrece campos aptos para la producción ganadera, sea esta bovina, porcina, ovina, equina, o caprina aunque no está todavía bien consolidada.

Pesca:

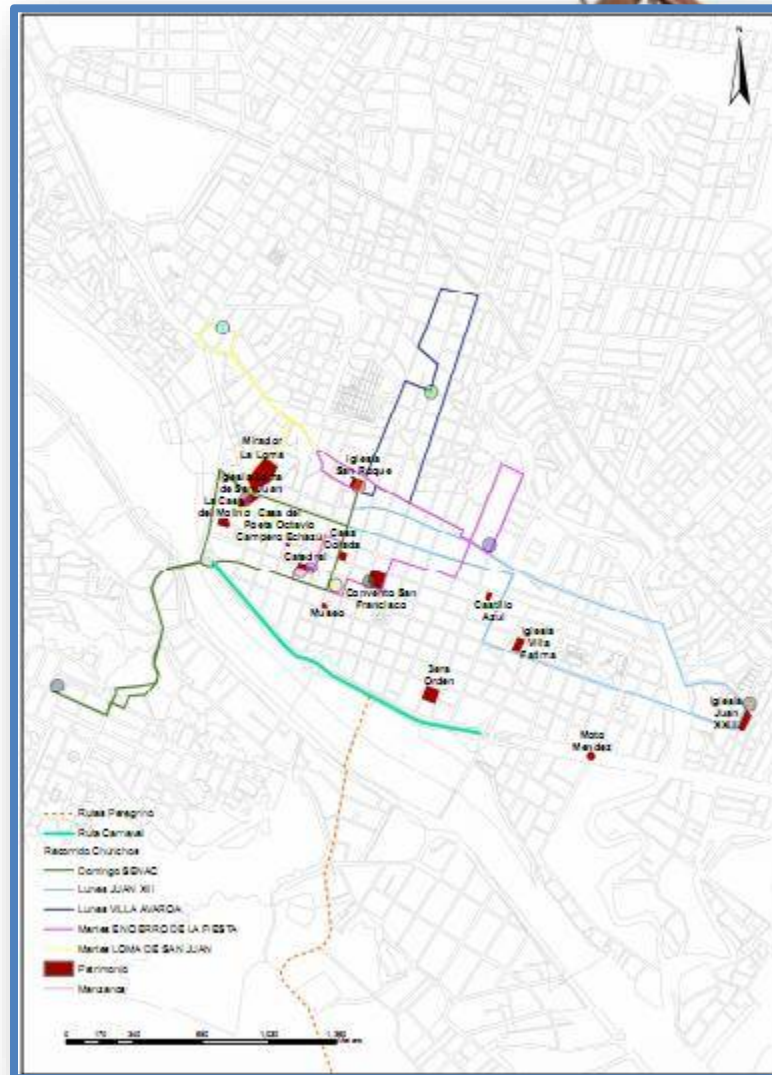
En la mayoría de los ríos que bañan la región, cuentan con una gran variedad de peces como ser: misquinchos, churumas, llausas, doraditos. Así también en la represa de San Jacinto se cultivan pejerrey y carpas. En los ríos grandes como el Pilcomayo y Bermejo se encuentran el sábalo, surubí, dorado, bagre, etc.

La actividad principal que cumple el ciudadano tarijeño en su mayor parte es de empleado público y privado debido a la cantidad de pequeñas empresas o instituciones privadas y públicas, también existe un gran porcentaje de personas que se dedican al comercio

Turismo:

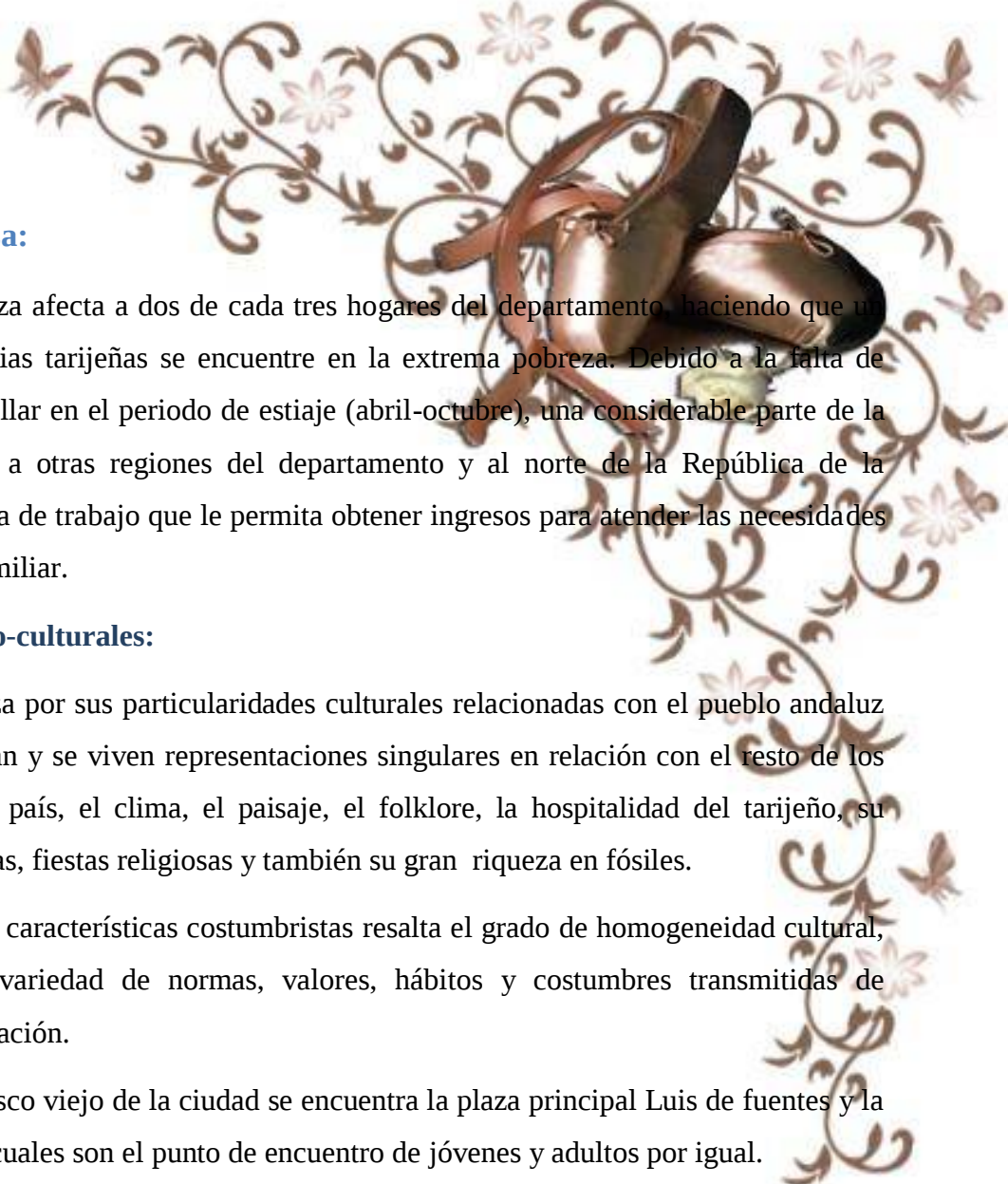
Sin duda las expresiones culturales-artísticas de nuestra región, tales como el Carnaval, la Pascua, la Fiesta Grande de San Roque, su música, sus costumbres festivo-religiosas constituyen una de las riquezas y atractivo turístico de nuestro departamento. Otra gran fuente de atractivo turístico son todos los lugares naturales, balnearios, pozas, caídas de aguas, recorridos, etc. Que se encuentran a corta distancia y gran accesibilidad.





ATRATIVOS TURISTICOS FUENTE: PMOT Y POU DE LA CIUDAD DE TARIJA Y LA PROVINCIA CERCADO

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Índice de pobreza:

El índice de pobreza afecta a dos de cada tres hogares del departamento, haciendo que un tercio de las familias tarijeñas se encuentre en la extrema pobreza. Debido a la falta de actividad a desarrollar en el periodo de estiaje (abril-octubre), una considerable parte de la población, emigra a otras regiones del departamento y al norte de la República de la Argentina, en busca de trabajo que le permita obtener ingresos para atender las necesidades del presupuesto familiar.

5.4. Aspectos socio-culturales:

Tarija se caracteriza por sus particularidades culturales relacionadas con el pueblo andaluz por ello se observan y se viven representaciones singulares en relación con el resto de los departamentos del país, el clima, el paisaje, el folklore, la hospitalidad del tarijeño, su variedad de comidas, fiestas religiosas y también su gran riqueza en fósiles.

Entre las múltiples características costumbristas resalta el grado de homogeneidad cultural, reflejada en una variedad de normas, valores, hábitos y costumbres transmitidas de generación a generación.

En el centro del casco viejo de la ciudad se encuentra la plaza principal Luis de fuentes y la plazuela sucre las cuales son el punto de encuentro de jóvenes y adultos por igual.

Se observa en la gran mayoría de la población el predominio del idioma español, claro y sutil con entonaciones propias.

El aspecto étnico, a través de un mestizaje homogéneo, otorga una aparente uniformidad étnica con la presencia de rasgos europeos.





CAPITULO 6.VISION DE CIUDAD

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



6. Visión de ciudad

Introducción

El tratamiento de la temática urbana en una visión de ciudad ordenada es ineludible ya que la ciudad de Tarija requiere ser considerada en su ámbito real y no simplemente como entidad administrativa, asumiéndola como escenario de diferentes actividades residir, trabajar y otras donde se advierte un espacio de consumo social frente a la limitación de los recursos municipales para su administración; por lo tanto la delimitación no se basa solamente en los límites administrativos se los determina también en función de la intensidad de sus relaciones con su entorno.

Para evitar y/o controlar el crecimiento no planificado de estas áreas urbanas, se requiere iniciar los procesos de planificación urbana que consideren el crecimiento de las manchas urbanas a mediano y largo plazo, planificando espacios destinados a los diferentes usos de suelo como el residenciales, comercial, industrial, de servicios, flujos de transporte, áreas verdes y recreación a fin de evitar conflictos de uso; facilitando el desarrollo sostenible de la ciudad contribuyendo a una mejor estructuración y ocupación del territorio.

Objetivos

- Uno de los objetivos fundamentales de la propuesta de visión para la ciudad de Tarija es lograr una estructuración adecuada del territorio urbano.
- Conformar una estructura de relaciones y actividades que homogenicen todos los intereses y potencialidades de la población urbana.

Tendencias de crecimiento

F	- Conservación de la riqueza natural - Áreas de expansión
O	- Ocupación del radio de expansión planificado - Recuperación del centro histórico, por ser uno de los primeros radios de crecimiento. - Implementación de un área específica encargada de la planificación urbana
D	- Centralización - Dispersión - Crecimiento horizontal - Falta de un área encargada de la planificación urbana - Crecimiento de la ciudad con fines políticos
A	- Migración - Aumento acelerado de la población - Crecimiento que rebase el radio de expansión - Asentamientos fuera de normativa



Estructuración vial

F	- La estructuración vial cumple con los requisitos técnicos, a excepción centro histórico. - En la mancha urbana la mayoría de las calles se encuentran asfaltadas o empedradas. - Centro conector de transporte carga por corredores internacionales e interdepartamental. - El corredor bioceánico nos vinculara a nivel local, nacional e internacional.
O	- Se puede organizar el tráfico con una adecuada re funcionalización de vías. - Con aplicación de normas claras y cumplimiento de los lineamientos, se podrá conseguir un área que no rompa con el tejido urbano. - Buscar la continuidad de vías importantes que enlacen el sector este y oeste de la ciudad. - Solicitar la apertura y mejoramiento de vías. - Respetar la función de cada vía. - Desarrollarse como centro conector de transporte (carga y almacenamiento) dentro la estructura de los dos corredores internacionales
D	- El centro de la ciudad no cuentan con un perfil de vía adecuado. - Las vías de la ciudad no tienen una función determinada. - Una sola vía - que atraviesa la ciudad, se convierte en la - columna estructuradora del sistema vial. - No existen vías que - Conecten el sector sureste y noroeste de la ciudad.
A	- El tráfico vehicular es cada vez mayor, debido al crecimiento. Lo que ocasiona una ciudad desordenada y caótica. - La ausencia de una estructura vial, que mejore la conectividad y - desplazamiento.





Uso de suelo

F	- Ubicación estratégica de la mayoría de centros de resguardo, culto, salud y educación, cumplen con la división distrital de manera adecuada a la necesidad de la población. - Recursos del I.D.H. - Suelo, microclima y cultura.
O	- Implementación de un plan de ordenamiento territorial que oriente la ocupación y norme el uso del suelo.
D	- Masiva concentración de equipamientos en el centro de la ciudad - Uso de suelo inadecuado. - No existen áreas específicas para la localización de industrias y comercio en la mancha urbana. - Falta de equipamientos que brinden mejores servicios a la población. - Falta de equipamientos de recreación de uso continuo.
A	- Sobre posición de usos de suelo. - Congestionamiento por equipamientos no ordenados estratégicamente. - Falta de voluntad política que pueda generar cambios a la realidad actual de la ciudad.



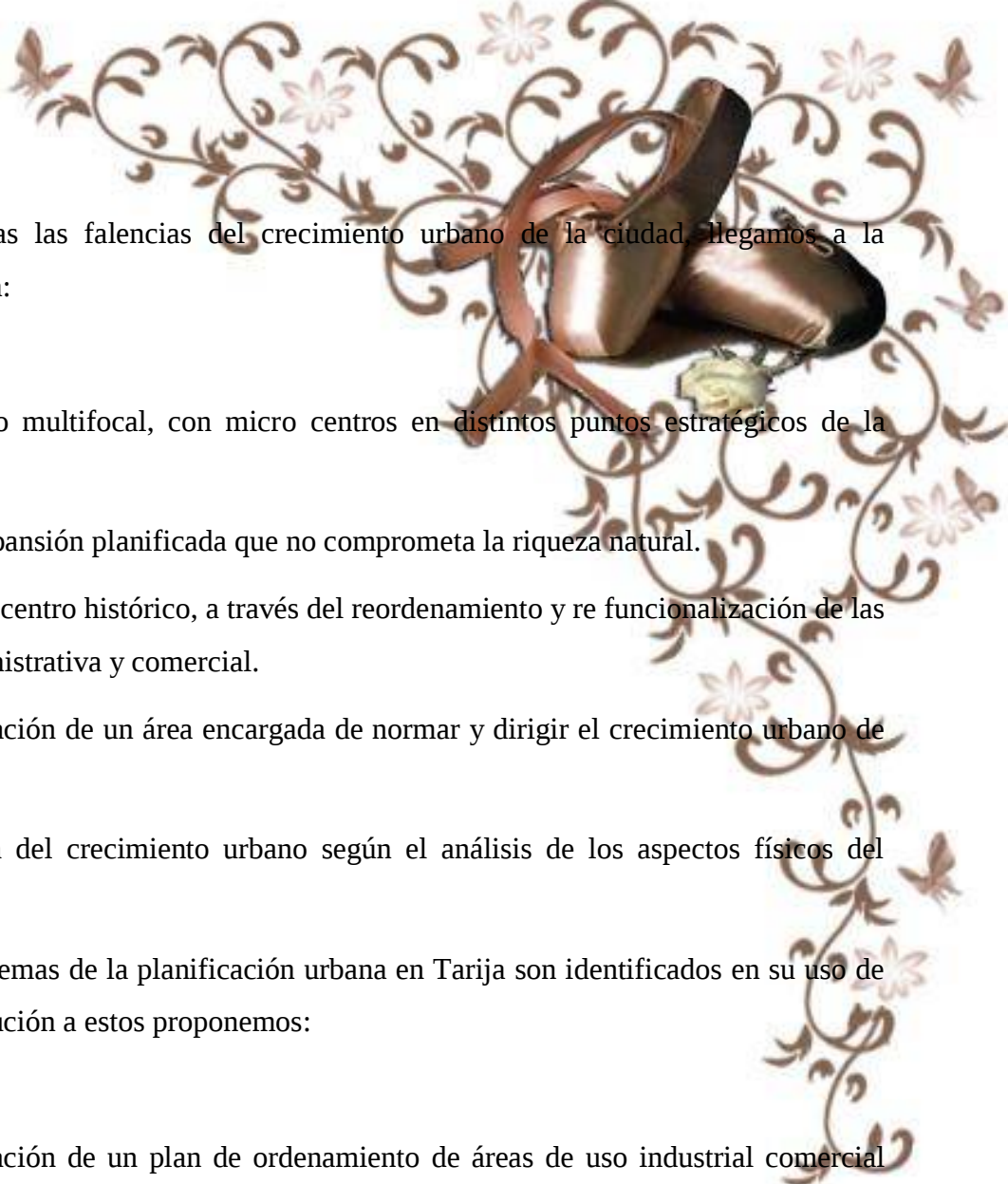
Conclusión

Tarija a pesar de ser pequeña ya tiene muchas características de una ciudad en conflicto, detectamos que existen varias falencias en el sistema urbano, tanto en su estructura vial, uso de suelo y crecimiento urbano.

Los factores que tiene como consecuencia del crecimiento incontrolado son las malas políticas existentes que no satisfacen las necesidades para cumplir con este fin, generando la alternativa de proponer de manera inmediata un sistema de ordenamiento urbano.

Según los datos analizados en nuestra investigación detectamos que la estructuración vial en nuestra ciudad no es clara ya que las vías en su mayoría se encuentran cumpliendo funciones que no les corresponden, para ello proponemos la implementación de un plan de reordenamiento vial que comprende:

- Re funcionalización vial, proporcionando a cada vía un uso específico, tomando en cuenta que la vía cumpla con las características requeridas para determinada función.
- Liberar la mancha urbana del tráfico pesado
- Modificar las rutas de transporte público.
- Proponer ,jerarquizar y dar mayor importancia a la segunda circunvalación, dándole el uso como vía perimetral
- Mayor jerarquización de vías estructurantes.
- Implementación de puentes conectores que integren y descongestionen el tráfico vehicular entre la zona norte y sur.



Una vez detectadas las falencias del crecimiento urbano de la ciudad llegamos a la siguiente propuesta:

- Crecimiento multifocal, con micro centros en distintos puntos estratégicos de la ciudad.
- Área de expansión planificada que no comprometa la riqueza natural.
- Rescatar el centro histórico, a través del reordenamiento y re funcionalización de las áreas administrativa y comercial.
- Implementación de un área encargada de normar y dirigir el crecimiento urbano de la ciudad.
- Orientación del crecimiento urbano según el análisis de los aspectos físicos del territorio.

Los mayores problemas de la planificación urbana en Tarija son identificados en su uso de suelo, para dar solución a estos proponemos:

- Implementación de un plan de ordenamiento de áreas de uso industrial comercial administrativo y residencial.
- Conformar una estructura urbana con una adecuada distribución de actividades.
- Proporcionar el desarrollo equilibrado de la ciudad y optimizar al máximo la infraestructura y el equipamiento urbano.



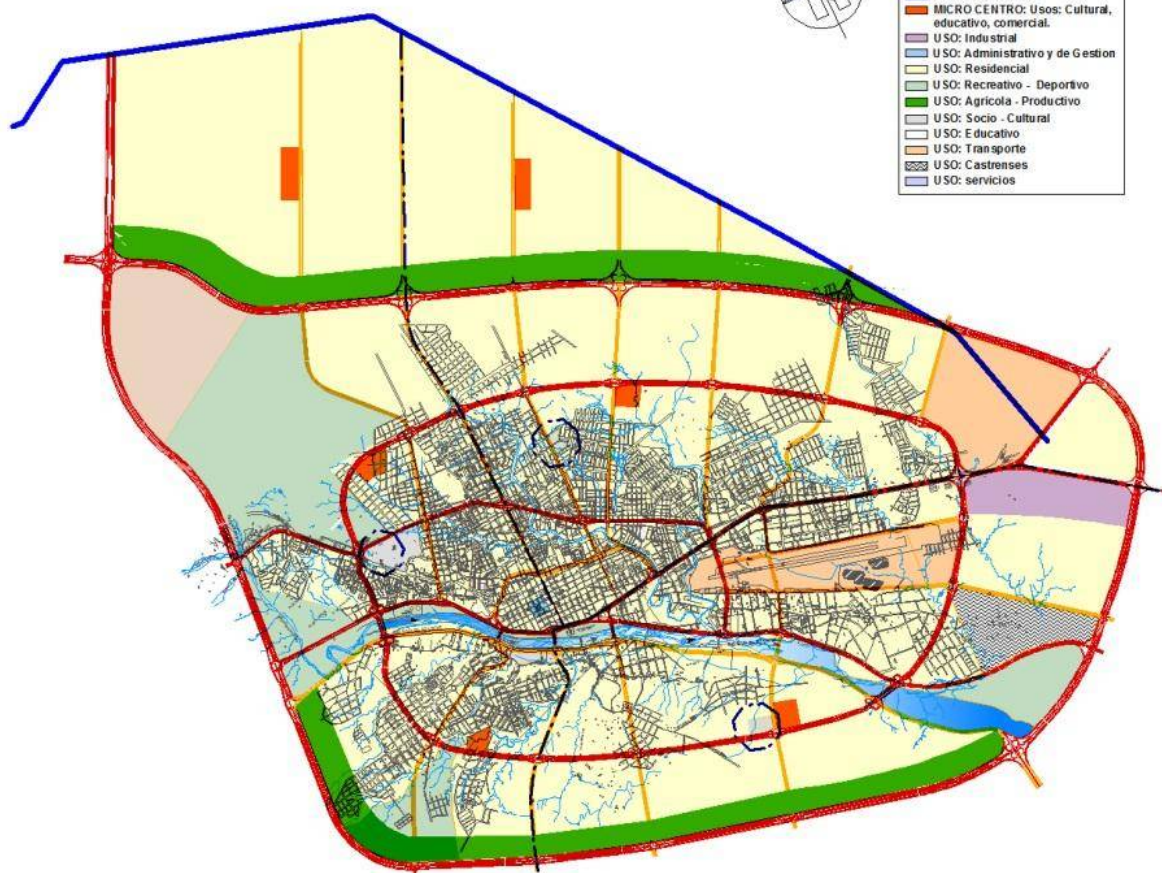


PLANO DE TARIJA

PROPUESTA DE CRECIMIENTO Y REORDENAMIENTO PARA LA CIUDAD DE TARIJA



CUADRO DE REFERENCIA	
—	Vías Primarias
—	Vías Secundarias
—	Cordon bioceánico
■	MICRO CENTRO: Usos: Cultural, educativo, comercial.
■	USO: Industrial
■	USO: Administrativo y de Gestión
■	USO: Residencial
■	USO: Recreativo - Deportivo
■	USO: Agrícola - Productivo
■	USO: Socio - Cultural
■	USO: Educativo
■	USO: Transporte
■	USO: Castrenses
■	USO: servicios



Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





CAPITULO 7. REALIZACION DE ESTUDIOS

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



7. Realización de estudios

7.1. Localización.-



Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

7.1.2. Parámetros para la elección de sitio

Variables	Ptj	Terreno 1	Ptj	Terreno 2	Ptj	Terreno 3	Ptj
Ubicación	10	Barrio el constructor Distrito 9	6	Área libre Distrito 7	7	Barrio San Blas Distrito 12	4
Vocación	20	Residencial	15	Comercial	4	Residencial	15
Accesibilidad		Vía estructurante Vía conectora	8	Vía 1er orden Vía 1er orden	6	Vía conectora	3
Servicios Básicos	10	Luz- Agua- Alcantarillado	8	Luz- Agua- Alcantarillado	8	Luz- Agua- Alcantarillado	8
Superficie	10	6.56 ha	7	32.8 ha	9	7.9 ha	5
Contaminación ambiental	10	Basuras	7	Basuras polución ambiental (Surtidor)	2	Basuras	7
Vegetación	10	Escasa	4	Veg. Baja, media, alta	9	Veg. Baja, media, alta	9
Contaminación acústica	10	Flujo vehicular	8	Flujo vehicular (viajes) Locales nocturnos Talleres	2		9
Topografía	10	Pte 0 – 30 %	6	Pte. 0 – 15%	7	Pte. 8 – 15 %	7
Total	100		69		54		67

7.1.3. Localización del terreno

El terreno se inserta en el departamento de Tarija en la provincia CERCADO al noreste de la ciudad, el terreno está ubicado en el Distrito 9, en el Barrio El Constructor. Cuenta con una superficie de 6.56 ha.

está delimitado de la siguiente manera

Al sur cuenta con un límite físico, una avenida conectora de la ciudad denominada Av. Luis Espinal

Al oeste por la avenida La Paz

Al norte con una Av. Sin nombre



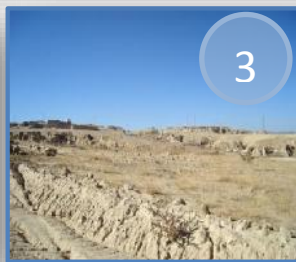
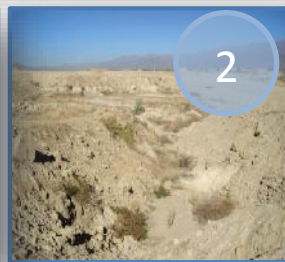
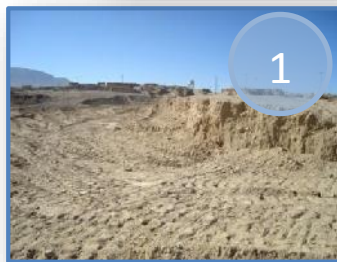
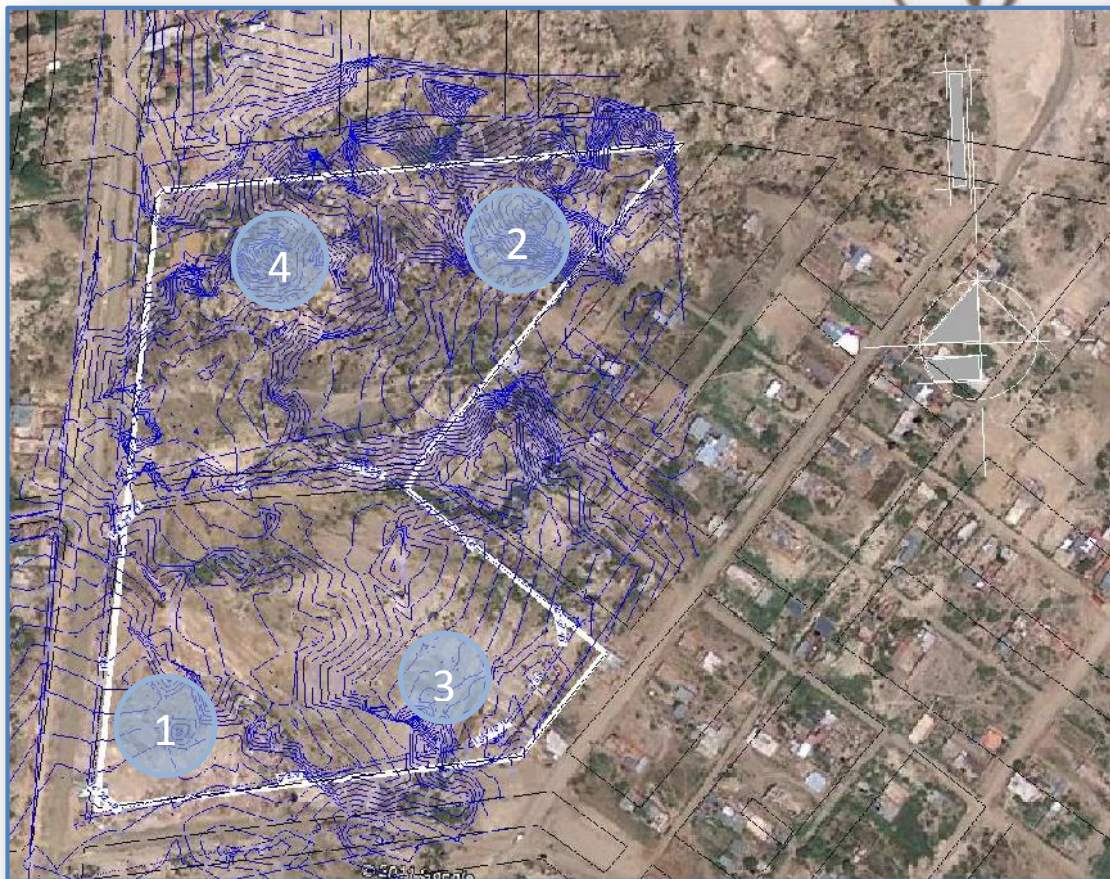
Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

7.1.4. Aspecto físico naturales.-

Topografía:

Se caracteriza por ser un terreno accidentado, aproximadamente la mitad del terreno ha sido nivelado.

El terreno presenta diferentes pendientes que varían desde 0-30%.

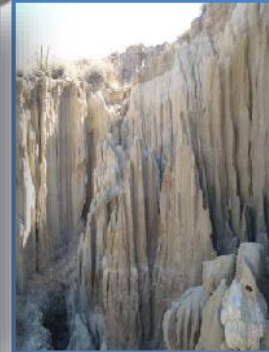


Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

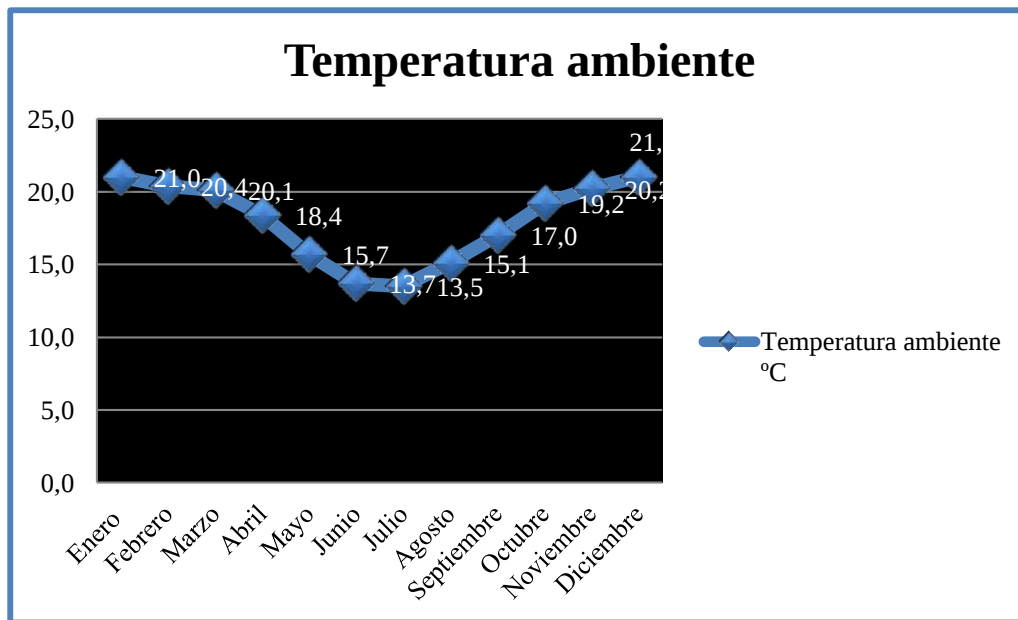
Suelo:

El terreno está compuesto por Arcilla Limosa, arcilla orgánica y greda.

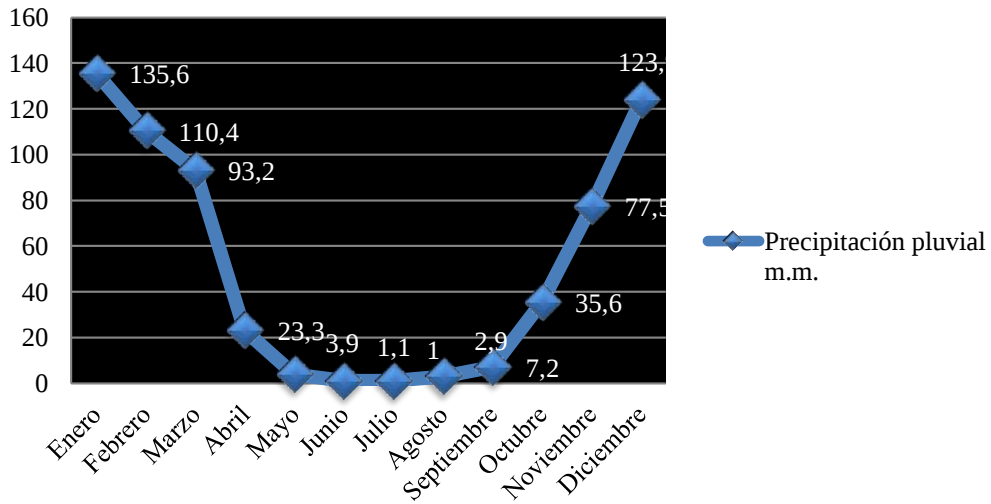
El 60% del terreno se encuentra erosionado, con presencia de cárcavas, desniveles y quebradas con escasa vegetación.



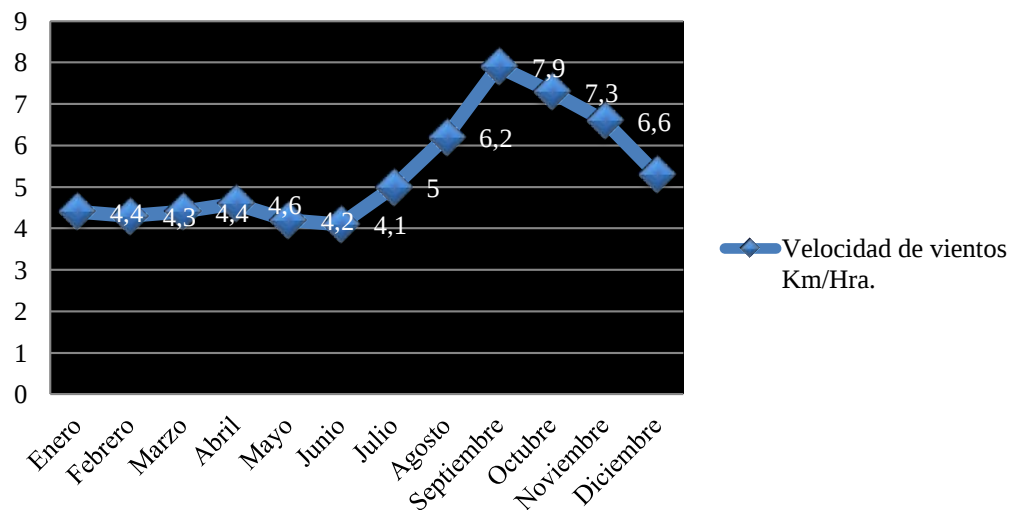
Clima:



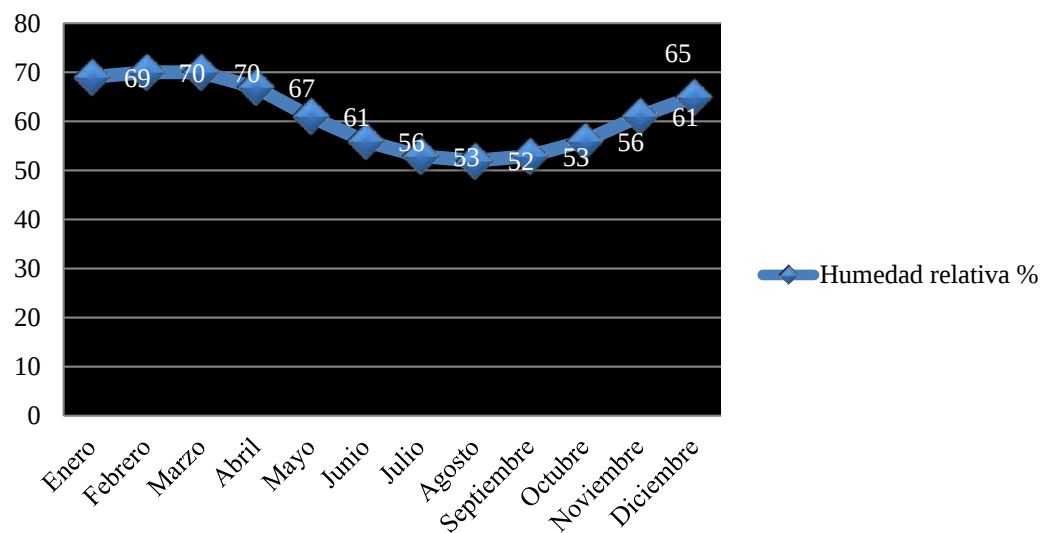
Precipitación pluvial



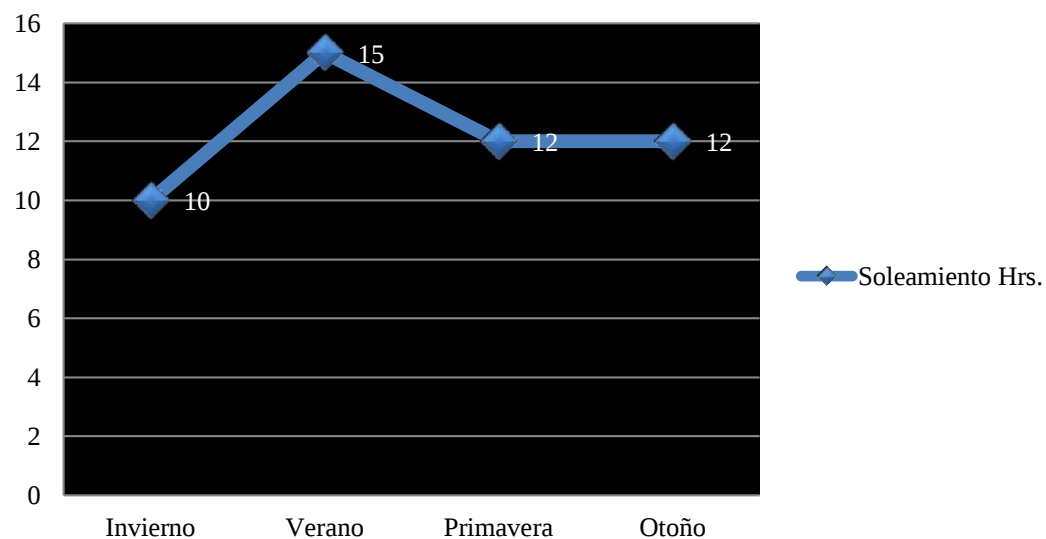
Velocidad de vientos



Humedad relativa



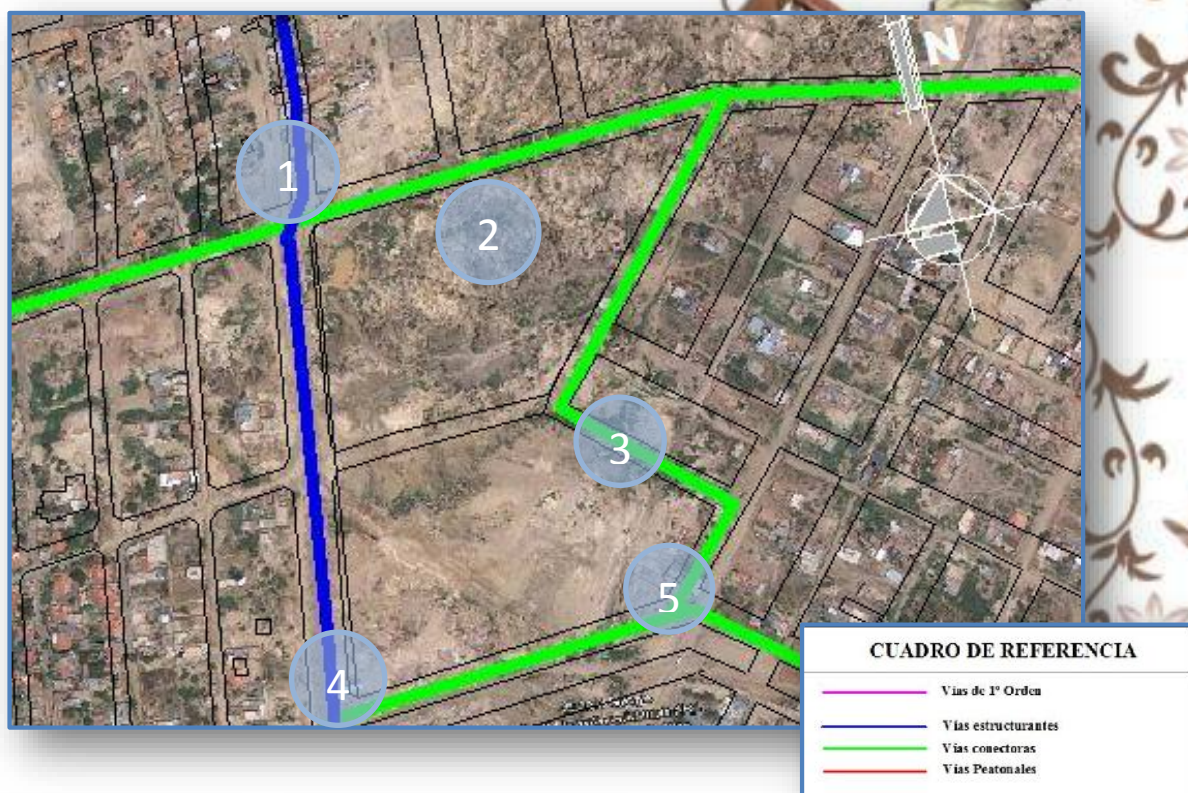
Soleamiento



Fuente: Elaboración propia (datos tomados de servicio nacional de meteorología e hidrología)

7.1.5. Aspectos físico espaciales.-

Accesos viales:



Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Entorno:

El entorno del terreno está determinado por las características del barrio el Constructor, el cual presenta vegetación en algunas zonas al norte presenta más vegetación y la parte sur es un área más erosionada.

El barrio el constructor tiene dos tipologías de vivienda predominantes

- 1.- Vivienda de una planta con techo de calamina, y muros de ladrillo.
- 2.- Vivienda proyectada para más de una planta con techo de losa y muros de ladrillo.



7.2. Consideraciones acústicas

La acústica arquitectónica.

Se puede definir la acústica como la rama de la física que estudia la formación, propagación y propiedades del sonido en todas sus aplicaciones.

La acústica arquitectónica estudia las condiciones para que un recinto posea una audibilidad uniforme en todos sus puntos.

Para comprender los procesos y fenómenos de la acústica arquitectónica es necesario definir algunos términos que intervienen en esta.

El sonido

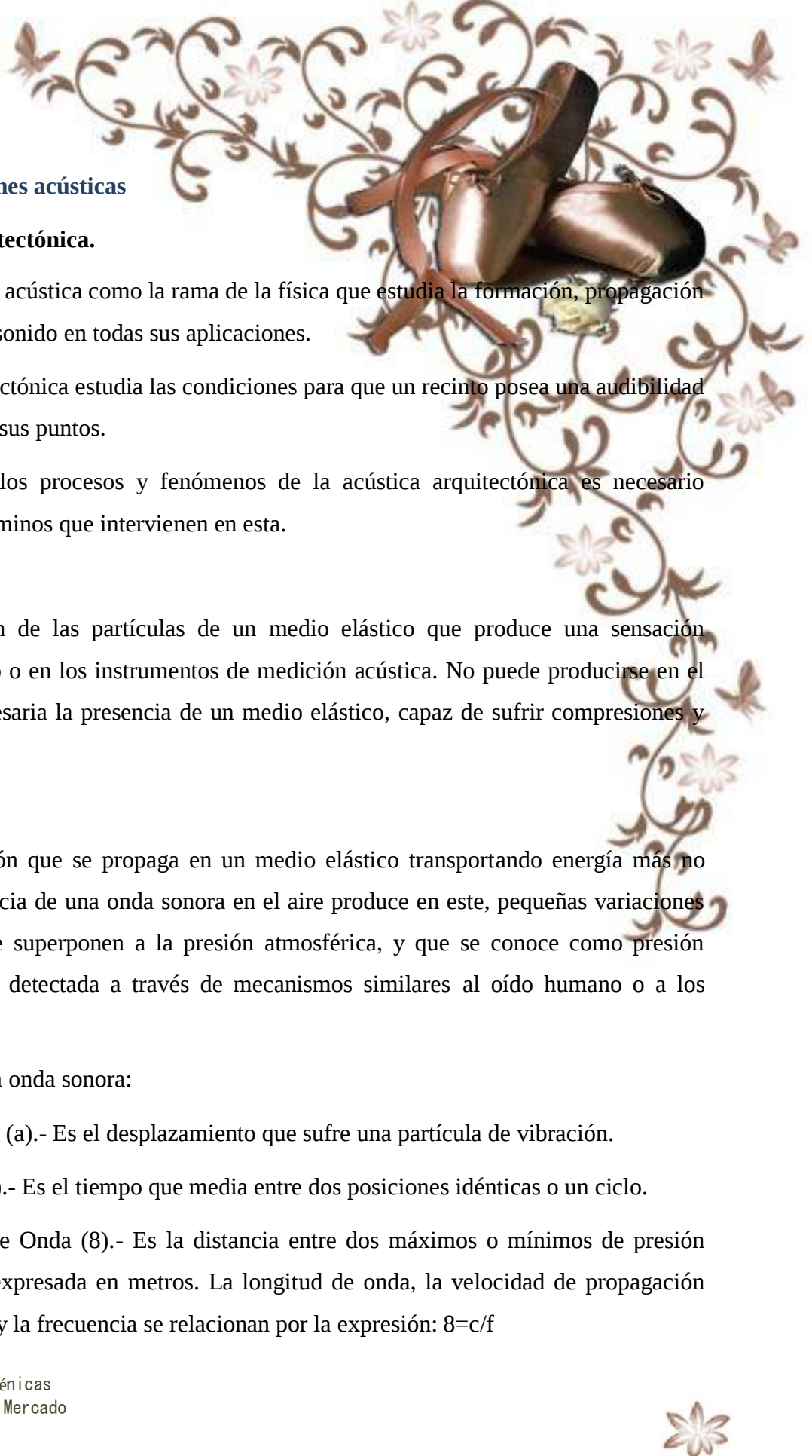
Es la perturbación de las partículas de un medio elástico que produce una sensación auditiva en el oído o en los instrumentos de medición acústica. No puede producirse en el vacío pues es necesaria la presencia de un medio elástico, capaz de sufrir compresiones y dilataciones.

La onda sonora

Es una perturbación que se propaga en un medio elástico transportando energía más no materia. La presencia de una onda sonora en el aire produce en este, pequeñas variaciones de presión, que se superponen a la presión atmosférica, y que se conoce como presión sonora, la cual es detectada a través de mecanismos similares al oído humano o a los micrófonos.

Componentes de la onda sonora:

- A. Elongación (a).- Es el desplazamiento que sufre una partícula de vibración.
- B. Periodo (T).- Es el tiempo que media entre dos posiciones idénticas o un ciclo.
- C. Longitud de Onda (λ).- Es la distancia entre dos máximos o mínimos de presión sucesivos expresada en metros. La longitud de onda, la velocidad de propagación del sonido y la frecuencia se relacionan por la expresión: $\lambda = c/f$





D. Frecuencia (f).- Es el número de ciclos completos por unidad de tiempo. Se expresa en ciclos por segundo o hertz (Hz). Las frecuencias fundamentales son: 125, 250, 500, 1000, 2000, y 4000 hertz. La frecuencia está relacionada con el periodo por la fórmula: $f=1/t$

E. Amplitud.- Es la elongación máxima, también llamada valor pico.

El sonido

El sonido es el elemento más importante dentro de la acústica arquitectónica ya que constituye su principal objeto de estudio. La acústica arquitectónica tiene como objetivo fundamental lograr que el sonido producido por un ente emisor mantenga su total fidelidad hasta llegar a su respectivo receptor.

Velocidad de propagación del sonido

Está en función de la presión y densidad del medio en el cual se propaga, así pues será mayor en un medio elástico sólido que un medio gaseoso.

VELOCIDAD DEL SONIDO EN DIFERENTES MEDIOS ELASTICOS	
MEDIOS ELASTICOS	VELOCIDAD
Aire	330
Aire (a 20°C)	340
Corcho	500
Agua	1450
Ladrillo	3700
Cobre	3960
Hierro	5100
Aluminio	5200
Vidrio	5500

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

Fuente: Revista “Materiales y métodos de construcción”.

Cualidades del sonido

La energía de onda sonora, así como por su frecuencia determinan las cualidades del sonido, permitiendo determinar el tono, el timbre y la intensidad.

Las principales cualidades del sonido son:

- a. Tono.- Se caracteriza por la frecuencia del sonido. De acuerdo a esto se tienen sonidos de baja frecuencia y grandes longitudes de onda, comúnmente llamados “graves o bajos” y sonidos de alta frecuencia y longitudes de onda pequeñas o “agudos”.
- b. Intensidad.- Está relacionada directamente a la amplitud del sonido, la cual variara de intensidad según el vigor que la perturbación produce en las moléculas del aire. La intensidad sonora. Los sonidos, por lo general, están formados por varias ondas sonoras de diferente frecuencia: La fundamental, que es la de menor frecuencia pero generalmente de mayor intensidad y los armónicos, de mayor frecuencia y menor intensidad.

Leyes del sonido – interacción entre la onda sonora y el medio

A. Reflexión. Toda onda sonora al incidir en un cuerpo es reflejado con un Angulo de reflexión igual al ángulo de incidencia (Fig.1). La aplicación de esta ley es importante en el análisis acústico geométrico de locales de audición.

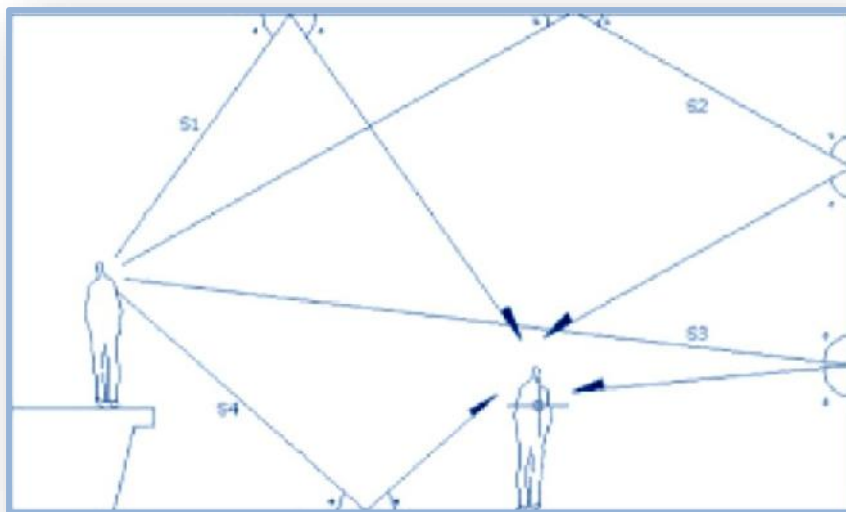
B. Refracción.- Las ondas sonoras cambian su velocidad y dirección de propagación al penetrar en un medio de otra densidad o un medio en movimiento. Esta ley es muy importante para el diseño acústico de espacios al aire libre.

C. Difracción.- Es la propiedad del sonido para rodear obstáculos o de propagarse a todo un espacio a través de una pequeña abertura. Esta ley está basada en el principio de Huygens, el cual enuncia que cada punto de un frente de onda sonora engendra una nueva onda y la envolvente a todas estas nuevas ondas será el nuevo frente de onda.

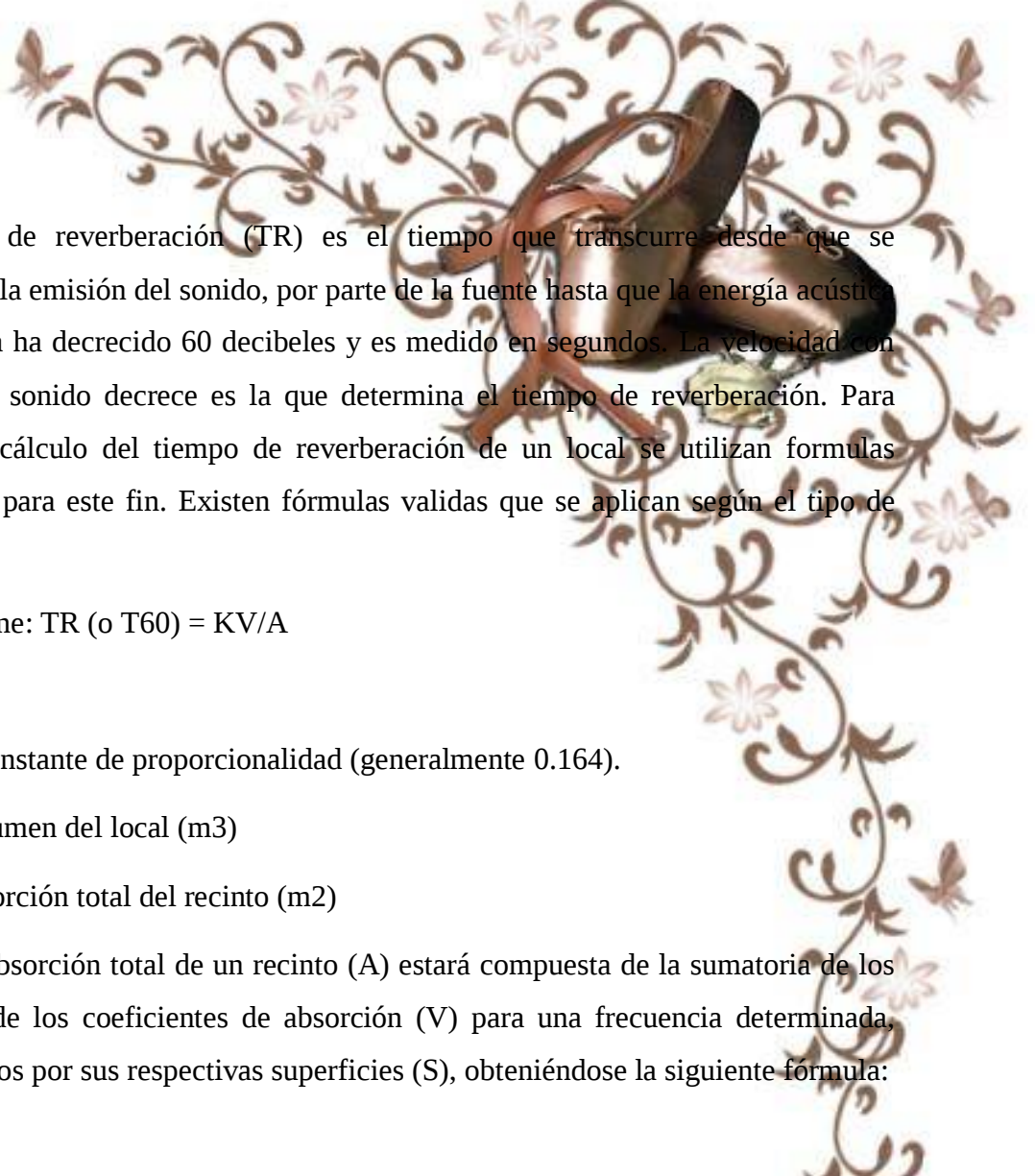
Fenómenos acústicos derivados de la reflexión del sonido

El sonido origina una serie de fenómenos al reflejarse en las superficies que limitan un espacio. Estos fenómenos, como el eco, la reverberación y las ondas estacionarias son considerados como fallas acústicas cuando se producen en locales de audición por lo que es necesario conocer cómo se producen y cuales con sus consecuencias.

- A. Eco.- El eco es el sonido definido y distinguible, percibido separado o atrasado con respecto al sonido original. Un significado más preciso define al eco como un sonido reflejado que llega con atraso de 50 milisegundos o más respecto al sonido original que lo produjo.
- B. Reverberación.- El fenómeno de la reverberación sucede cuando el eco de un sonido se confunde con su sonido original. La reverberación es la persistencia de la energía sonora dentro de un espacio cerrado aun después de haberse extinguido el sonido original o fuente sonora.



Formación de la reverberación en un espacio cerrado



El tiempo de reverberación (TR) es el tiempo que transcurre desde que se interrumpe la emisión del sonido, por parte de la fuente hasta que la energía acústica estacionaria ha decrecido 60 decibeles y es medido en segundos. La velocidad con la que este sonido decrece es la que determina el tiempo de reverberación. Para realizar el cálculo del tiempo de reverberación de un local se utilizan formulas específicas para este fin. Existen fórmulas validas que se aplican según el tipo de local.

Según Sabine: $TR \text{ (o } T_{60}) = KV/A$

Dónde:

K es una constante de proporcionalidad (generalmente 0.164).

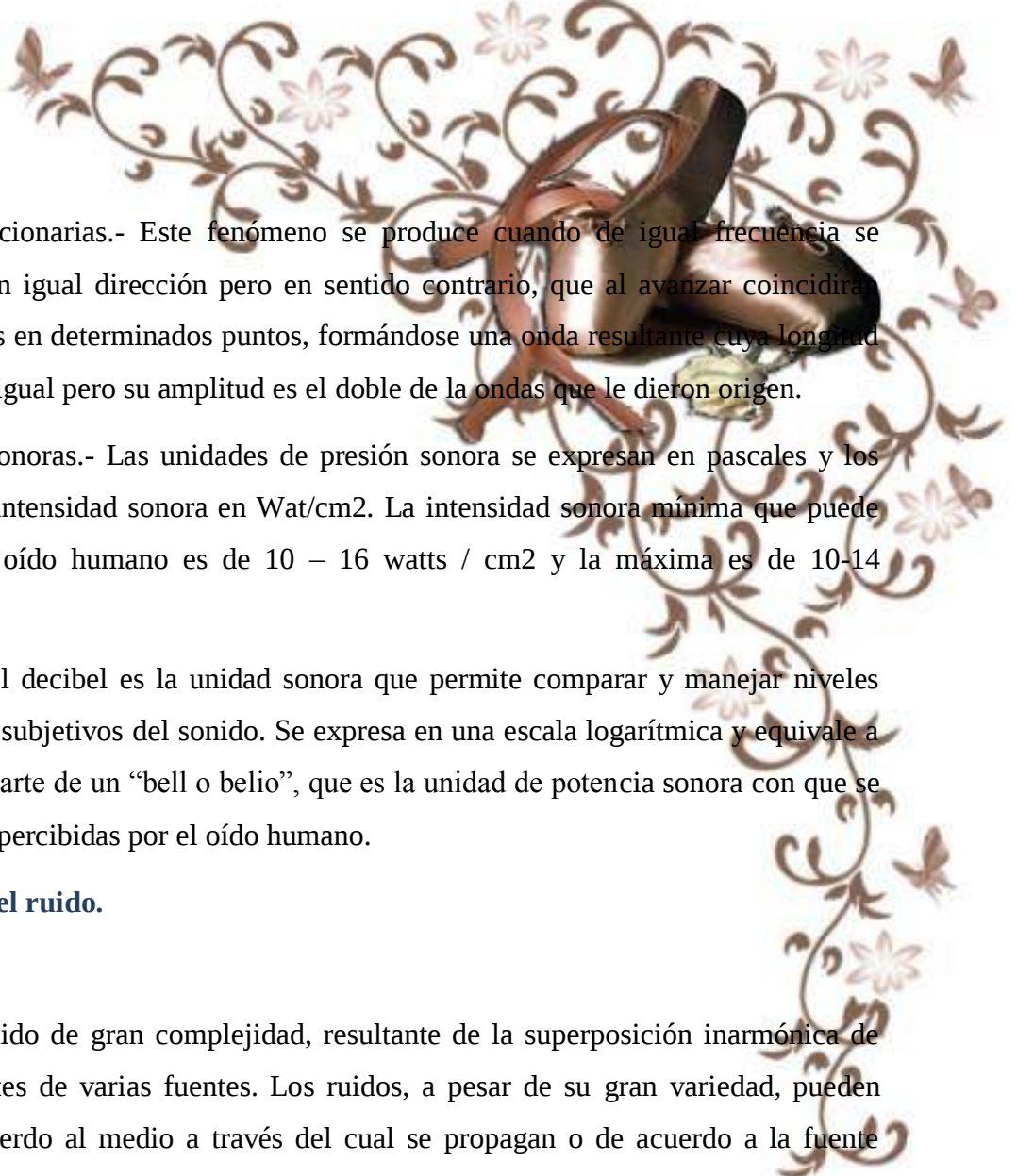
V es el volumen del local (m³)

A es la absorción total del recinto (m²)

Ahora, la absorción total de un recinto (A) estará compuesta de la sumatoria de los productos de los coeficientes de absorción (V) para una frecuencia determinada, multiplicados por sus respectivas superficies (S), obteniéndose la siguiente fórmula:

$$A = \sum S_i V_i$$

- C. Resonancia.- Es la coincidencia de frecuencias entre los estados de vibración de un cuerpo y de una onda sonora que incide con él. Todo cuerpo puede vibrar y por lo general siempre lo hace con las mismas frecuencias. La vibración puede variar de intensidad según el estímulo que la produzca pero la frecuencia será siempre la misma.
- D. Enmascaramiento.- El efecto de enmascaramiento se produce cuando dos sonidos de distinta frecuencia se oyen al mismo tiempo, siendo la intensidad de uno de ellos mucho mayor anulando el sonido de menor intensidad. El enmascaramiento se produce a causa del eco, la excesiva reverberación, los ruidos exteriores e interiores, etc.

- 
- E. Ondas estacionarias.- Este fenómeno se produce cuando de igual frecuencia se propagan en igual dirección pero en sentido contrario, que al avanzar coincidirán entre ambas en determinados puntos, formándose una onda resultante cuya longitud de onda es igual pero su amplitud es el doble de la ondas que le dieron origen.
- F. Unidades sonoras.- Las unidades de presión sonora se expresan en pascales y los niveles de intensidad sonora en Watt/cm^2 . La intensidad sonora mínima que puede percibir el oído humano es de $10 - 16 \text{ watts / cm}^2$ y la máxima es de $10-14 \text{ watt/cm}^2$.
- G. Decibel.- El decibel es la unidad sonora que permite comparar y manejar niveles objetivos y subjetivos del sonido. Se expresa en una escala logarítmica y equivale a la décima parte de un “bell o belio”, que es la unidad de potencia sonora con que se puedan ser percibidas por el oído humano.

7.2.1. El control del ruido.

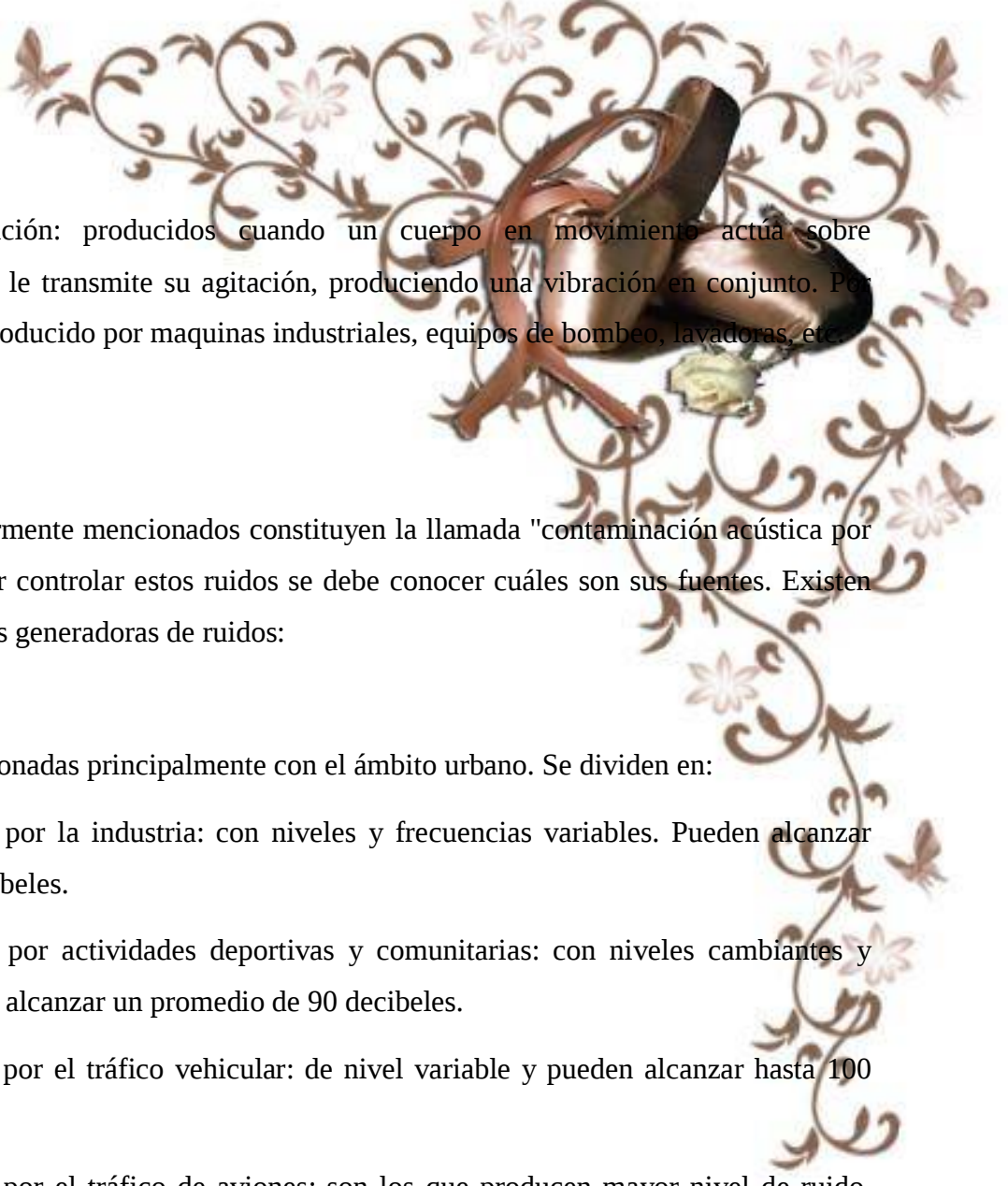
El Ruido.

El ruido es un sonido de gran complejidad, resultante de la superposición inarmónica de sonidos provenientes de varias fuentes. Los ruidos, a pesar de su gran variedad, pueden clasificarse de acuerdo al medio a través del cual se propagan o de acuerdo a la fuente sonora que los genera en tres grupos básicos:

Ruidos aéreos: aquellos que se propagan en el aire y pueden producirse por vibración, impacto o rodadura de un cuerpo, como el ruido de aviones, de vehículos motorizados, etc.

Ruidos de impacto: generados por la percusión de un cuerpo sobre otro, propagándose el ruido por el aire o a través de la estructura. Por ejemplo el ruido generado al caminar sobre un piso de madera, el ruido de un martillo neumático.





Ruidos por vibración: producidos cuando un cuerpo en movimiento actúa sobre otro cuerpo al que le transmite su agitación, produciendo una vibración en conjunto. Por ejemplo el ruido producido por maquinas industriales, equipos de bombeo, lavadoras, etc.

Fuentes de Ruido.

Los ruidos anteriormente mencionados constituyen la llamada "contaminación acústica por ruidos". Para poder controlar estos ruidos se debe conocer cuáles son sus fuentes. Existen dos tipos de fuentes generadoras de ruidos:

Fuentes Externas:

Son aquellas relacionadas principalmente con el ámbito urbano. Se dividen en:

Ruidos originados por la industria: con niveles y frecuencias variables. Pueden alcanzar entre 80 y 120 decibeles.

Ruidos originados por actividades deportivas y comunitarias: con niveles cambiantes y periódicos. Pueden alcanzar un promedio de 90 decibeles.

Ruidos originados por el tráfico vehicular: de nivel variable y pueden alcanzar hasta 100 decibeles.

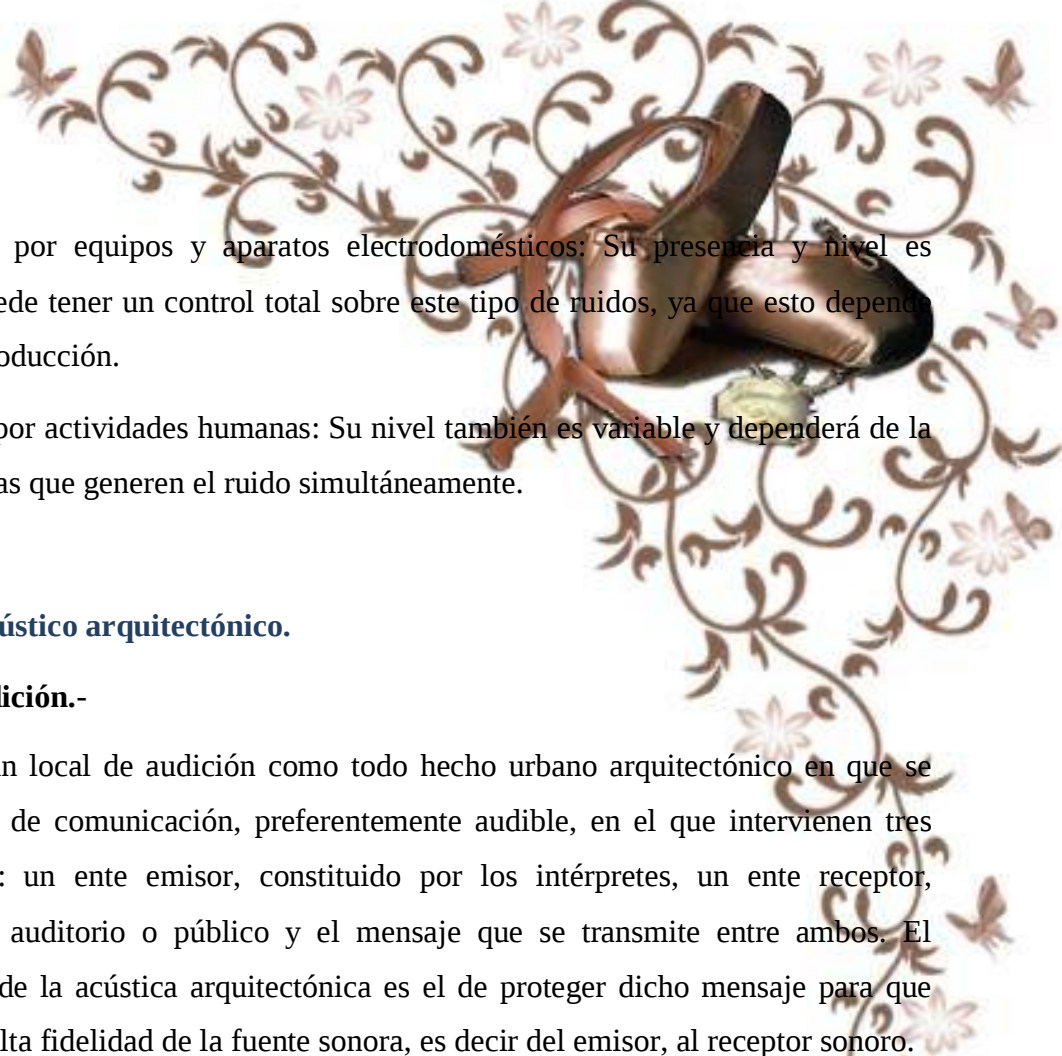
Ruidos originados por el tráfico de aviones: son los que producen mayor nivel de ruido, pueden sobrepasar los 110 decibeles.

Fuentes Internas:

Se pueden encontrar en cualquier edificación, por lo que muchas veces no son consideradas en el diseño acústico arquitectónico.

Ruidos originados por equipos o instalaciones comunitarias: Pueden ser continuos como el caso de un ascensor o periódicos como por ejemplo un grupo electrógeno.





Ruidos originados por equipos y aparatos electrodomésticos: Su presencia y nivel es variable. No se puede tener un control total sobre este tipo de ruidos, ya que esto depende de su calidad de producción.

Ruidos generados por actividades humanas: Su nivel también es variable y dependerá de la cantidad de personas que generen el ruido simultáneamente.

7.2.2. El diseño acústico arquitectónico.

Los locales de audición.-

Se puede definir un local de audición como todo hecho urbano arquitectónico en que se realiza un proceso de comunicación, preferentemente audible, en el que intervienen tres elementos básicos: un ente emisor, constituido por los intérpretes, un ente receptor, constituido por el auditorio o público y el mensaje que se transmite entre ambos. El objetivo principal de la acústica arquitectónica es el de proteger dicho mensaje para que llegue con la más alta fidelidad de la fuente sonora, es decir del emisor, al receptor sonoro.

Se pueden clasificar los tipos de locales en tres grandes grupos:

- Locales para audiciones de voz humana: tanto para palabra hablada como para canto, para aulas de clase, salas de conferencias y asambleas, teatros líricos y de prosa, iglesias. Etc.
- Locales para audiciones musicales: como teatros líricos, iglesias, salas de concierto, etc.
- Locales para adiciones de la voz humana, musicales y/o dispositivos electroacústicas:

De fuente sonora mixta y receptor sonoro humano: auditorios multiusos, cinematógrafos, anfiteatros al aire libre, entre otros.



De fuente sonora mixta y receptor sonoro electroacústica: estudios de grabación y estudios de emisión de radio y televisión.

Los requerimientos acústicos varían de acuerdo al tipo de local, por ejemplo, los locales para audiciones de la voz hablada tienen como fin principal lograr una buena inteligibilidad de la palabra, mientras que los locales para audiciones musicales deben procurar conservar la armonía y tonalidad del sonido.

Elementos del diseño acústico arquitectónico.-

Elementos determinados por la naturaleza del sonido.

Son los elementos principales de un proceso de audición.

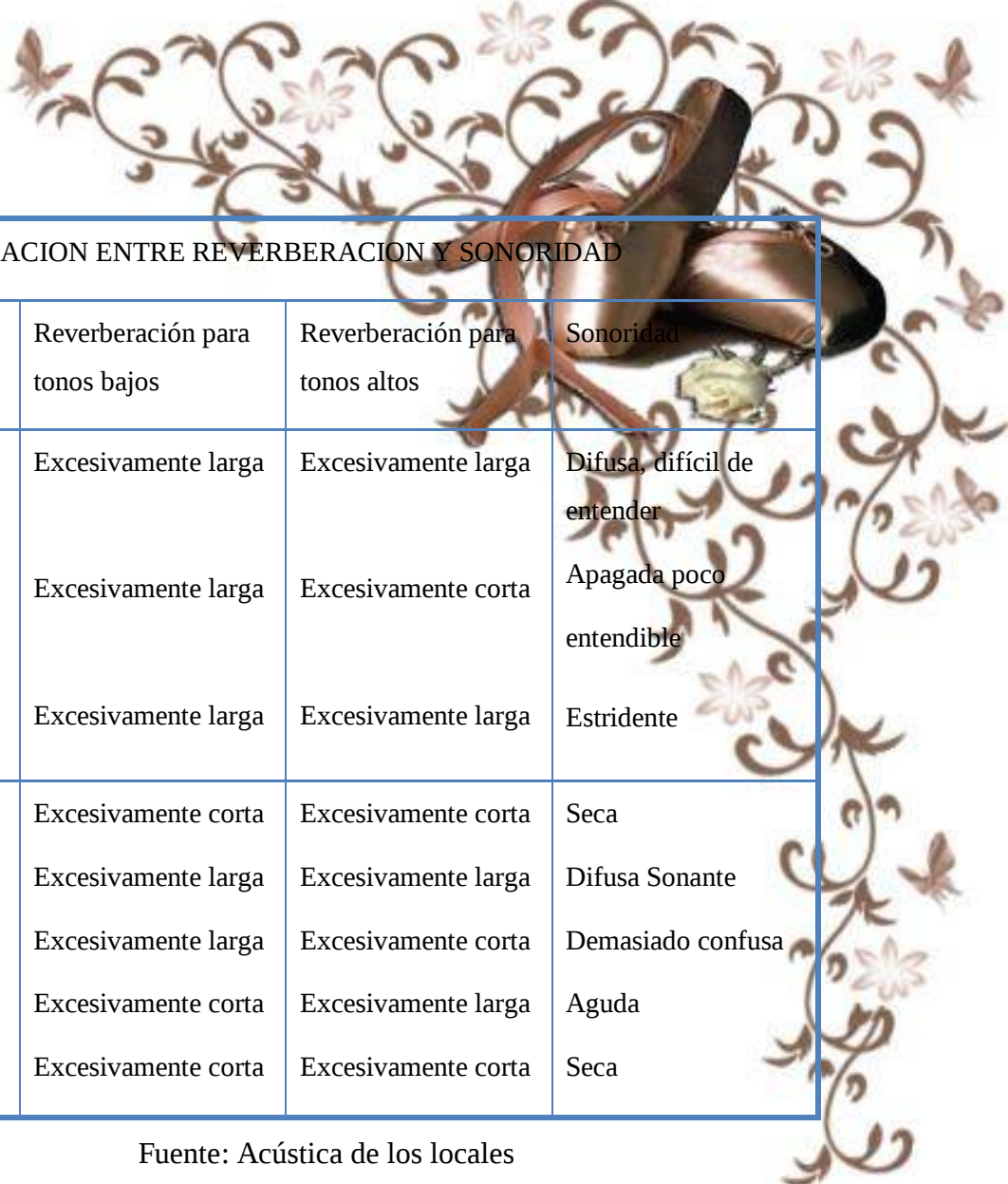
Fuente sonora.- Este es uno de los principales elementos que deben tomarse en cuenta en el diseño de un local de audición. Deben considerarse el tipo, cantidad y ubicación de fuentes sonoras ya que de ello dependerán los requerimientos acústicos, así como el tamaño y tratamiento del escenario.

Receptor sonoro.- Este otro elemento que de acuerdo al tipo de receptor variara el tratamiento del local. El número de receptores repercutirá en su disposición y ubicación.

Valores acústicos pre-establecidos- Están conformados por el tiempo de reverberación óptimo y los niveles de ruido de fondo máximos permisibles.

La sonoridad, manera como el oído humano interpreta el sonido como fenómeno físico, y el tiempo de reverberación están estrechamente vinculados. A partir de esta relación se dan los diferentes tiempos de reverberación óptimos de acuerdo al tipo de local de audición





RELACION ENTRE REVERBERACION Y SONORIDAD			
TIPO DE SONIDO	Reverberación para tonos bajos	Reverberación para tonos altos	Sonoridad
PALABRA HABLADA	Excesivamente larga	Excesivamente larga	Difusa, difícil de entender
	Excesivamente larga	Excesivamente corta	Apagada poco entendible
	Excesivamente larga	Excesivamente larga	Estridente
MUSICA	Excesivamente corta	Excesivamente corta	Seca
	Excesivamente larga	Excesivamente larga	Difusa Sonante
	Excesivamente larga	Excesivamente corta	Demasiado confusa
	Excesivamente corta	Excesivamente larga	Aguda
	Excesivamente corta	Excesivamente corta	Seca

Fuente: Acústica de los locales

Elementos determinados por el espacio donde se produce el fenómeno

Sonoro.

Son aquellos elementos que pueden ser manejados y acondicionados según los requerimientos del local de audición.

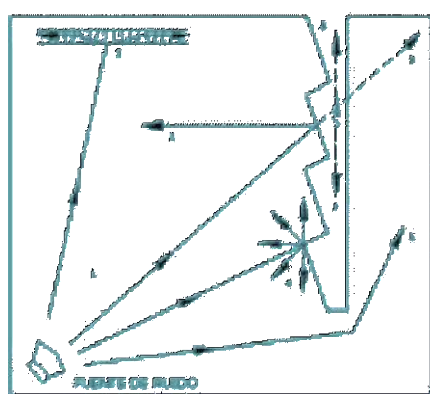
Elementos urbanos: la ubicación y la tipificación de las fuentes de ruido son elementos básicos para el diseño de un local de audición. Estos dos elementos favorecen la zonificación del local.



Elementos climáticos: los tres elementos climáticos más importantes a considerar, según el local los requiera, son la temperatura, la humedad relativa y el viento.

Entre los elementos más importantes podemos mencionar:

Elementos arquitectónicos: mediante estos elementos se puede lograr una distribución homogénea del sonido a toda la audiencia y por lo tanto de ellos dependerá en gran parte la calidad acústica de la sala.



- (1) Incidencia del sonido directo.
- (2) Sonido reflejado.
- (3) Sonido absorbido por el rozamiento de superficies.
- (4) Sonido difundido o dispersado.
- (5) Sonido difractado o inclinado.
- (6) Sonido transmitido.
- (7) Sonido dispersado dentro de la estructura.
- (8) Sonido conducido por la estructura.

Forma del local; este es un factor determinante de la calidad acústica de un local de audición. Los pisos, cielos rasos y paredes proporcionan diferentes características a una sala. Es importante una adecuada pendiente del piso para lograr que el sonido directo llegue con suficiente energía a cada oyente.

Tamaño y capacidad de la sala; de estos elementos dependerá la manera como llegue el sonido al auditorio. No son recomendables los locales de gran capacidad (más de 1000 espectadores) ya que estos implican una platea muy amplia y como consecuencia la falta de reflexiones laterales en la zona central. Asimismo los locales de gran capacidad tienden a incorporar una o más galerías que de no estar adecuadamente proporcionadas, pueden causar zonas heterogéneas.

Distancia de la fuente sonora al oyente más lejano: será máximo de 25 metros para garantizar un sonido directo con suficiente energía.

Evitar paralelismo entre paredes laterales; de esta manera no se producen ondas estacionarias.

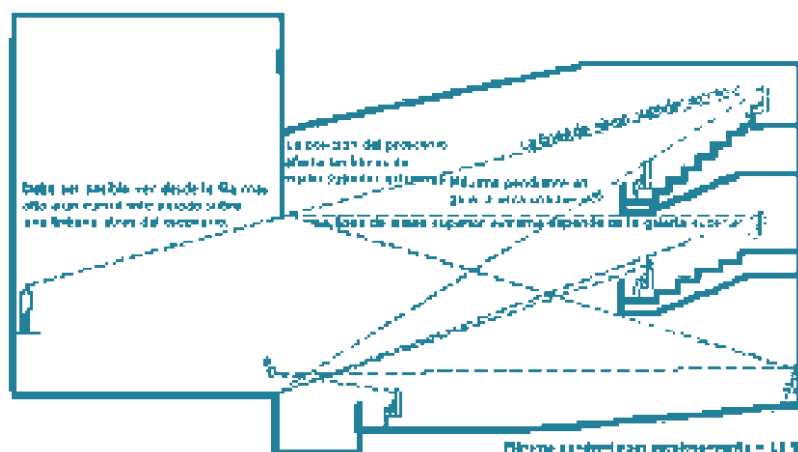
Evitar superficies cóncavas; para evitar la focalización sonora de determinada área de la sala.

La buena visibilidad hacia un escenario es importante; ya que de esa manera también se logra una adecuada audición. La adecuada orientación del cielorraso y las paredes frontales y laterales del escenario proporcionan reflexiones tempranas hacia la audiencia, la cual debe ser cubierta con reflexiones sonoras homogéneas.

Materiales del local; estos pre emitirán controlar adecuadamente el tiempo de reverberación. Se deben tomar en cuenta los tres aspectos básicos de un material: funcionalidad, comportamiento acústico y forma exterior, y conseguir su integración.

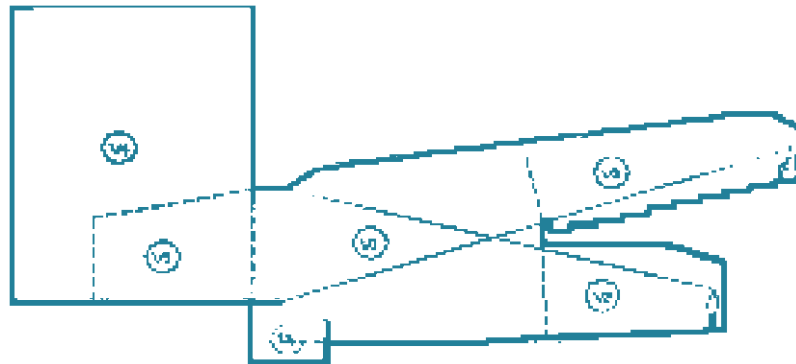
Volumen de la sala; este elemento influye en el tiempo de reverberación obtenido.

Salas multiuso; en estos casos se deben considerar mecanismos que permitan variar la calidad acústica de la sala, de manera fácil y eficaz. También deben preverse el número de fuentes sonoras, la multifuncionalidad del escenario así como las posibilidades de ubicación.



Por otro lado su inadecuada proporción puede causar defectos acústicos. El comportamiento de los diferentes volúmenes parciales existentes en la sala debe ser

homogéneos para lograr los "espacios acoplados", denominados así a dos o más espacios con características acústicas diferenciadas que están comunicados por una abertura común y evitar obtener volúmenes acústicamente heterogéneos.



El control de ruido en el diseño acústico arquitectónico.

Existen varios métodos de control de ruido que pueden aplicarse en tres niveles de acción: en la fuente generadora de ruido, en el medio de propagación y en el receptor sonoro.

La aplicación de estos métodos de control de ruido puede darse tanto en el diseño urbano como en el arquitectónico.

Diseño Urbano.

A nivel macro-urbano: Se puede llegar a controlar el ruido mediante una adecuada zonificación de los diferentes tipos arquitectónicos según criterios acústicos. Esta clasificación puede servir como base al inicio de un proyecto y se evite así disponer en una misma zona tipos acústicos incompatibles.

Entidades productoras de ruidos elevados (aeropuertos, zonas industriales, etc.)

Entidades productoras de ruido moderadas (zonas comerciales y recreativas)

Entidades silenciosas (iglesias, zonas verdes, etc.)

Entidades aislantes acústicas (colinas, parques, zonas de edificación densa).

Entidades con cierto nivel de ruido (zonas residenciales, oficinas, etc.)

A nivel micro-urbano: a este nivel se pueden lograr la protección de zonas que requieran calma recurriendo a ciertos aspectos urbanos como la disposición de los volúmenes, el trazo de vías vehiculares y el uso de la topografía. O vegetación de la zona.

Las barreras acústicas actúan como un escudo que aminora la incidencia directa del ruido hacia un receptor buscando el aislamiento sonoro. Se deben tomar en cuenta

Ciertas consideraciones como ubicar la barrera lo más cerca posible a la fuente o al receptor sonoro, debe ser de preferencia sólida y compacta y su longitud debe ser al menos cuatro veces la distancia de esta a la fuente sonora.

Los árboles y follaje son también elementos usados en el control de ruido, sin embargo su acción es casi nula al ser usados como barreras acústicas. La efectividad de la vegetación dependerá del espesor, masa y densidad de la misma.

Diseño Arquitectónico.

Jerarquización de ambientes a nivel acústico. Es recomendable establecer una jerarquización de los espacios siguiendo criterios acústicos.

Espacios que necesiten silencio Espacios generadores de ruidos

Espacios silenciosos que admiten ciertos niveles de ruido

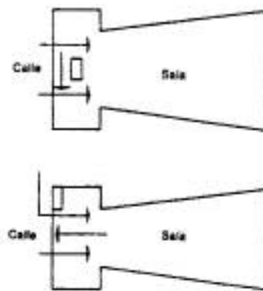
Zonificación del proyecto. Este criterio está relacionado con el anterior, ya que consiste en plantear una zonificación de los espacios de acuerdo a sus características acústicas.

Localización de espacios generadores de ruido o que admiten cierto nivel de ruido hacia la fachada del proyecto.

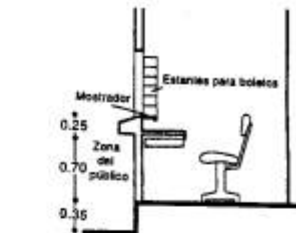
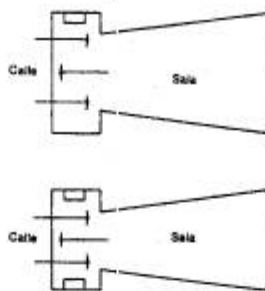
Ubicación de corredores y/o esclusas como amortiguadores acústicos. Uso de montantes o núcleos de servicios para evitar grandes recorridos.



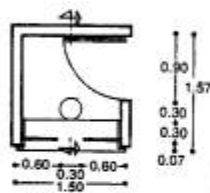
7.3. Estudio de áreas



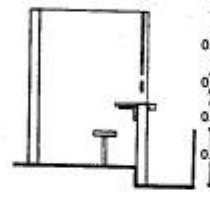
Localización de taquillas en salas de espectáculos



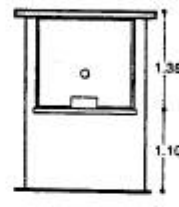
Corte en detalle de una taquilla tipo



Planta



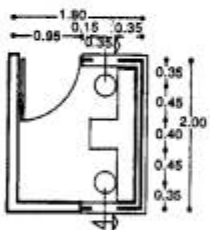
Corte



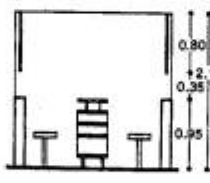
Alzado



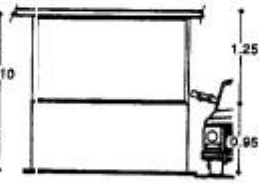
Taquilla sencilla



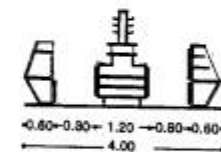
Planta



Corte



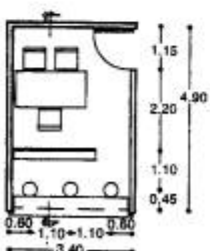
Alzado



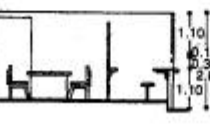
Planta y alzado

Dulcería tipo circular

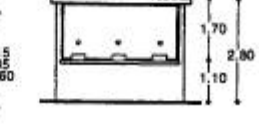
Taquilla doble, para autocinemas



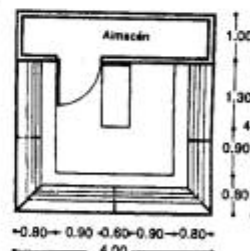
Planta



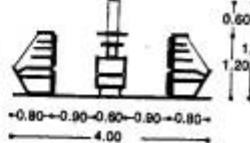
Corte



Alzado



Planta y alzado



Planta y alzado

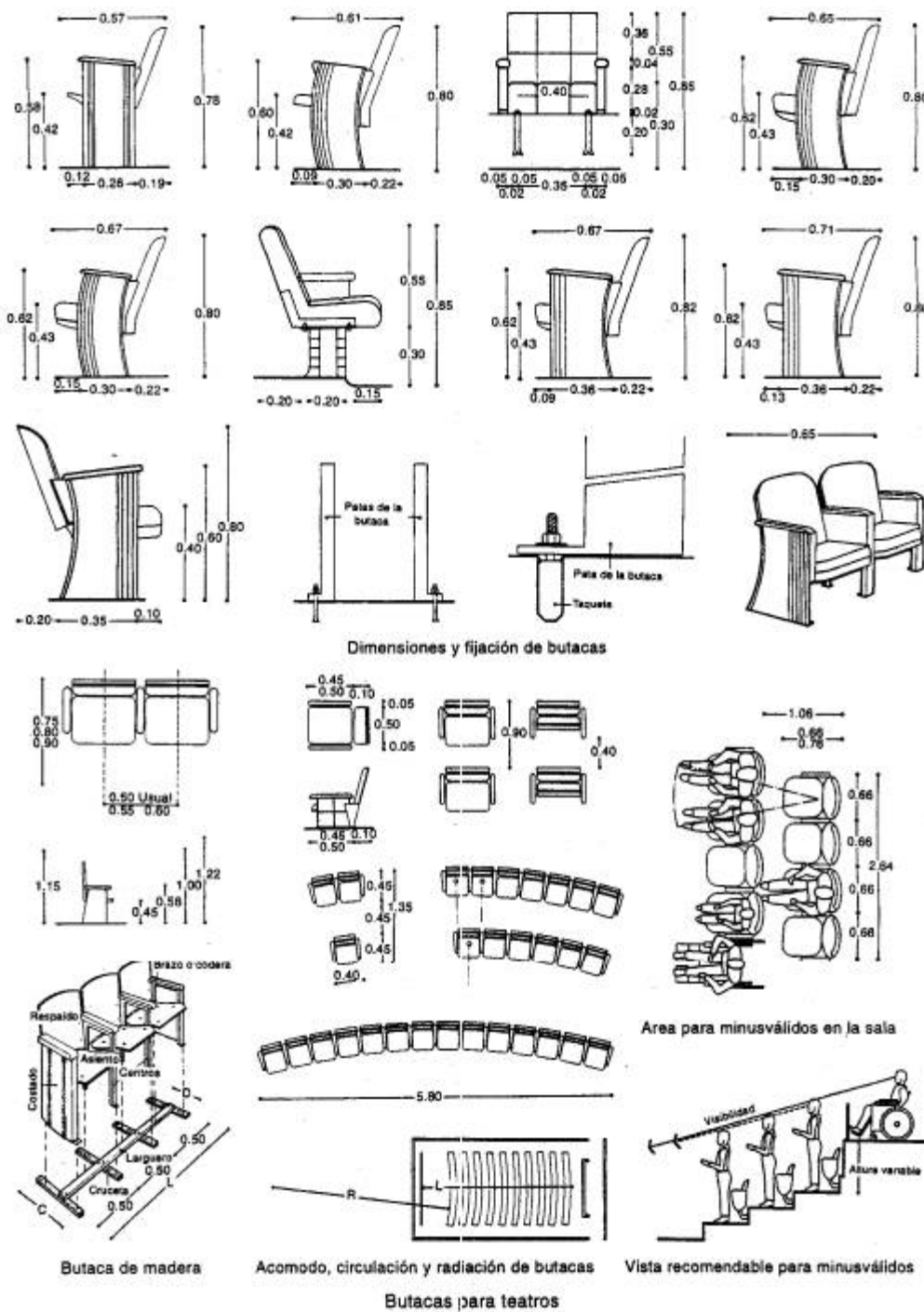
Dulcería tipo rectangular

Taquilla múltiple

Taquilla y dulcería en teatros



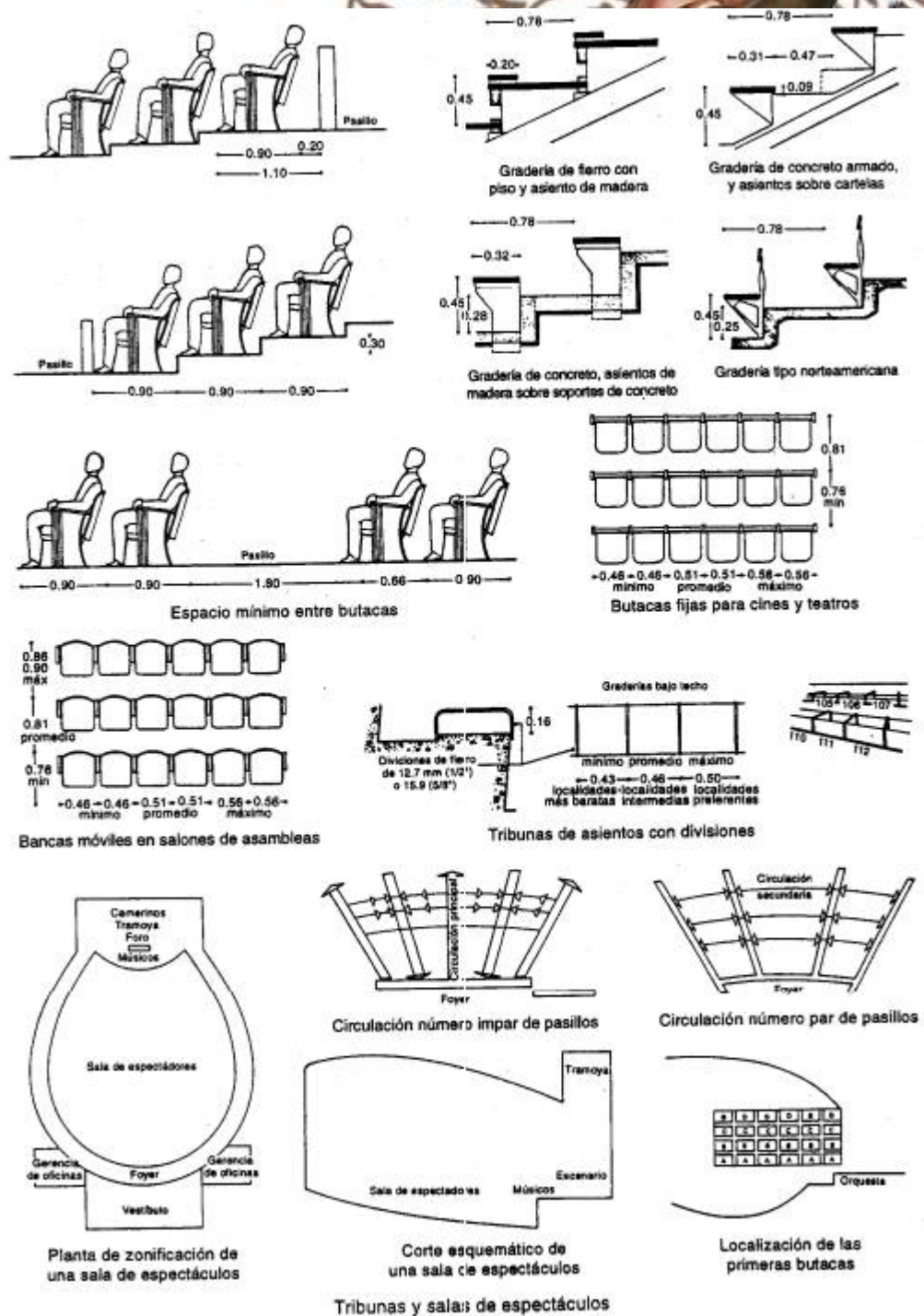
Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10



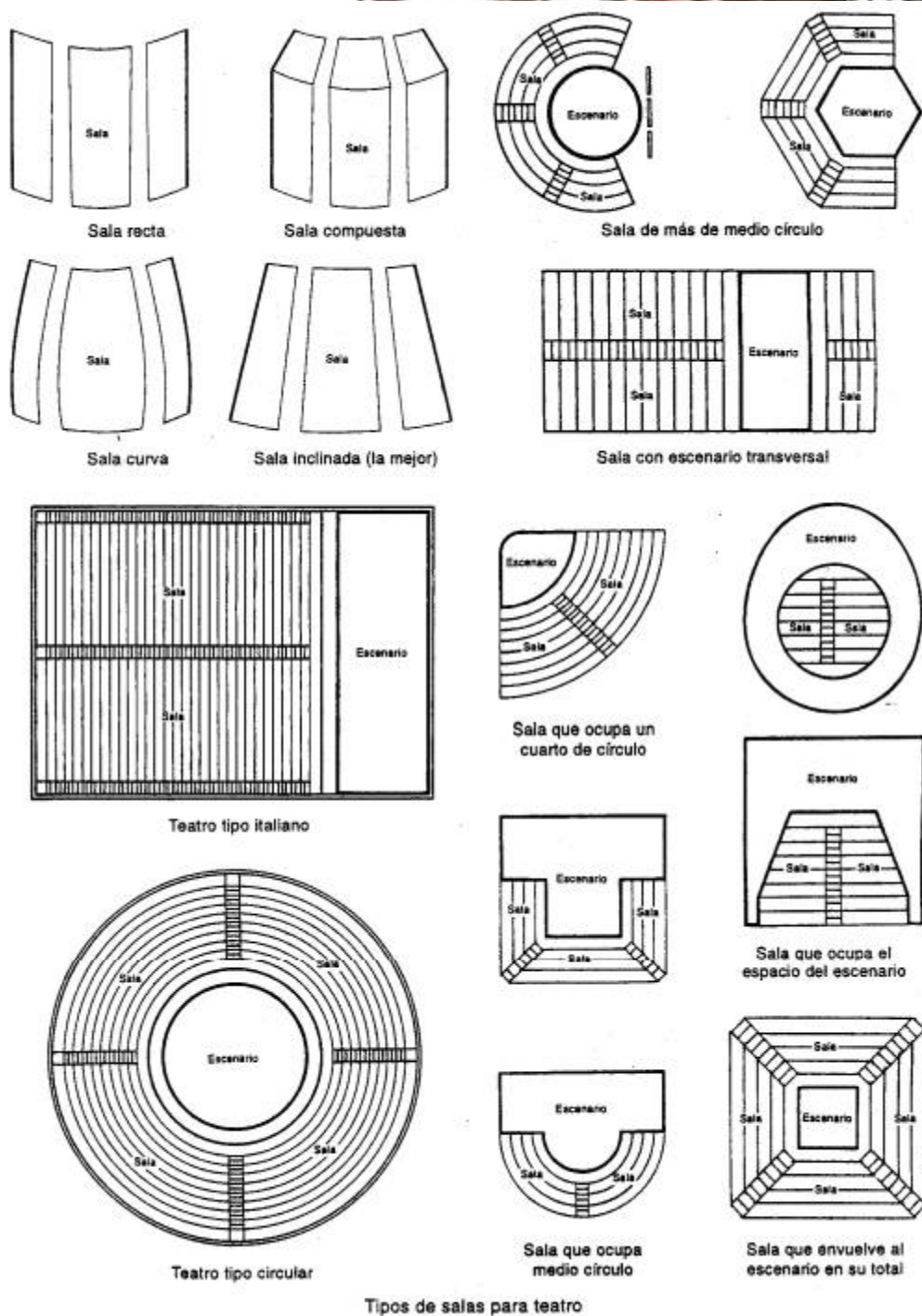
Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





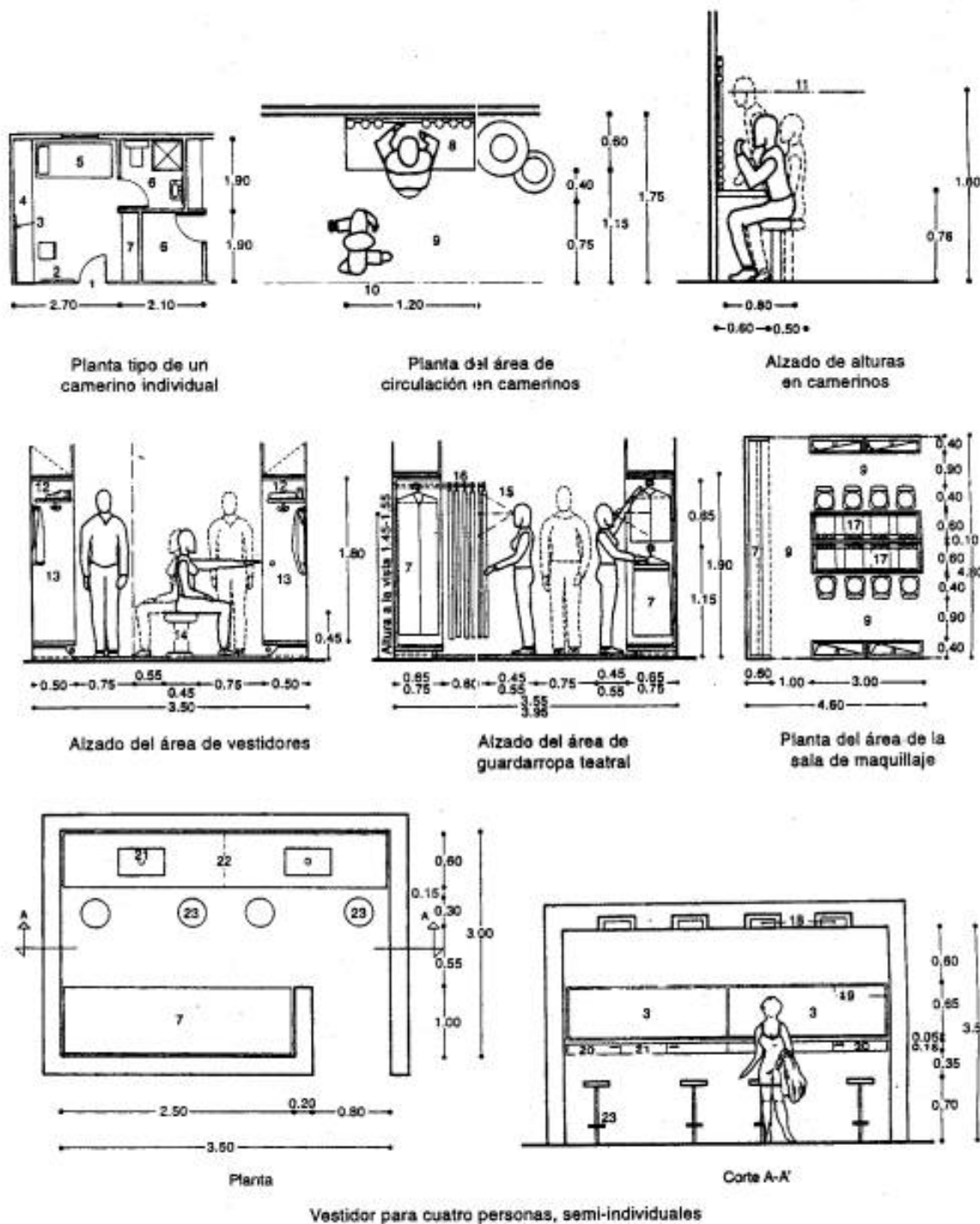
Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10



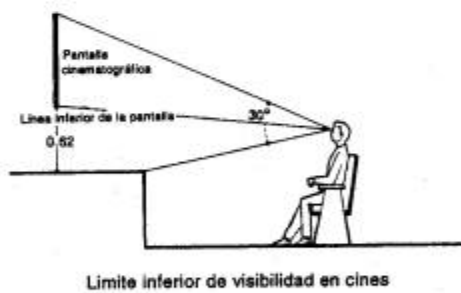
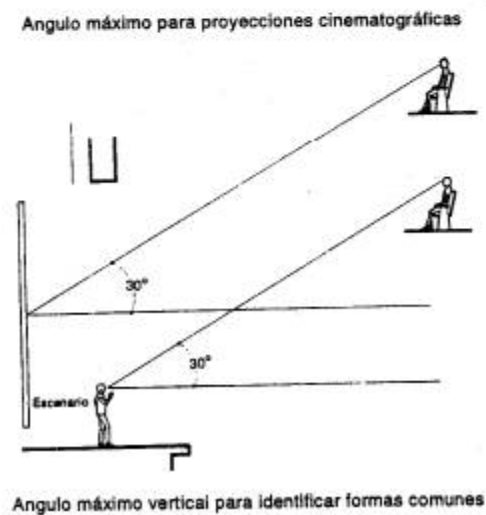
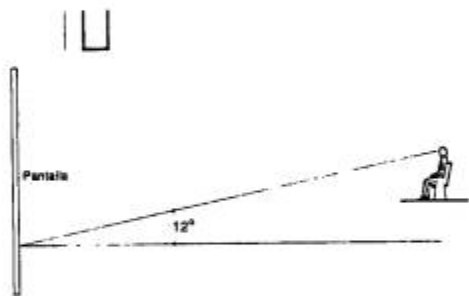
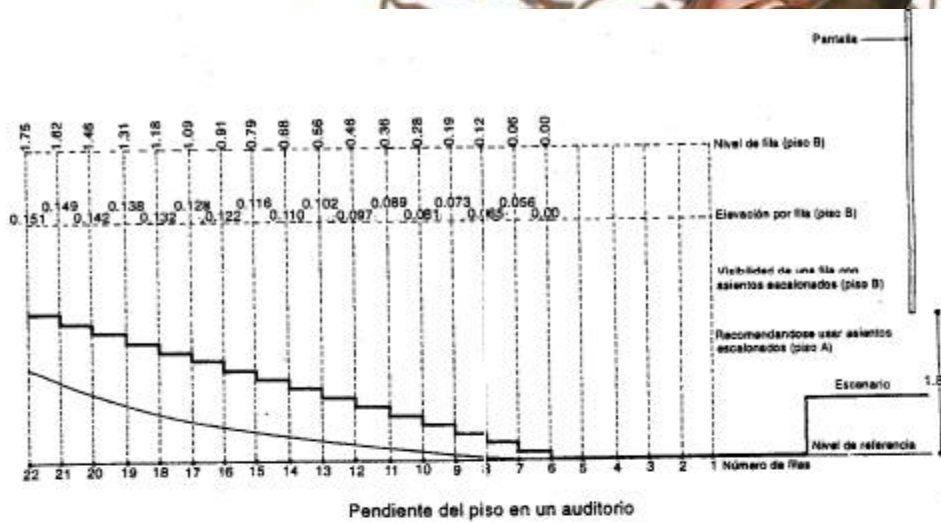
Tipos de salas para teatro

Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10

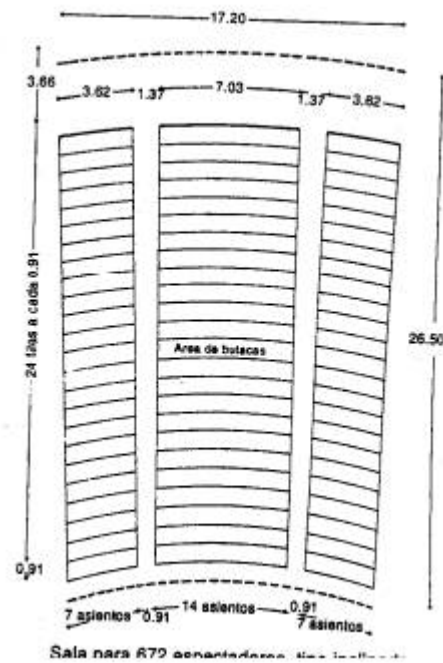
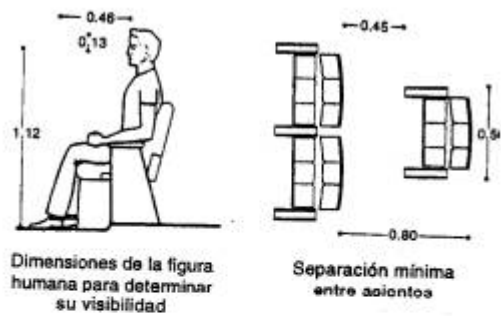
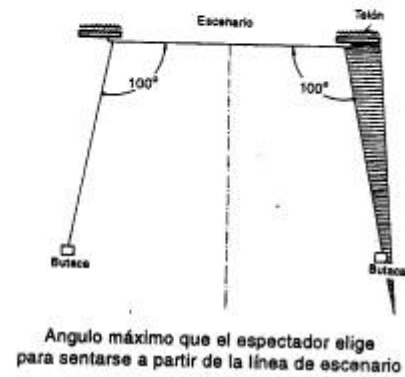
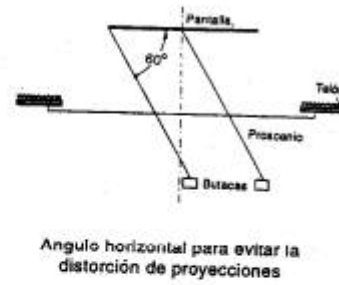
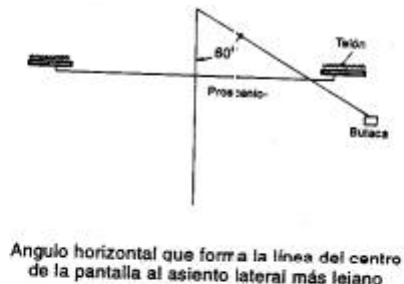
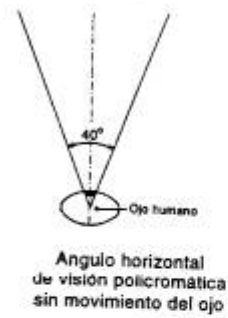




Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10



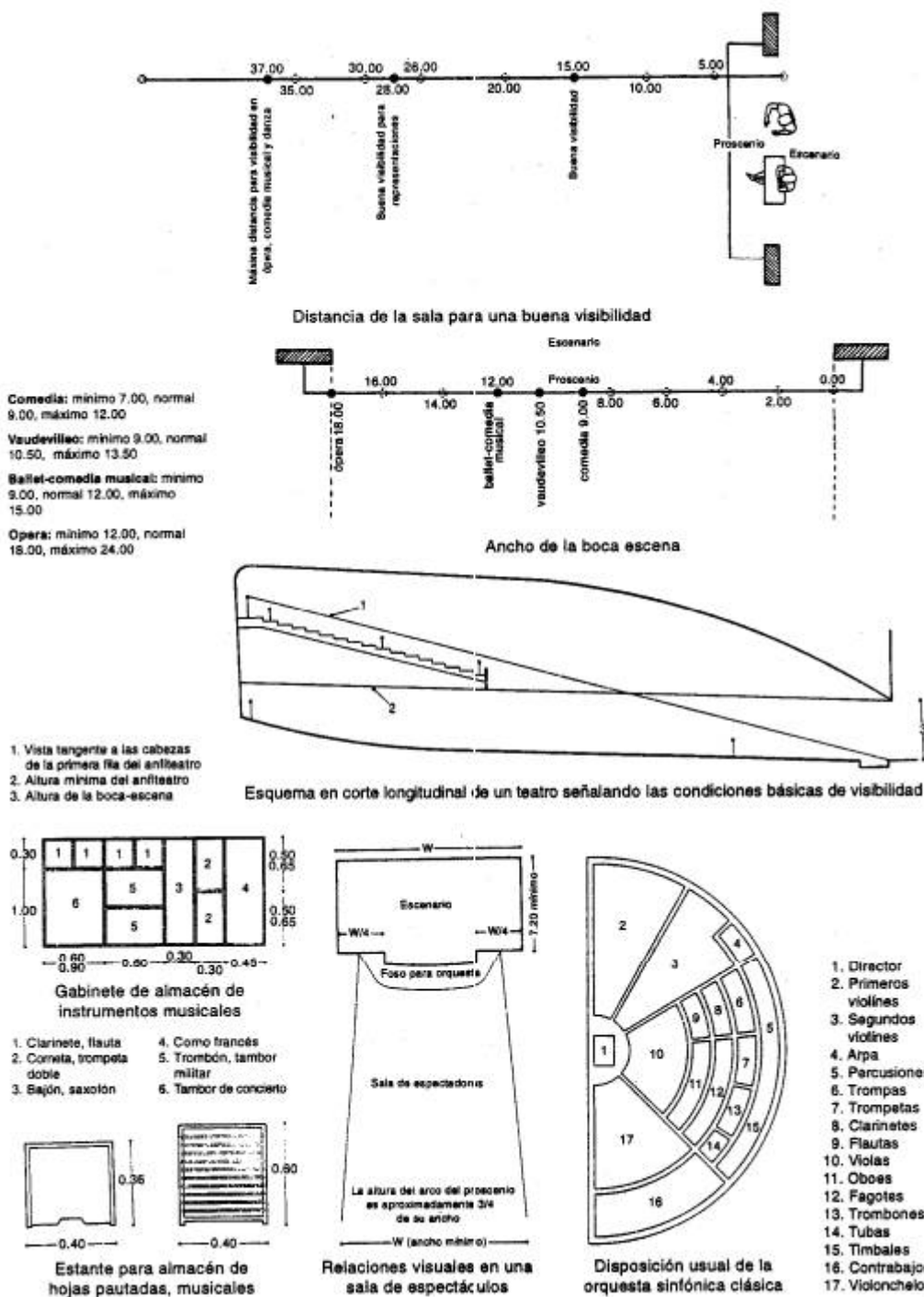
Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10



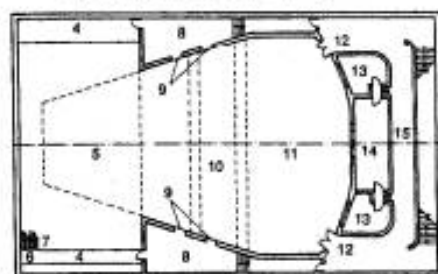
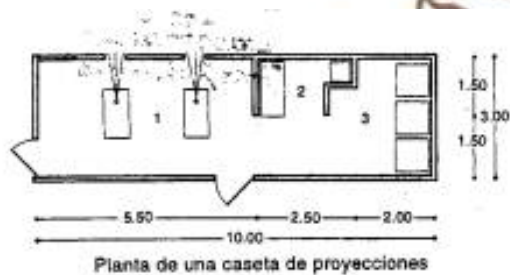
Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado

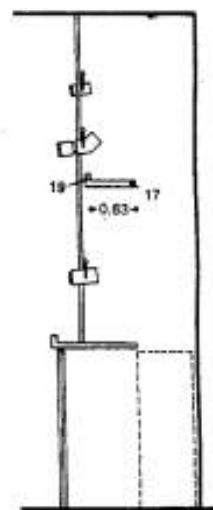
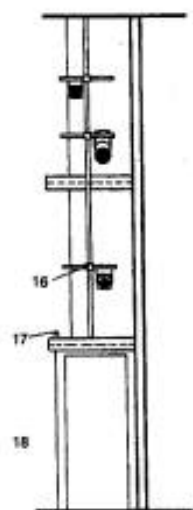




Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10

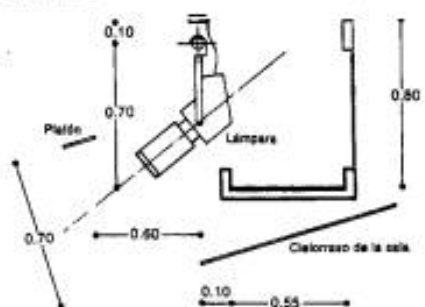


1. Proyector
2. Re-embobinado
3. Iluminación y almacén
4. Pasarela de bambalinas
5. Escenario
6. Escalera baja al escenario
7. Escalera sube a galería
8. Galería de iluminación
9. Hueco de iluminación
10. Arriba puentes de iluminación

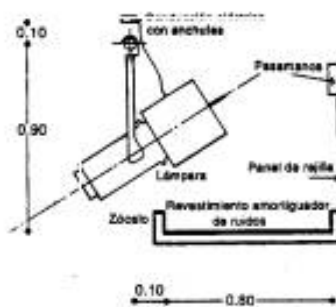


Corte y alzado de torretas de iluminación para escenario

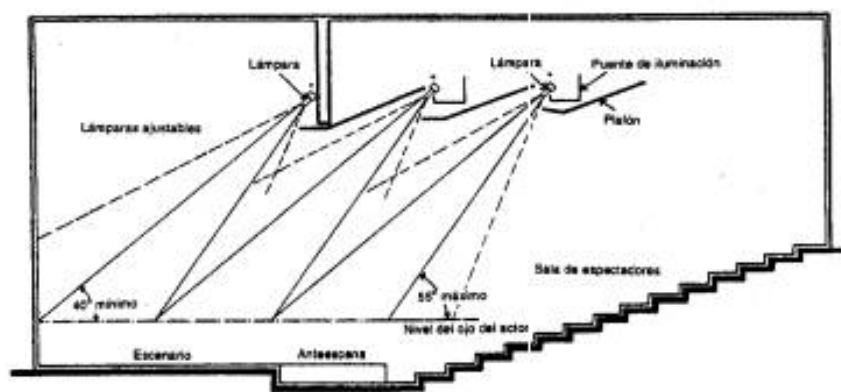
11. Sala de espectadores
12. Acceso del público a sala
13. Caseta de control de sonido
14. Caseta de proyecciones
15. Pasillo de circulación
16. Tubos de acero de 50 mm de Ø, ajustables
17. Plataforma
18. Acceso frontal
19. Zócalo



Detalles de puentes de iluminación

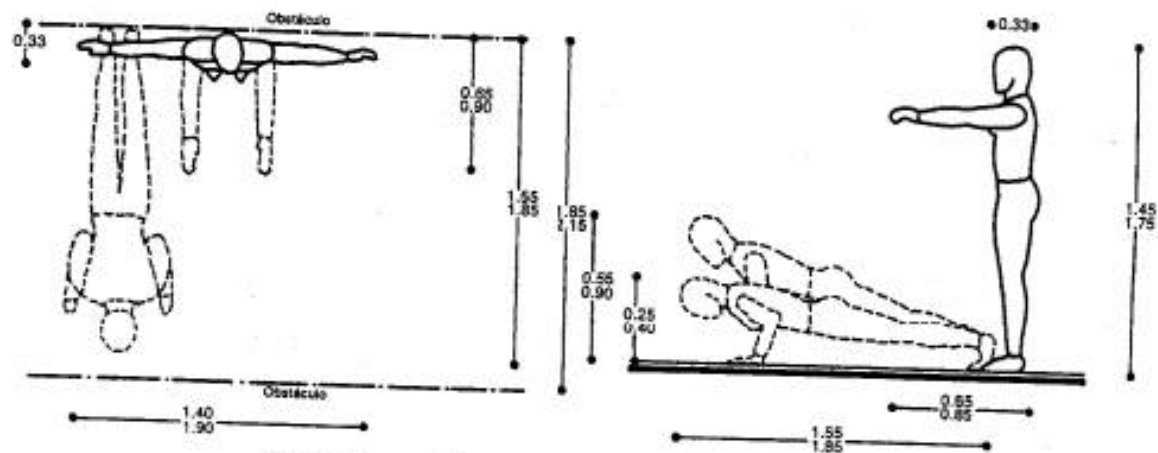


Detalle de iluminación por hueco de la sala

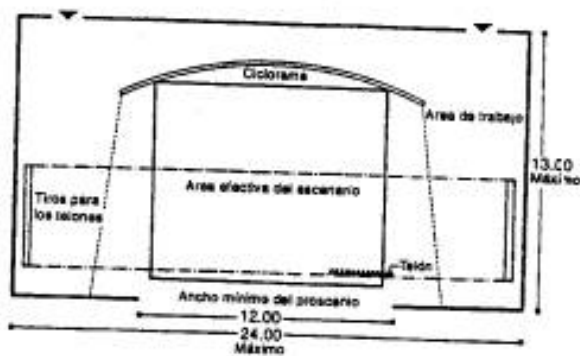


Corte longitudinal de iluminación del escenario por el techo

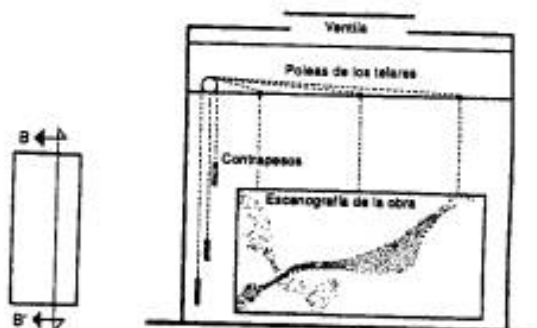
Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10



Area en el escenario para representaciones de danza y coreografía

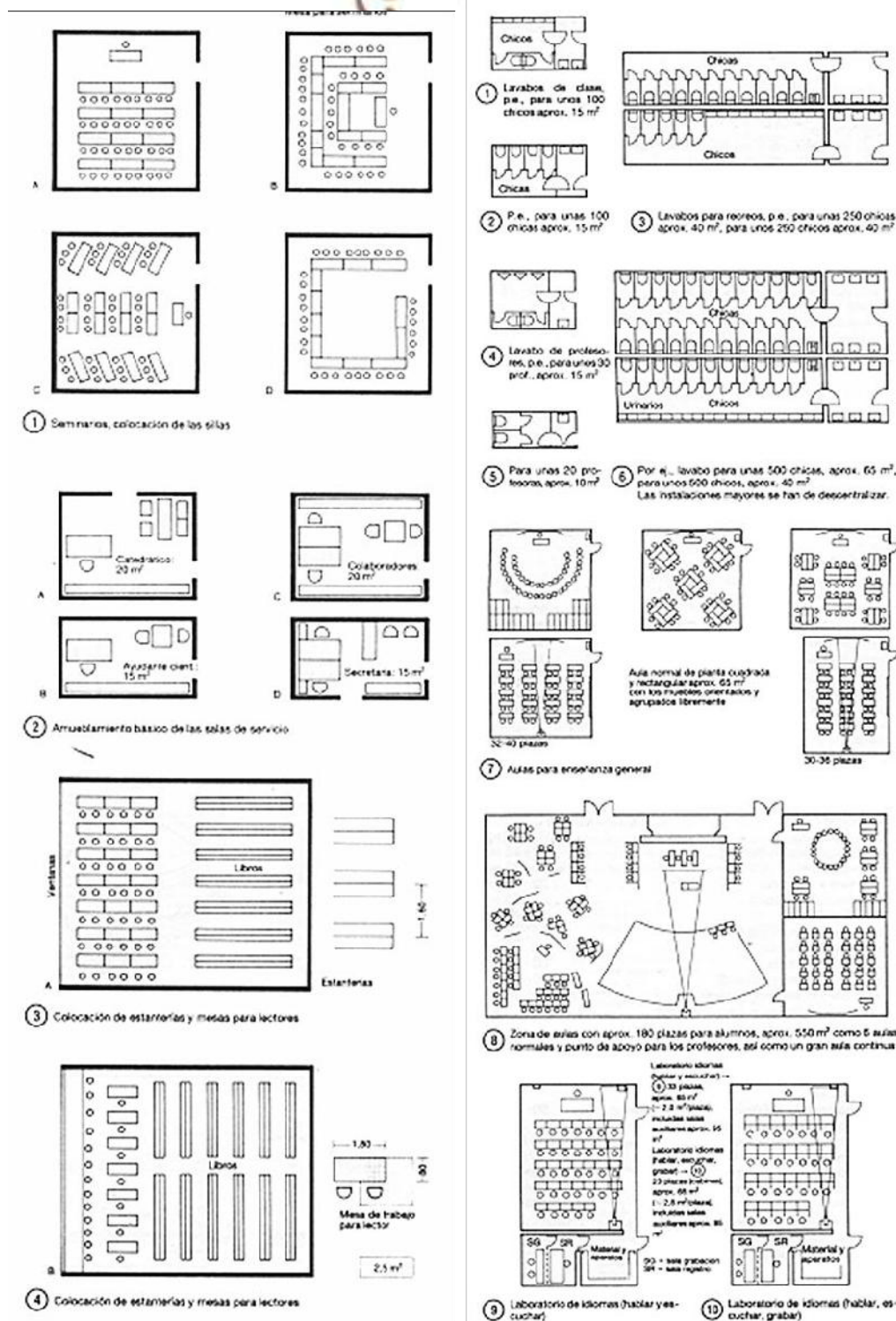


Planta de funcionamiento del escenario



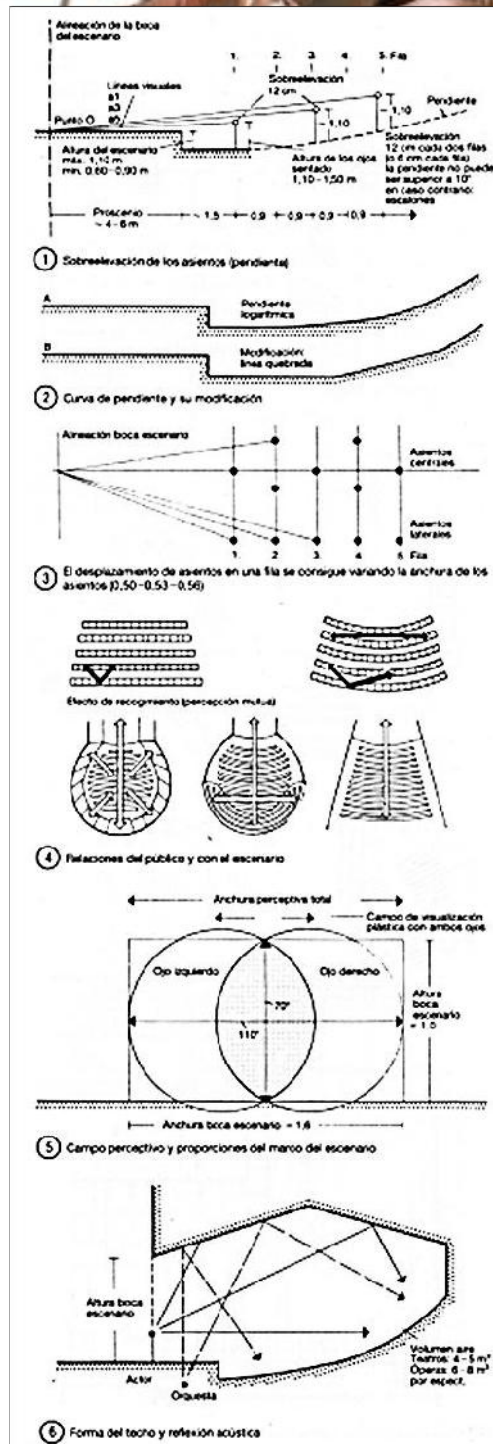
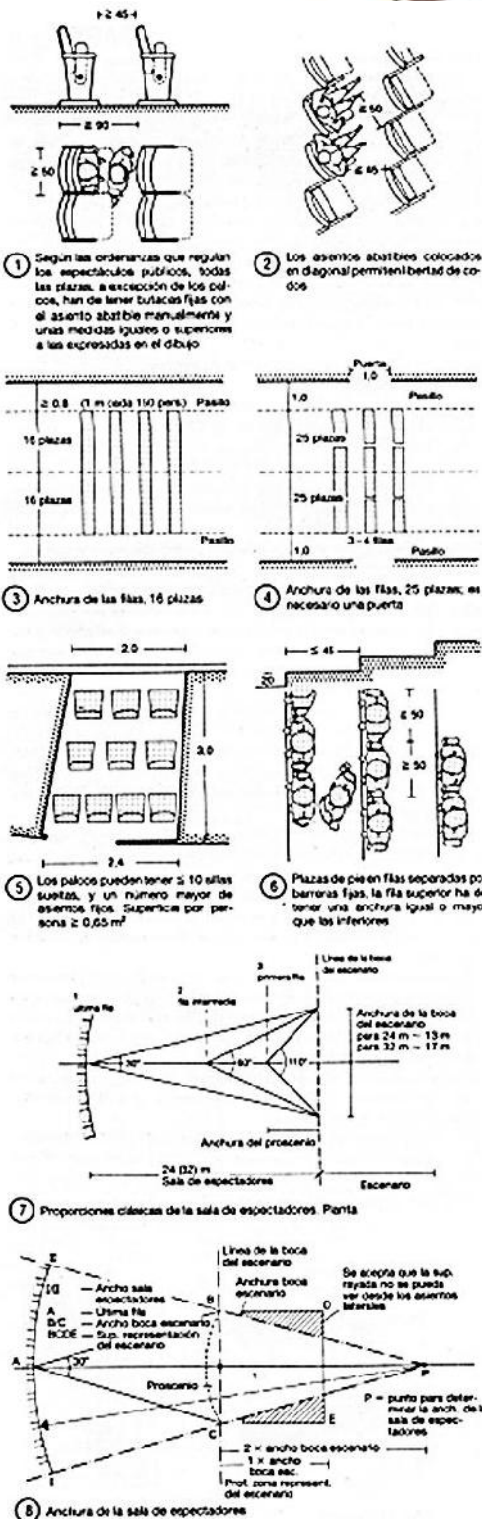
Corte B-B' de funcionamiento de tirios

Fuente: Enciclopedia de arquitectura Plazola, Volumen 10



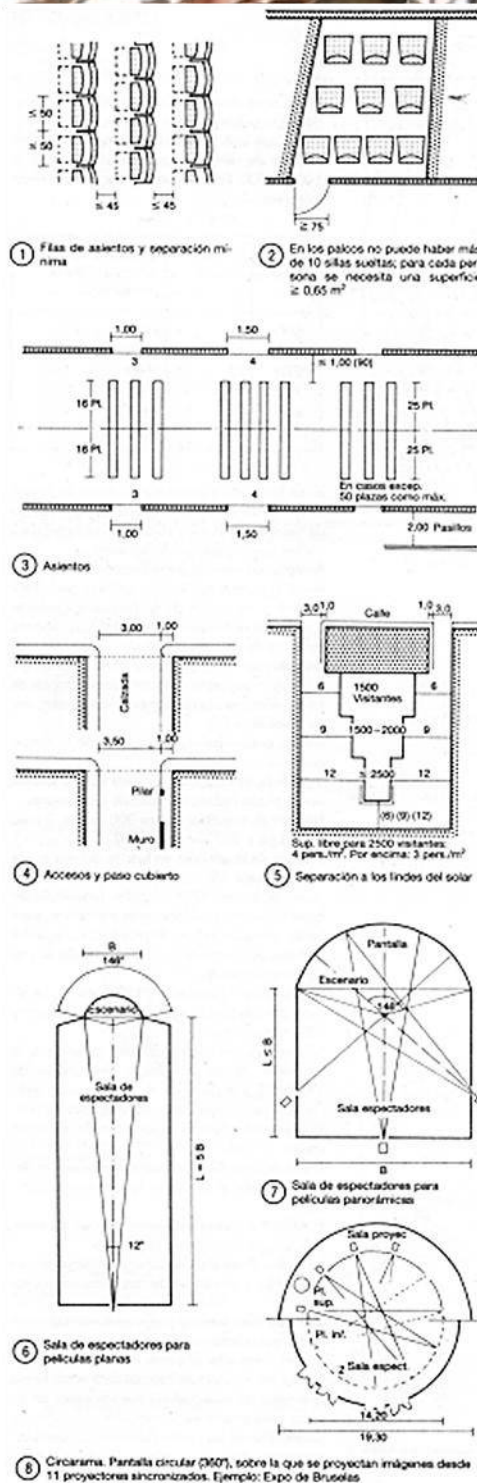
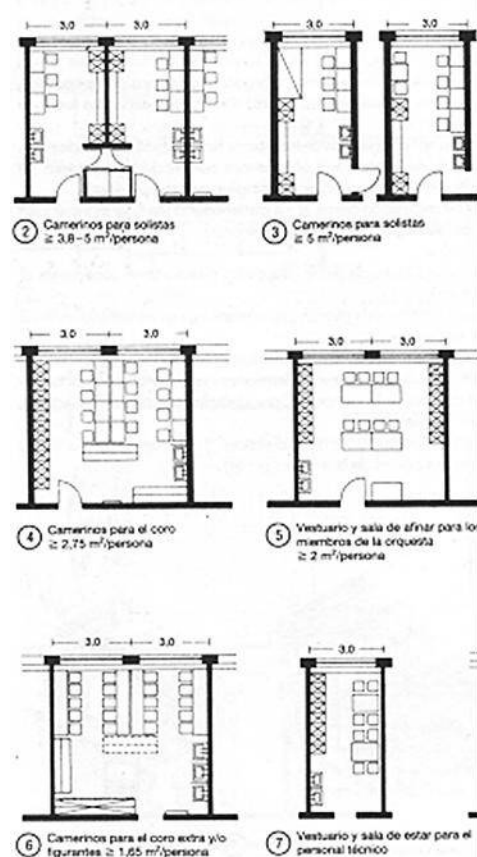
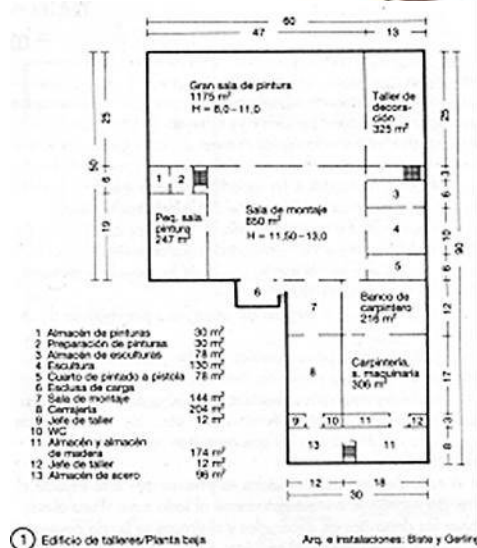
Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Fuente: Arte de proyectar en arquitectura, Ernst Neufert

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Fuente: Arte de proyectar en arquitectura, Ernst Neufert

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





CAPITULO 8.PROPUESTA

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



8. Propuesta

8.1. Usuario y programación

8.1.2. El usuario

Son diversas las actividades que se realizarán en el Escuela de Artes Escénicas, por lo cual, el usuario al que este va dirigido es muy amplio y variado.

Son dos los principales usuarios identificados, que corresponden a las principales actividades del Centro:

8.1.3. El Usuario Permanente:

Las actividades de formación y enseñanza están dirigidas hacia un grupo objetivo: personas con vocación para las artes escénicas, es decir, personas interesadas en estudiar teatro, danza o música. Un usuario constante, que en su gran mayoría pertenece a la clase media y media - alta, cuya edad varía entre los 17 y 27 años y que se encuentra en condiciones de costearse los estudios.

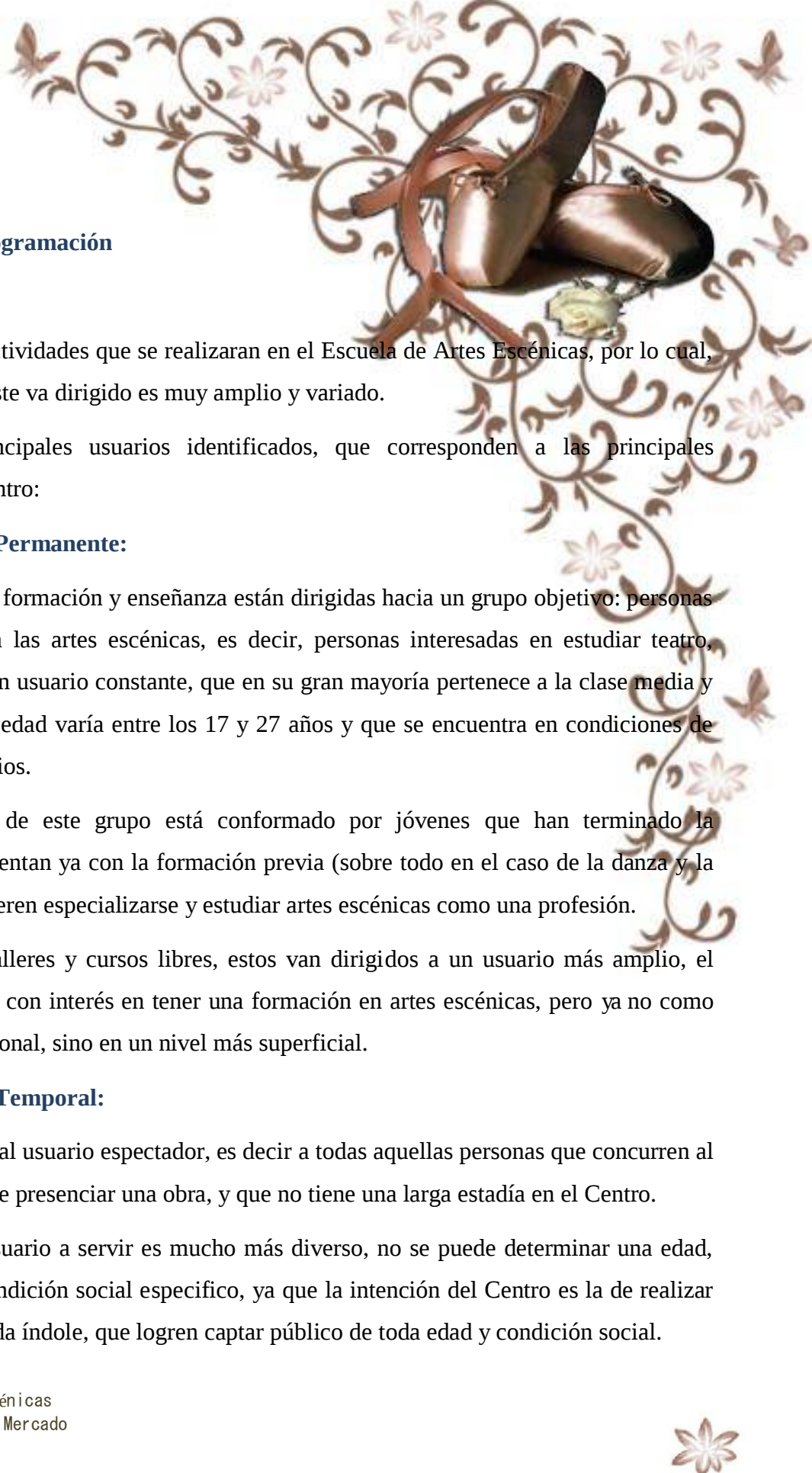
La gran mayoría de este grupo está conformado por jóvenes que han terminado la secundaria, que cuentan ya con la formación previa (sobre todo en el caso de la danza y la música), y que quieren especializarse y estudiar artes escénicas como una profesión.

En cuanto a los talleres y cursos libres, estos van dirigidos a un usuario más amplio, el público en general con interés en tener una formación en artes escénicas, pero ya no como una carrera profesional, sino en un nivel más superficial.

8.1.4. El Usuario Temporal:

Así denominamos al usuario espectador, es decir a todas aquellas personas que concurren al Centro con el fin de presenciar una obra, y que no tiene una larga estadía en el Centro.

En este caso, el usuario a servir es mucho más diverso, no se puede determinar una edad, procedencia, ni condición social específico, ya que la intención del Centro es la de realizar espectáculos de toda índole, que logren captar público de toda edad y condición social.



Dentro de este grupo también debemos considerar, a los artistas y organizadores de espectáculos que utilizarán tanto la infraestructura como los servicios del Centro para el montaje y realización de sus actividades de carácter escénico.

8.1.5. Programación

Descripción cualitativa de las áreas

Área exterior.-

Está conformada principalmente por los espacios libres de circulación y vegetación que están en el entorno del edificio como plazas, jardines, estacionamiento.

La circulación a la escuela se dará de diferentes formas, dependiendo del medio si se ingresa en un vehículo particular o público mediante un estacionamiento, o por un ingreso directo peatonal a través de una plaza.

Luego de un estudio realizado de los modelos de los centros de arte se definió tres tipos de flujo de circulación, en función del volumen, horario, confiabilidad y compatibilidad.

Circulación de alumnos externos, internados y docentes.

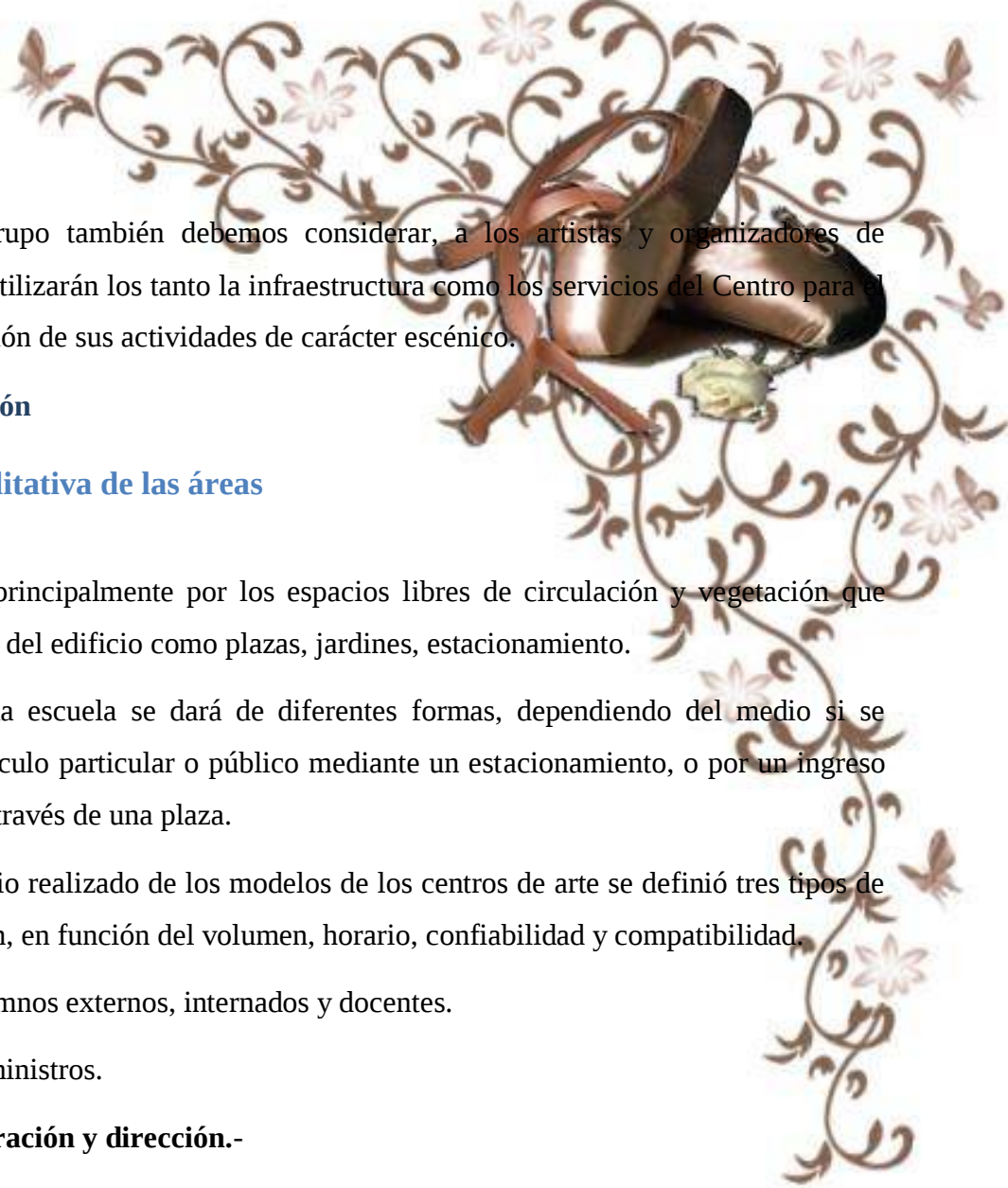
Circulación de suministros.

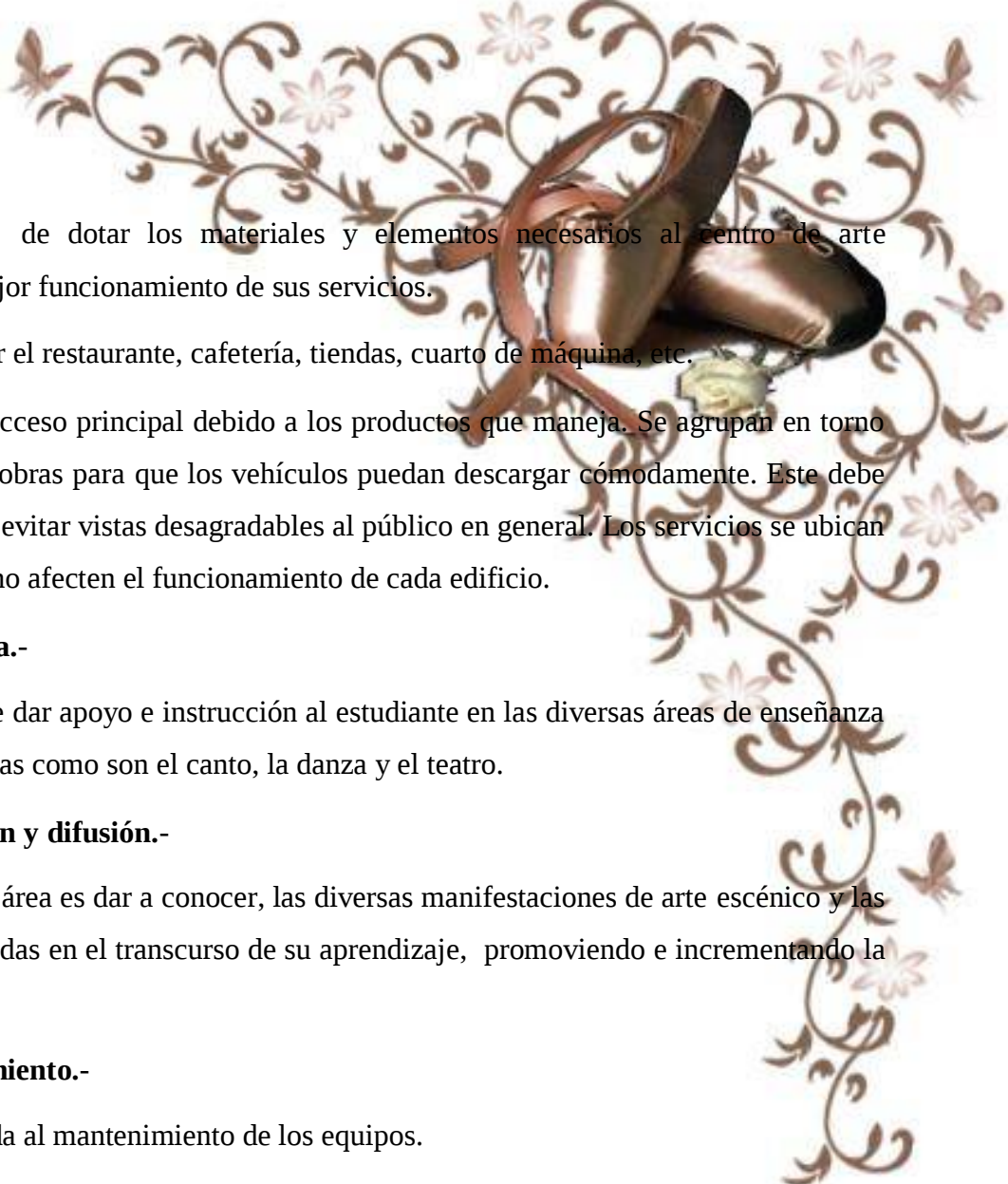
Área de administración y dirección.-

Donde se encuentra el personal administrativo quienes se encargan de la organización, relación y control del Escuela de Artes Escénicas. Tiene a su cargo el personal de mantenimiento y vigilancia. Se compone de: director general con secretaria, subdirector, publicidad, relaciones públicas, recursos humanos y financieros, administrador, contabilidad, sistemas, recepcionista, secretarias.

Esta área estará en un espacio sema-restringida del bloque de servicios y cuenta con las actividades de secretaria, reuniones, archivos, registros y control.

Área de servicios.-





Tiene la función de dotar los materiales y elementos necesarios al centro de arte permitiendo un mejor funcionamiento de sus servicios.

Están formados por el restaurante, cafetería, tiendas, cuarto de máquina, etc.

Estarán cerca del acceso principal debido a los productos que maneja. Se agrupan en torno a un patio de maniobras para que los vehículos puedan descargar cómodamente. Este debe quedar oculto para evitar vistas desagradables al público en general. Los servicios se ubican de tal manera que no afecten el funcionamiento de cada edificio.

Área de enseñanza.-

Tiene la función de dar apoyo e instrucción al estudiante en las diversas áreas de enseñanza de las artes escénicas como son el canto, la danza y el teatro.

Área de promoción y difusión.-

El objetivo de esta área es dar a conocer, las diversas manifestaciones de arte escénico y las habilidades adquiridas en el transcurso de su aprendizaje, promoviendo e incrementando la difusión artística.

Área de mantenimiento.-

Es un área destinada al mantenimiento de los equipos.

Descripción cualitativa de los ambientes

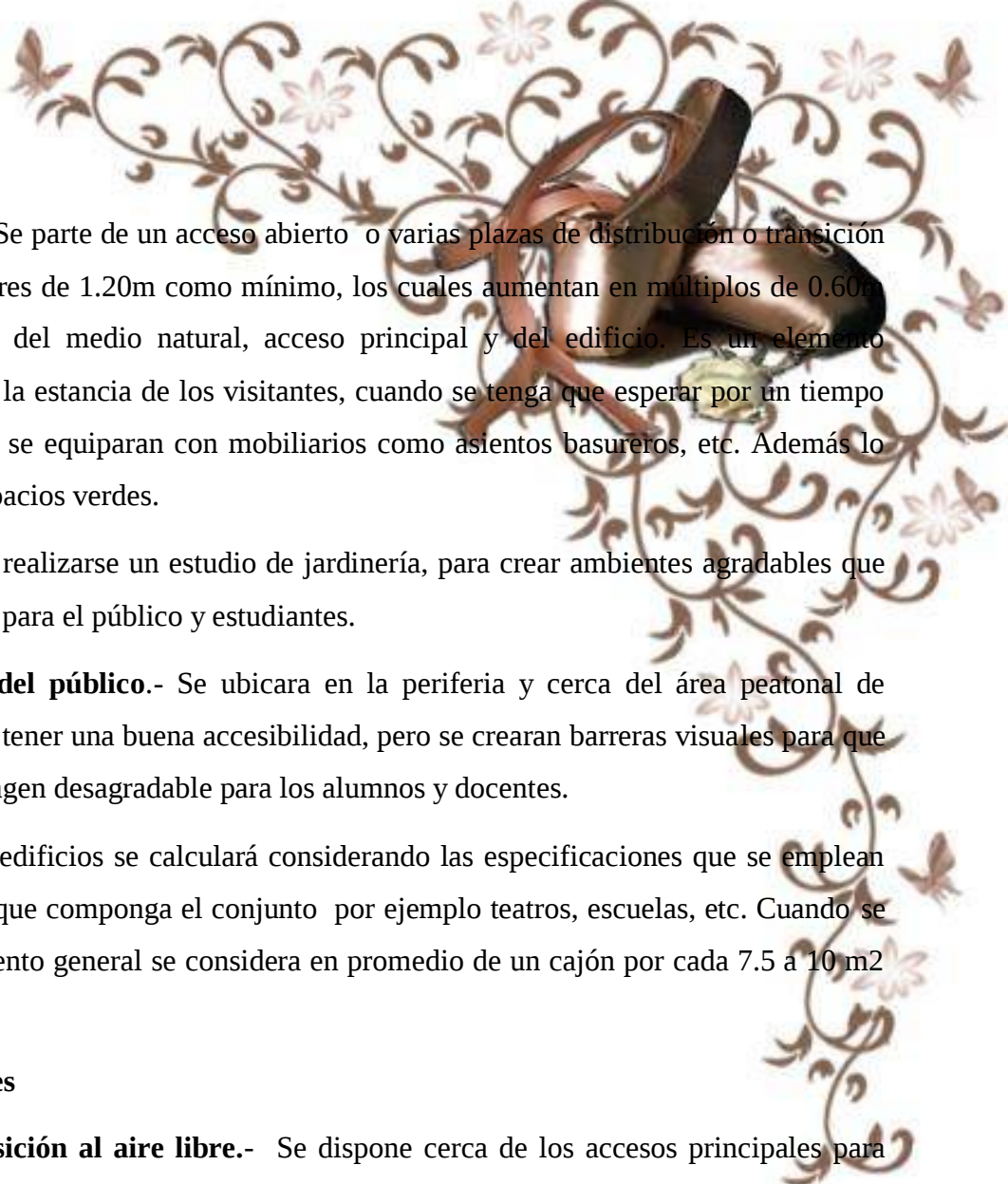
Área exterior.-

Acceso principal

Vehicular.- Este se efectúa a través de una vialidad secundaria o de poca afluencia. Y debe conectar con facilidad a una vialidad primaria.

Peatonal.- Una vialidad de tipo primaria se enmarcara con elementos que inviten al visitante a introducirse al conjunto y se pueda identificar a distancia. Los edificios contarán con accesos de tipo secundario que harán las veces de salidas de emergencia.





Plaza de acceso.- Se parte de un acceso abierto o varias plazas de distribución o transición a través de andadores de 1.20m como mínimo, los cuales aumentan en múltiplos de 0.60m según necesidades del medio natural, acceso principal y del edificio. Es un elemento indispensable para la estancia de los visitantes, cuando se tenga que esperar por un tiempo determinado, estos se equiparan con mobiliarios como asientos basureros, etc. Además lo más importante espacios verdes.

Jardines.- Deberá realizarse un estudio de jardinería, para crear ambientes agradables que sirvan de descanso para el público y estudiantes.

Estacionamiento del público.- Se ubicara en la periferia y cerca del área peatonal de ingreso para poder tener una buena accesibilidad, pero se crearan barreras visuales para que no reflejen una imagen desagradable para los alumnos y docentes.

En este género de edificios se calculará considerando las especificaciones que se emplean para cada edificio que componga el conjunto por ejemplo teatros, escuelas, etc. Cuando se haga un planteamiento general se considera en promedio de un cajón por cada 7.5 a 10 m² de construcción.

Espacios exteriores

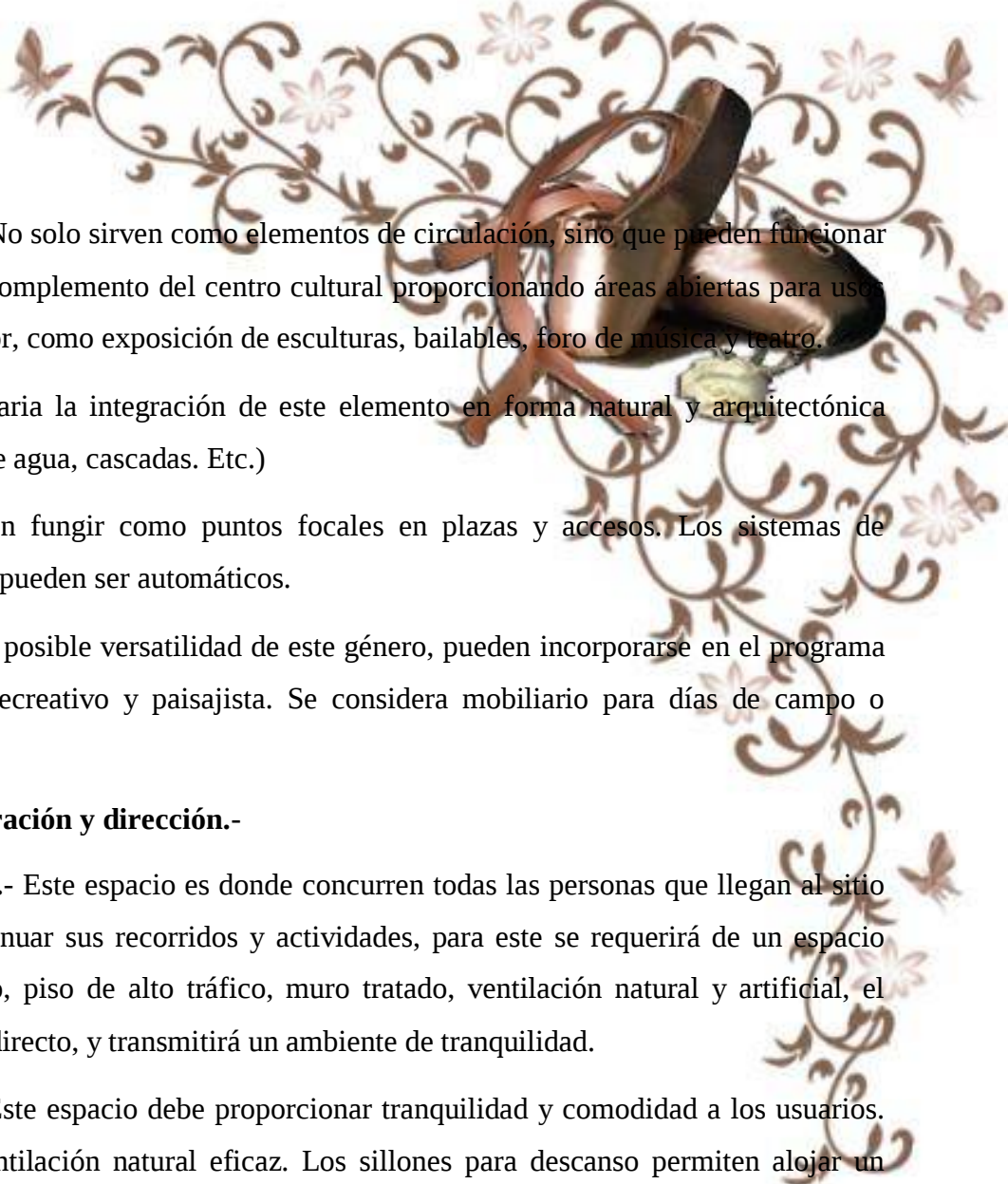
Espacios de exposición al aire libre.- Se dispone cerca de los accesos principales para que el visitante se entere rápidamente de lo que se expone y entre en forma más organizada. La creación de plazas, patios y jardines que sirvan de conexión entre ellos es primordial, por lo que se le debe dar un carácter público.

Plazas interiores.- Se proyectan en relación con los elementos circundantes serán de 20 m² como mínimo. Podrá haber paseos y plazas a cubierto que permitan al visitante resguardarse del sol y la lluvia.

Espacios escultóricos.- Son elementos a los que asisten esporádicamente las personas, para que sean más concurridos, su ubicación debe ser en puntos clave dentro y fuera del centro. Debe estar conectado con alguna vialidad importante y no debe tener elementos que eviten su visibilidad.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





Espacios libres.- No solo sirven como elementos de circulación, sino que pueden funcionar además como un complemento del centro cultural proporcionando áreas abiertas para usos múltiples al exterior, como exposición de esculturas, bailables, foro de música y teatro.

Agua.,- Es necesaria la integración de este elemento en forma natural y arquitectónica (fuentes, espejos de agua, cascadas. Etc.)

Las fuentes pueden fungir como puntos focales en plazas y accesos. Los sistemas de aspersión del agua pueden ser automáticos.

Parques.- Dada la posible versatilidad de este género, pueden incorporarse en el programa aspectos de tipo recreativo y paisajista. Se considera mobiliario para días de campo o excursiones.

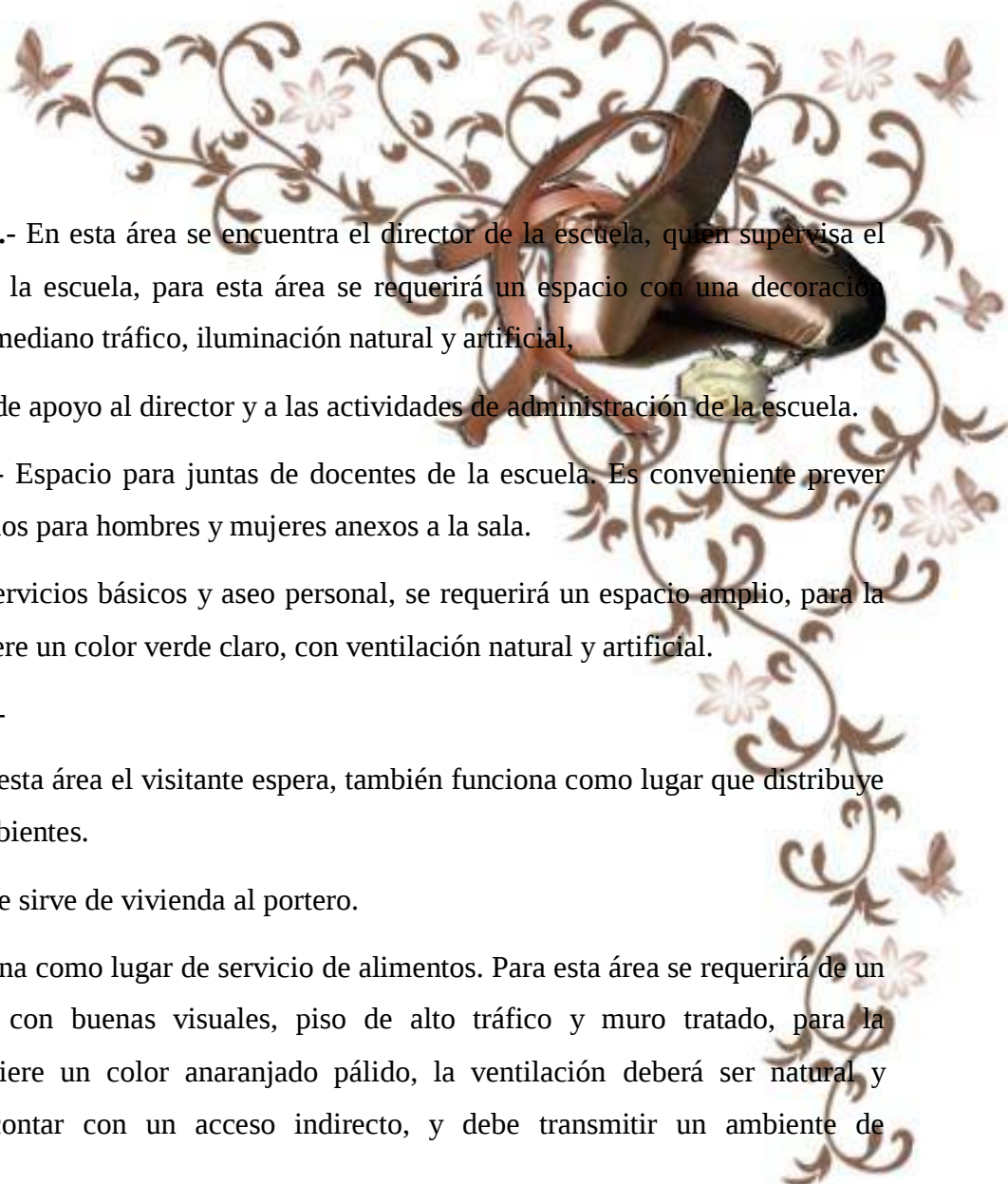
Área de administración y dirección.-

Vestíbulo general.- Este espacio es donde concurren todas las personas que llegan al sitio para después continuar sus recorridos y actividades, para este se requerirá de un espacio amplio y decorado, piso de alto tráfico, muro tratado, ventilación natural y artificial, el acceso deberá ser directo, y transmitirá un ambiente de tranquilidad.

Sala de espera.- Este espacio debe proporcionar tranquilidad y comodidad a los usuarios. Se debe lograr ventilación natural eficaz. Los sillones para descanso permiten alojar un número variado de usuarios. Pueden ser de plástico o de madera; una de las cualidades que se busca es la dureza que las hace más resistentes a golpes y raspaduras.

Recepción e información.- En esta área el visitante se informa y espera, para este se requiere de un espacio amplio que cuente con buenas visuales, piso de alto tráfico y muro tratado, iluminación natural, acceso y circulación directa, ambiente de trabajo y comunicación, para el confort se requerirá ventilación natural y artificial, calefacción y aire acondicionado.





Dirección general.- En esta área se encuentra el director de la escuela, quien supervisa el funcionamiento de la escuela, para esta área se requerirá un espacio con una decoración adecuada, piso de mediano tráfico, iluminación natural y artificial,

Secretaría.- Área de apoyo al director y a las actividades de administración de la escuela.

Sala de docentes.- Espacio para juntas de docentes de la escuela. Es conveniente prever gabinetes y sanitarios para hombres y mujeres anexos a la sala.

Baños.- Área de servicios básicos y aseo personal, se requerirá un espacio amplio, para la decoración se sugiere un color verde claro, con ventilación natural y artificial.

Área de servicios.-

Distribuidor.- En esta área el visitante espera, también funciona como lugar que distribuye a los diferentes ambientes.

Portería.- Área que sirve de vivienda al portero.

Cafetería.- Funciona como lugar de servicio de alimentos. Para esta área se requerirá de un espacio amplio y con buenas visuales, piso de alto tráfico y muro tratado, para la decoración se sugiere un color anaranjado pálido, la ventilación deberá ser natural y artificial, puede contar con un acceso indirecto, y debe transmitir un ambiente de tranquilidad.

Comedor.- Establecimiento destinado para servir comidas a personas determinadas.

Cocina.- Donde se preparan los alimentos.

Deposito.- Almacenamiento de suministros.

Baños.- Área de servicios básicos y aseo personal.

Área de enseñanza.-

Distribuidor.- En esta área el visitante espera, también funciona como lugar que distribuye a los diferentes ambientes.

Talleres de danza.- Sectores donde se imparte la enseñanza de las danzas regionales e internacionales.

Talleres de canto.- Aulas en las cuales se enseña canto.

Talleres de teatro.- Sectores donde se enseña teatro.

Deposito.- Lugar donde se almacenan las vestimentas, y los útiles necesarios para la enseñanza de danza, canto y teatro.

Baños.- Área de servicios básicos y aseo personal.

Área de promoción y difusión.-

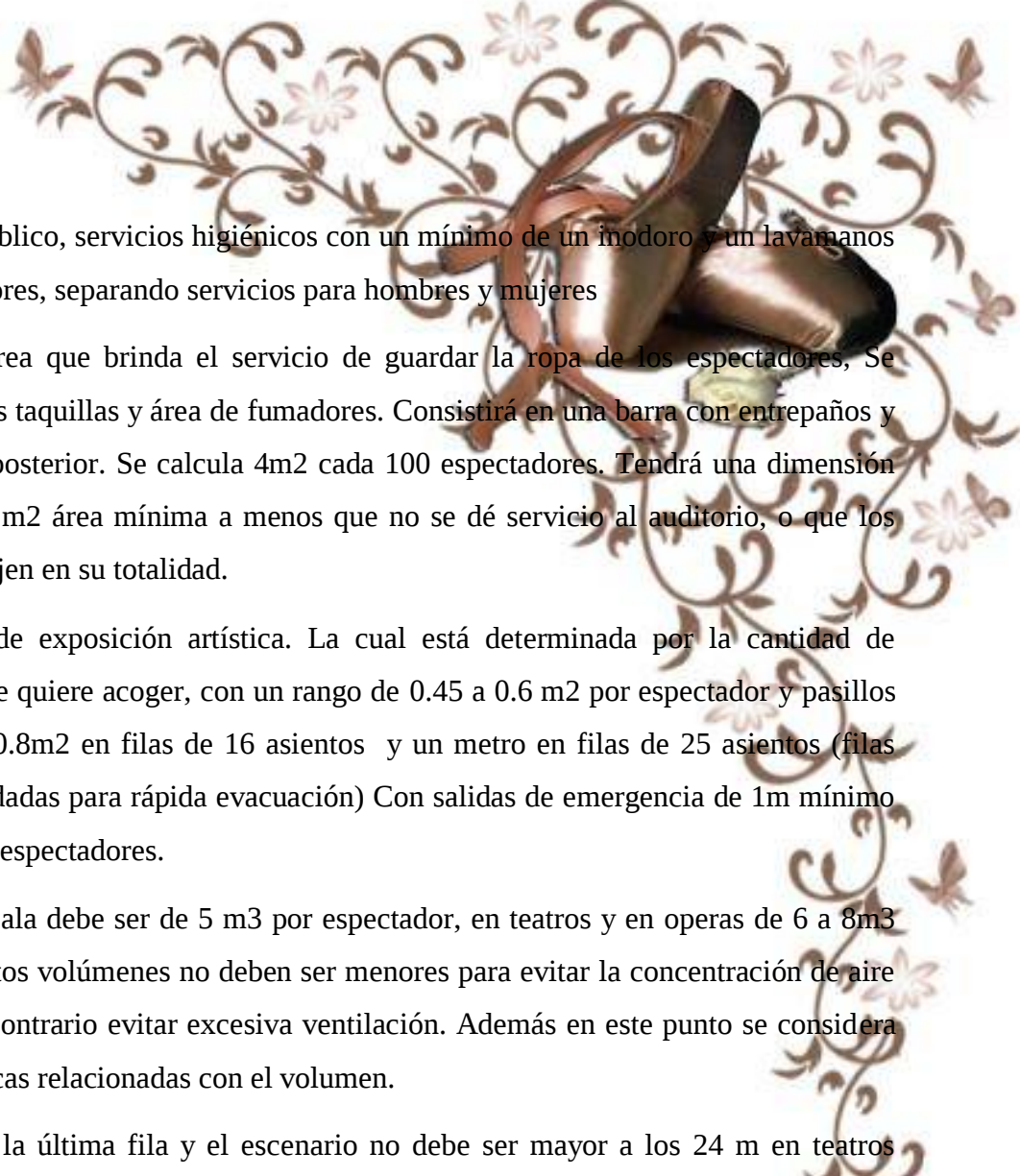
Recepción y sala de espera.- En esta área el visitante se informa acerca de las diferentes actividades que se desarrollan y espera. Tendrá una dimensión aproximada de 110 m², y menor área si se quiere impedir el uso del espacio como galería y lugar de reunión. Esta área puede ser aumentada en proporción para auditorios cuya capacidad exceda de 800 personas. Es necesaria una buena iluminación.

Foyer.- Espacio de reunión previo a la función y para acceder a la sala. Este se divide en dos: El primer foyer de acceso, donde se ubican los ingresos al foyer interior, donde se encuentran las boleterías y paneles de anuncio a los eventos.

Se considera para esta área un espacio de 0.4m² por espectador, pudiendo formarse menos área si el espacio no lo permite, porque puede ser compensado por el exterior.

Boletería.- Área destinada para la distribución de boletos que se ponen a la venta. Se localiza en el pórtico, serán dos como mínimo. Es controlada por un taquillero, su superficie aproximadamente es de 5 m². Cuenta con mostrador para caja y máquina de boletos. Las filas de espera de la compra de boletos no debe obstaculizar el paso general. La taquilla necesita dos ventanillas y una longitud de pared mínima de 5m.

Foyer interior.- Es el espacio público principal de antesala, se considera para este espacio un mínimo de 0.6m² a 0.8m² por espectador, con un altura mínima de 3.2m, también se considera aspectos de climatización o circulación de aire. Este espacio aloja un área de



comidas para el público, servicios higiénicos con un mínimo de un inodoro y un lavamanos cada 100 espectadores, separando servicios para hombres y mujeres

Guardarropa.- Área que brinda el servicio de guardar la ropa de los espectadores, Se ubicara cerca de las taquillas y área de fumadores. Consistirá en una barra con entrepaños y closet en la parte posterior. Se calcula 4m^2 cada 100 espectadores. Tendrá una dimensión aproximada de 22 m^2 área mínima a menos que no se dé servicio al auditorio, o que los espectadores no dejen en su totalidad.

Auditorio.- Sala de exposición artística. La cual está determinada por la cantidad de espectadores que se quiere acoger, con un rango de 0.45 a 0.6 m^2 por espectador y pasillos de un mínimo de 0.8m^2 en filas de 16 asientos y un metro en filas de 25 asientos (filas máximas recomendadas para rápida evacuación) Con salidas de emergencia de 1m mínimo de ancho cada 100 espectadores.

El volumen de la sala debe ser de 5 m^3 por espectador, en teatros y en operas de 6 a 8m^3 por espectador. Estos volúmenes no deben ser menores para evitar la concentración de aire caliente o por el contrario evitar excesiva ventilación. Además en este punto se considera condiciones acústicas relacionadas con el volumen.

La distancia entre la última fila y el escenario no debe ser mayor a los 24 m en teatros distancia máxima en que se reconoce a una persona y de 32 m en opera y danza (distancia máxima en la que se distingue el movimiento). El ancho de sala está en función a que los espectadores d los extremos observen el escenario en un 88% .

La pendiente de la sala está determinada por el levantamiento cada 2 filas de un mínimo de 15 cm

Baños.- Área de servicios básicos y aseo personal. Es necesaria la luz, aire y ventilación natural o artificial.

Restaurante.- Funciona como lugar de servicio de alimentos. El tamaño depende del servicio de la empresa. Se recomienda 1m^2 por cada comensal. La cocina requiere 5 m^2 por comensal más despensa, cuarto de servicio y sanitarios.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Comedor.- Establecimiento destinado para servir comidas a personas determinadas.

Cocina.- Donde se preparan los alimentos.

Deposito.- Almacenamiento de suministros.

Baños.- Área de servicios básicos y aseo personal.

Bar.- Se diseñaran áreas para descanso en un lapso de 15 minutos.

Sala de ensayos.- Salón destinado a apoyar la actividad del auditorio principal. Tendrá una dimensión mínima de 70m², al igual que el área de actuación a la del escenario, es necesaria la ventilación artificial.

Camerinos.- Lugares destinados a que los artistas se preparen y esperen. Área compuesta de dos partes; una para hombres y otra para damas. Área mínima razonable. Se necesitan tres lavabos en cada una de las partes, de preferencia que tenga aire acondicionado.

Vestidores.- Área dividida en seis partes, cada una debe tener uno o dos lavabos. El vestidor de las estrellas debe tener toilette privado con regadera. De preferencia los vestidores deberán tener aire acondicionado.

Baños, sanitarios y vestidores.- Debe haber una sección de casilleros. Las regaderas y vestidores se calculan según el número de trabajadores. Serán para hombres y para mujeres. El número será de acuerdo a la cantidad de espectadores. Estos serán separados por trampas que eviten la visibilidad al interior, por lo menos contaran con excusado, mingitorio y lavabo para discapacitados.

Sala de apoyo.- Es la sala destinada a efectos de luz y sonido, las medidas del espacio son las necesarias para alojar los equipos y operadores. Su ubicación estará cerca de la entrada de los espectadores y en la circulación del vestíbulo.

8.1.6. Programa cuantitativo

SECTOR	AREA	AMBIENTE Y ESPACIO	USUARIOS	SUPERFICIE POR USUARIO	TOTAL m ²
AREA DE ADMINISTRACION Y DIRECCION	Recepción e información	Distribuidor y área de espera	Aprox.	20% del total	13,9
	Dirección general	Dirección y oficina de administración	1	20,0	20,0
	Secretaria	Oficina de administración	2	10,0	20,0
	Sala de docentes	Sala de reuniones	12	1,7	20,4
	Baños	Baños y espacio de servicio	3	3,0	9,0
	TOTAL			69,4	83,28
AREA DE SERVICIOS	Distribuidor	Distribuidor y área de espera	Aprox.	20% del total	24,4
	Portería	Dormitorio, baño	1	20,0	20,0
	Comedor	Comedor y área de servicio	30	1,3	40,2
	Cocina	Cocina	3	15,0	45,0
	Deposito	Lugar de almacenamiento	2	5,0	10,0
	Baños	Baños y espacio de servicio	4	1,7	6,7
	TOTAL			121,92	146,304
AREA DE ENSEÑANZA	Distribuidor	Distribuidor y área de espera	Aprox.	20% del total	25,5
	Taller de danza	Aula de enseñanza	20	2,9	57,6
	Taller de canto	Aula de enseñanza	20	2,5	50,0
	Deposito	Deposito	2	5,0	10,0
	Baños	Baños y espacio de servicio	6	1,7	10,1
	TOTAL			127,68	153,216
AREA DE MANTENIMIENTO	Taller de mantenimiento	Espacio para reparación	3	9	27,0
	Deposito	Deposito	2	5,0	10,0
	Baños	Baños y espacio de servicio	4	1,7	6,7
	TOTAL			43,72	43,72



SECTOR	AREA	AMBIENTE Y ESPACIO	USUARIOS	SUPERFICIE POR USUARIO	TOTAL m ²
AREA DE PROMOCION Y DIFUSION	Recepción y espera	Distribuidor y área de espera	Aprox.	20% del total	384,2
	Información	Oficina de información	2	5,8	11,5
	Boletería	Taquilla y casillero	2	5,0	10,0
	Guardarropa	Ambiente para guardarropa, área de entrega y recepción	20	4,0	80,0
	Baños	Baños y espacio de servicio	15	1,7	25,2
	Comedor	Comedor y área de servicio	100	1,34	134,0
	Cocina	Cocina y lugar de preparado	5	3,6	18,0
	Deposito	Deposito	2	5,0	10,0
	Baños	Baños y espacio de servicio	6	1,7	10,1
	Sala de ensayos	Salón destinado a ensayos	40	1,89	75,6
	Camerinos	Camerinos o estar para artistas	30	1,4	43,2
	Baños	Baños y espacio de servicio	20	1,7	33,6
	Sala de apoyo	Sala destinada a efectos de luz y sonido	6	5,0	30,0
	Auditorio	Sala de exposición artística	2000	0,7	1440,0
	TOTAL			1921,2	2305,44
	TOTAL				2731,96

Escuela de Artes Escénicas
 Por: Mayra Rodríguez Mercado



8.2. Premisas de diseño:

8.2.1. Aspectos formales:

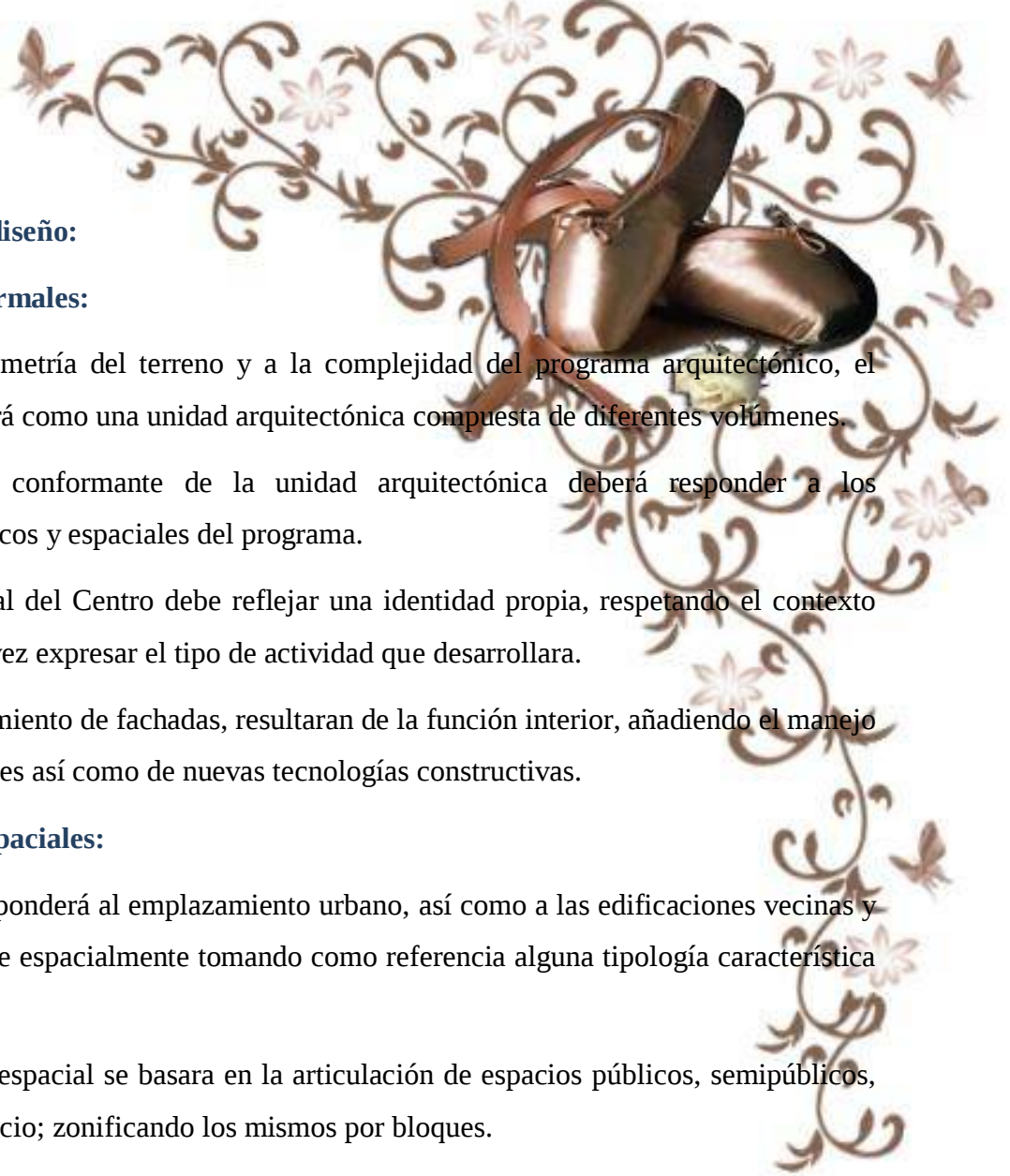
- Debido a la geometría del terreno y a la complejidad del programa arquitectónico, el centro se constituirá como una unidad arquitectónica compuesta de diferentes volúmenes.
- Cada volumen conformante de la unidad arquitectónica deberá responder a los requerimientos físicos y espaciales del programa.
- La imagen formal del Centro debe reflejar una identidad propia, respetando el contexto urbano, pero a su vez expresar el tipo de actividad que desarrollara.
- Por tanto el tratamiento de fachadas, resultaran de la función interior, añadiendo el manejo de nuevos materiales así como de nuevas tecnologías constructivas.

8.2.2. Aspectos espaciales:

- La geometría responderá al emplazamiento urbano, así como a las edificaciones vecinas y buscara organizarse espacialmente tomando como referencia alguna tipología característica del lugar.
- La organización espacial se basara en la articulación de espacios públicos, semipúblicos, privados y de servicio; zonificando los mismos por bloques.
- La articulación espacial del centro se conformara por circulaciones lineales tanto verticales como horizontales.
- La unidad arquitectónica deberá contar con ciertos espacios de desahogo, aligerando de esta manera la masa de la edificación.

8.2.3. Aspectos ambientales:

- Deberá buscarse el máximo confort del usuario, logrando una adecuada ventilación e iluminación. La ventilación natural y una adecuada temperatura interior son dos aspectos necesarios para un buen desarrollo de las actividades escénicas.



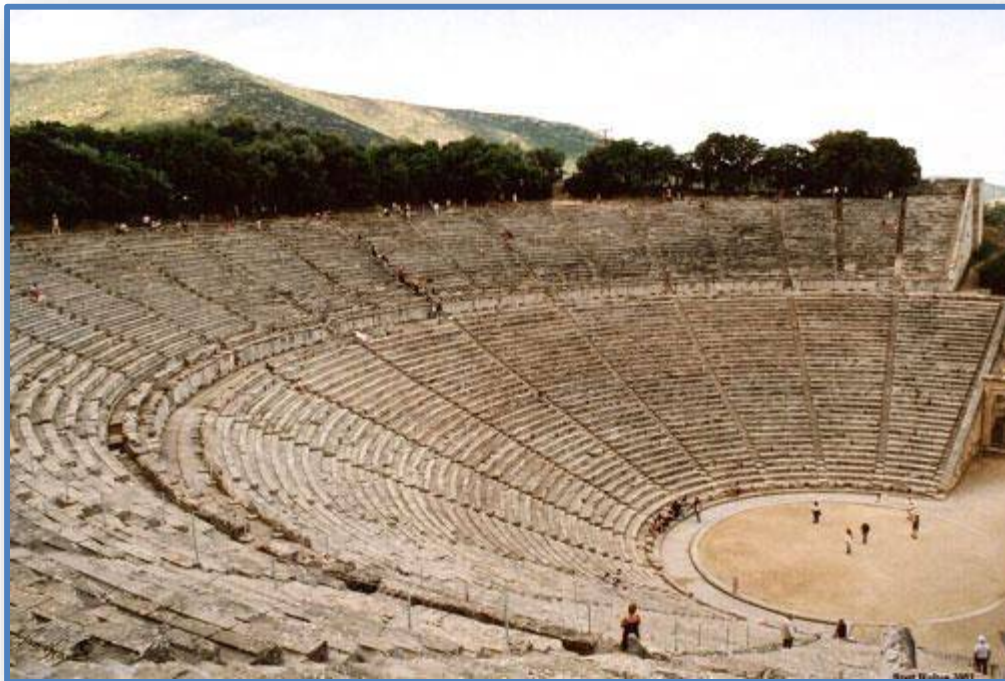
- La orientación más recomendada para las áreas académicas es la Norte- Sur, porque permite una mayor uniformidad de iluminación.
- El proyecto deberá cumplir con las condiciones acústicas necesarias para el buen funcionamiento del teatro como de los diferentes talleres y aulas.

8.3. Partido arquitectónico:

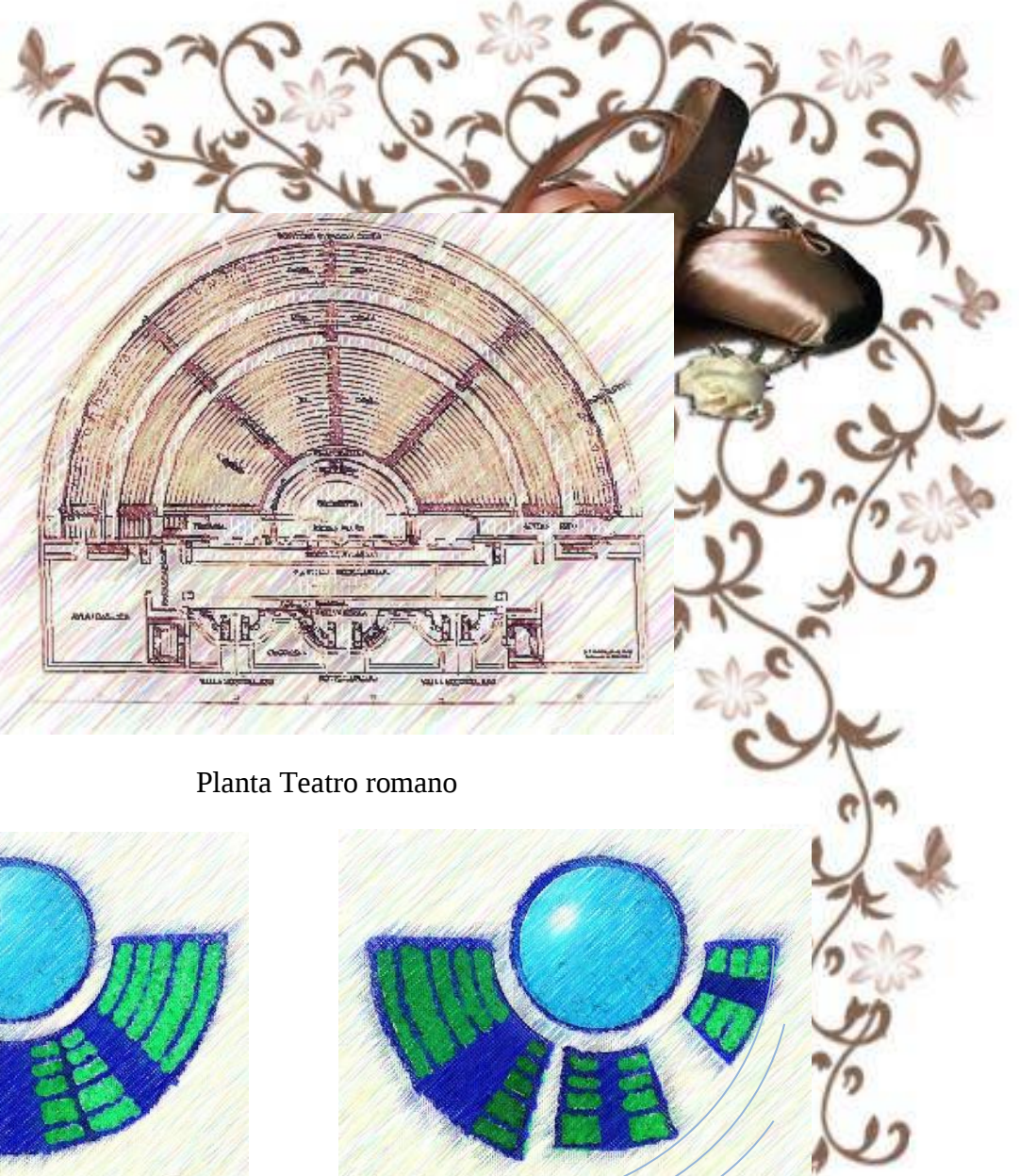
8.3.1. Toma de partido:

El partido arquitectónico por que se ha optado, es el de organizar los diferentes elementos componentes del proyecto de manera que estos logren una unidad arquitectónica.

8.3.2. Generación formal:

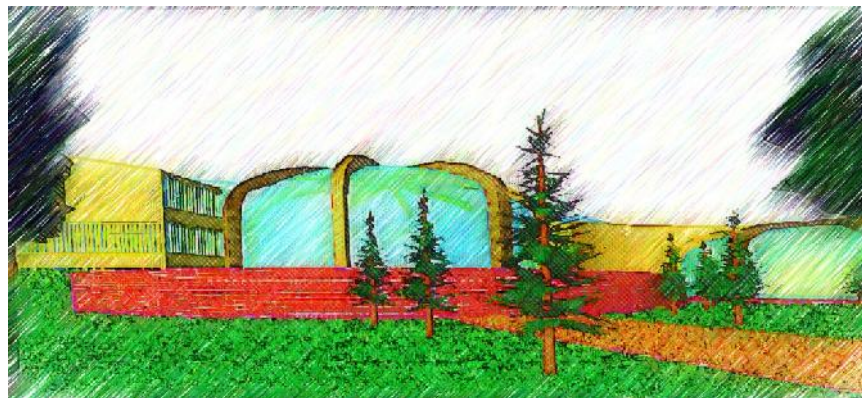
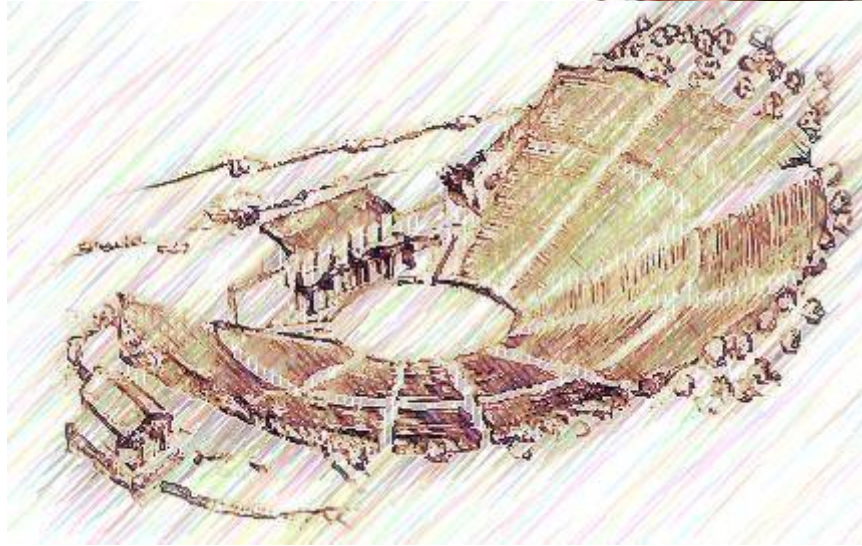


Teatro Romano



Repetición

Volumetría



Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



8.3.2. Zonificación.

La zonificación del proyecto está establecida por tres zonas:

Área de administración y dirección

Área de promoción y difusión

Área de enseñanza

Estas se encuentran ubicadas en diferentes bloques:

En el sótano encontramos los estacionamientos, así como el área de servicios del centro.

Los servicios complementarios o para el público como la cafetería (1ª planta), se ubican hacia el norte.

La zonificación del teatro, como de todos los ambientes que lo componen, se encuentran en el eje Oeste del terreno.

El área de administración y dirección se ubica en la primera y segunda planta del bloque de distribución.

El área de enseñanza, que comprende las aulas y los talleres se encuentran ubicados entre el área este



8.4. Especificaciones Técnicas.

8.4.1. De las Estructuras:

El proyecto consta de una edificación de cuatro niveles más un Sótano, el tipo de estructuras es mixto: pórticos de Concreto Armado y Muros portantes (con muros de ladrillo King Kong) y losa plana; comunicándose cada nivel mediante escaleras metálicas.

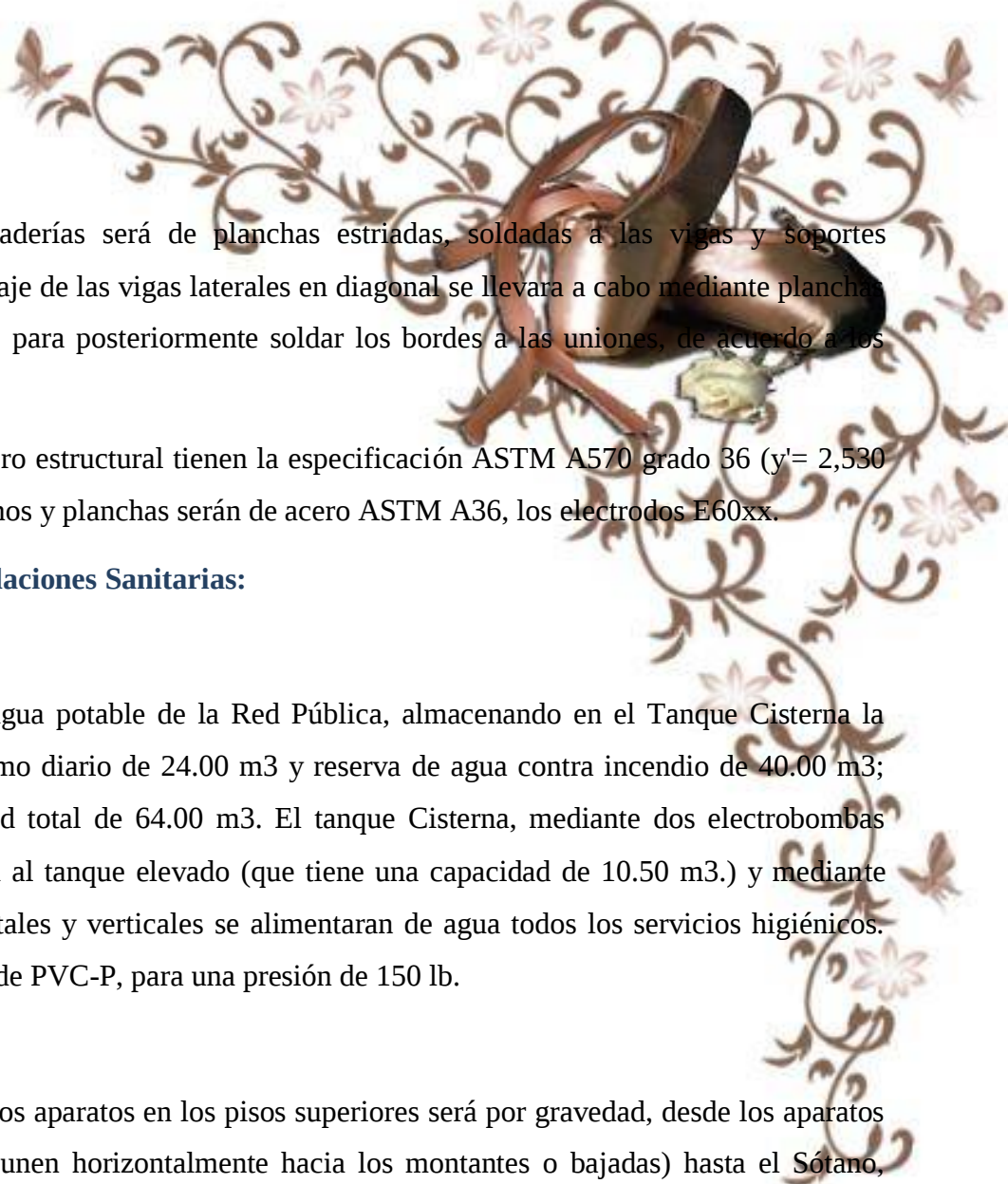
Cimentación: Está diseñada de la siguiente manera: Muros de Contención de Concreto Armado (en la parte perimetral del Sótano) de 25 y 50 cm. de espesor; armados en dos sentidos; zapatas aisladas de concreto armado; y el resto de la cimentación será de Concreto Ciclópeo. La Cisterna reposa sobre un falso piso; siendo sus muros de 25 cm. de espesor y su losa de 20 cm. de espesor.

Columnas y Vigas: En la zona del estacionamiento y en el Sótano del auditorio, tienen pórticos de C°A° en ambas direcciones principales; las columnas, placas y vigas serán de Concreto Armado. En la parte superior del Auditorio y en un sector del Cuarto Piso (Biblioteca, Hall, Ensayo Coral) serán vigas metálicas apoyadas sobre columnas metálicas; siendo sus dimensiones predeterminadas como figuran en los planos.

Techos: El techo es de losa aligerada plana de 25 cm. de espesor. Las graderías del Auditorio han sido diseñadas en C°A° en dos sentidos, siendo estructuradas con vigas inclinadas que soportan las gradas. El techo del Ingreso Principal utiliza el sistema de Concreto Post-tensado; y la cobertura del Auditorio es de sed dock y una serie de Componentes acústicos y la Biblioteca es techada con Policarbonato.

Escaleras: Serán de Estructura metálica en general.

*El área de Ensayo Coral presenta una estructura no convencional en volado, diseñada con vigas y columnas metálicas. En este sector, las graderías son soportadas por medio de dos vigas diagonales (tensores) ancladas sus extremos superiores a las columnas de concreto armado; y sus extremos inferiores trabajan en volado, desde donde nacen las columnas metálicas que soportaran las vigas metálicas de amarre.



El piso de las graderías será de planchas estriadas, soldadas a las vigas y soportes metálicos. El montaje de las vigas laterales en diagonal se llevara a cabo mediante planchas de fierro y pernos; para posteriormente soldar los bordes a las uniones, de acuerdo a los planos.

Los perfiles de acero estructural tienen la especificación ASTM A570 grado 36 ($y' = 2,530$ kg. /cm²). Los pernos y planchas serán de acero ASTM A36, los electrodos E60xx.

8.4.2. De las Instalaciones Sanitarias:

Agua potable:

Se abastecerá de agua potable de la Red Pública, almacenando en el Tanque Cisterna la dotación de consumo diario de 24.00 m³ y reserva de agua contra incendio de 40.00 m³; siendo la capacidad total de 64.00 m³. El tanque Cisterna, mediante dos electrobombas abastecerá de agua al tanque elevado (que tiene una capacidad de 10.50 m³.) y mediante montantes horizontales y verticales se alimentaran de agua todos los servicios higiénicos. Las tuberías serán de PVC-P, para una presión de 150 lb.

Desagüe:

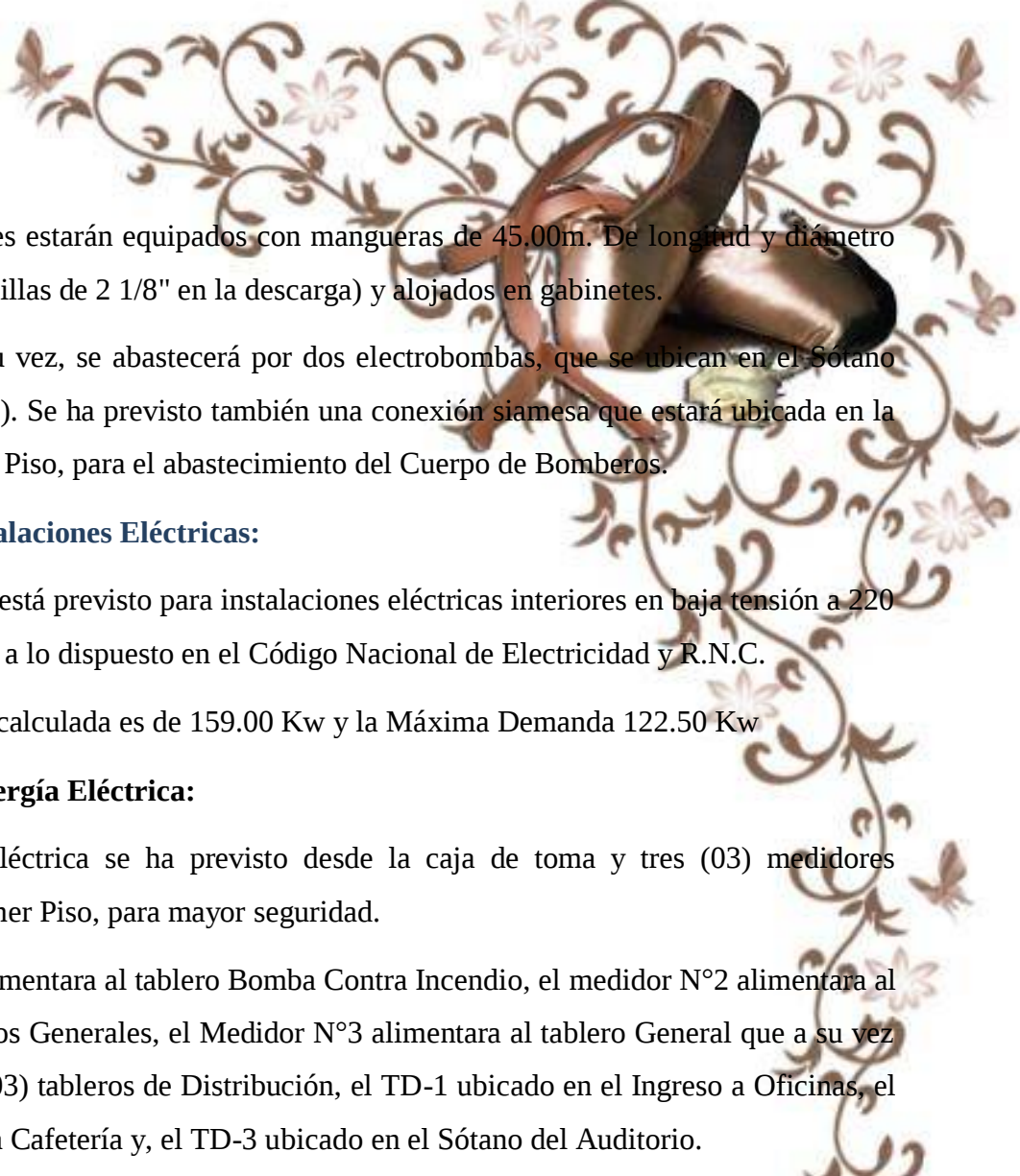
La evacuación de los aparatos en los pisos superiores será por gravedad, desde los aparatos sanitarios (que se unen horizontalmente hacia los montantes o bajadas) hasta el Sótano, para ser recibidos por una red horizontal colgante; y de ahí ser llevadas a las cajas de registro.

La evacuación de los aparatos en el sótano será por gravedad, uniéndose horizontalmente hasta descargar a un pozo de desagüe, mediante bombas sumergibles se bombeara hacia la caja de registro ubicada en el Primer Piso.

Agua Contra Incendio:

Se ha proyectado un sistema de alimentación de 4" hacia un gabinete contra incendios, ubicado en el sótano, dos 9=2) gabinetes en el Primer piso, y un gabinete en cada piso





siguiente; los cuales estarán equipados con mangueras de 45.00m. De longitud y diámetro de 2 Vez (con boquillas de 2 1/8" en la descarga) y alojados en gabinetes.

Este montante a su vez, se abastecerá por dos electrobombas, que se ubican en el Sótano (Cuarto de bombas). Se ha previsto también una conexión siamesa que estará ubicada en la fachada del Primer Piso, para el abastecimiento del Cuerpo de Bomberos.

8.4.3. De las Instalaciones Eléctricas:

El presente diseño está previsto para instalaciones eléctricas interiores en baja tensión a 220 voltios, de acuerdo a lo dispuesto en el Código Nacional de Electricidad y R.N.C.

La carga instalada calculada es de 159.00 Kw y la Máxima Demanda 122.50 Kw

Suministro de Energía Eléctrica:

La alimentación eléctrica se ha previsto desde la caja de toma y tres (03) medidores ubicados en el Primer Piso, para mayor seguridad.

El medidor N°1 alimentara al tablero Bomba Contra Incendio, el medidor N°2 alimentara al Tablero de Servicios Generales, el Medidor N°3 alimentara al tablero General que a su vez alimentara a tres (03) tableros de Distribución, el TD-1 ubicado en el Ingreso a Oficinas, el TD-2 ubicado en la Cafetería y, el TD-3 ubicado en el Sótano del Auditorio.

Se ha previsto contar con un Grupo Electrógeno que abastecerá a los tableros de Servicio y T. General.

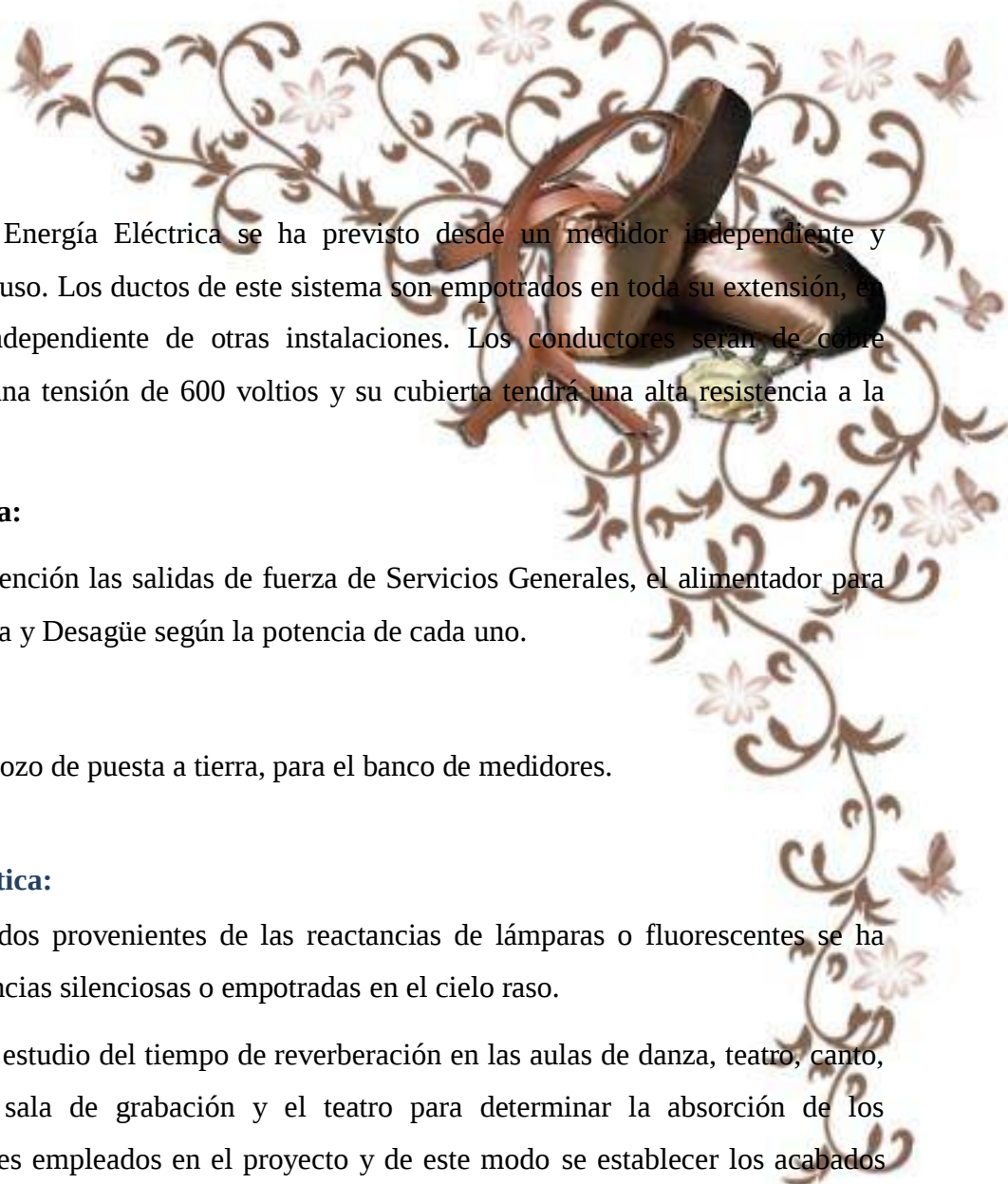
Descripción de las Instalaciones:

Todos los tableros serán electromagnéticos e irán empotrados, contarán con circuitos independientes para alumbrado, tomacorrientes y cada equipo, lo cual facilita mantenimientos y reparaciones en forma independiente. Los tubos serán de PVC-P y los conductores de cobre electrolítico.

Sistema de Fuerza para bomba Contra Incendio:

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado





El Suministro de Energía Eléctrica se ha previsto desde un medidor independiente y exclusivo para ese uso. Los ductos de este sistema son empotrados en toda su extensión, en tubos Conducir independiente de otras instalaciones. Los conductores serán de cobre electrolítico para una tensión de 600 voltios y su cubierta tendrá una alta resistencia a la abrasión.

Circuito de Fuerza:

Merece especial mención las salidas de fuerza de Servicios Generales, el alimentador para las bombas de Agua y Desagüe según la potencia de cada uno.

Sistema a Tierra:

Se ha previsto un pozo de puesta a tierra, para el banco de medidores.

8.4.4. De la Acústica:

Para evitar los ruidos provenientes de las reactancias de lámparas o fluorescentes se ha utilizado de reactancias silenciosas o empotradas en el cielo raso.

Se ha realizado un estudio del tiempo de reverberación en las aulas de danza, teatro, canto, ensayo orquestal, sala de grabación y el teatro para determinar la absorción de los diferentes materiales empleados en el proyecto y de este modo se establecer los acabados de estos ambientes, para lograr una adecuada acústica.

8.4.5. De los Acabados: Pisos y Pavimentos:

El Centro utilizara diversas variedades de pisos, según se especifica en el cuadro de acabados, según el uso del ambiente. Tenemos entonces Alfombra de Alto Transito, Concreto Pulido Encerado, Cemento Pulido Mate, Cerámicos de 15X15, 20x20 y 30x30; Porcelanito de 60x60, Madera Pumaquiro, Madera Abedul laminado y cortado, Cemento pulido, Parquet sobre durmientes, Piso Tipo Bus y Piso Alto. En la zona del Auditorio, los materiales del piso son especializados, como por ejemplo el uso de tablón bajo el entablado del piso, banda elástica, Gypglass 1000 y planchas de yeso sobre bandas elásticas.

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



Contra zócalos:

Según el tipo de piso, estos serán de Cemento pulido, Cerámico 15x30, Porcelanito de 15x60, Alfombra de alto tránsito y Piso tipo Bus.

Zócalos:

Utilización de Cemento pulido.

Revestimiento de Muros y Columnas:

En general, se utilizarán estos materiales: Tela Permeable, Madera Abedul laminada y Cortada, Pintura Látex, Cerámicos de 15x15, 20x20 y 30x30, Blocks de vidrio y Concreto vaciado. Teniendo las zonas analizadas para una buena acústica materiales mixtos que mejoren el sonido necesario.

Cielorrasos:

Utilización de enchapes de madera, pintura látex, armaduras metálicas y baldosas acústicas.

Carpintería:

Utilización de aluminio canonizado y madera laqueada.

Vidrios:

Utilización de dos tipos de vidrio: arenado e incoloro, con espesores de 6- 8 mm.

Coberturas:

En general se utilizarán coberturas convencionales (losa aligerada de 25 cm.); salvo en la zona del Hall de ingreso y en un sector del Auditorio; donde se utilizara Concreto post-tensado. En la zona de la ampliación de la Librería y en la Biblioteca, se utilizarán planchas de Policarbonato Marlon CS Corrugado Opaco con protección UV. Cabe mencionar que la cobertura del Auditorio, está compuesta de materiales especializados, como lo son el techo Speed Deck en acero para función completa, juntamente con una membrana respiratoria,

Escuela de Artes Escénicas
Por: Mayra Rodríguez Mercado



fibra de roca de 140 kg/m3., Stramcheck, un elemento acústico empapelado y Stramliner perforado.

8.5. Presupuesto general de la obra

CAFETERIA Y EDIFICIO DE DISTRIBUCION							
Nº	OBRA	CAFETERIA m²	E. DISTRIBUCION m²	CANTIDAD m²	COSTO POR m² - \$us.	COSTO TOTAL \$us.	COSTO TOTAL Bs.
1	Trabajos preliminares	456,05	596,12	1052,17	50,00	52.608,50	368.259,50
2	Obra gruesa	456,05	596,12	1052,17	150,00	157.825,50	1.104.778,50
3	Estructura	456,05	596,12	1052,17	200,00	210.434,00	1.473.038,00
4	Obra fina	456,05	596,12	1052,17	250,00	263.042,50	1.841.297,50
5	Carpinterías en general	456,05	596,12	1052,17	100,00	105.217,00	736.519,00
6	Vidriería	456,05	596,12	1052,17	80,00	84.173,60	589.215,20
7	Instalación sanitaria	456,05	596,12	1052,17	55,00	57.869,35	405.085,45
8	Instalación eléctrica	456,05	596,12	1052,17	50,00	52.608,50	368.259,50
9	Instalaciones especiales	456,05	596,12	1052,17	65,00	68.391,05	478.737,35
						1.052.170,00	7.365.190,00

ENSEÑANZA							
Nº	OBRA	TEATRO m²	DANZA m²	CANTIDAD m²	COSTO POR m² - \$us.	COSTO TOTAL \$us.	COSTO TOTAL Bs.
1	Trabajos preliminares	582,29	630,26	1212,55	50,00	60.627,50	424.392,50
2	Obra gruesa	582,29	630,26	1212,55	100,00	121.255,00	848.785,00
3	Estructura	582,29	630,26	1212,55	150,00	181.882,50	1.273.177,50
4	Obra fina	582,29	630,26	1212,55	200,00	242.510,00	1.697.570,00
5	Carpinterías en general	582,29	630,26	1212,55	100,00	121.255,00	848.785,00
6	Vidriería	582,29	630,26	1212,55	30,00	36.376,50	254.635,50
7	Instalación sanitaria	582,29	630,26	1212,55	55,00	66.690,25	466.831,75
8	Instalación eléctrica	582,29	630,26	1212,55	50,00	60.627,50	424.392,50
9	Instalaciones especiales	582,29	630,26	1212,55	65,00	78.815,75	551.710,25
						970.040,00	6.790.280,00

TEATRO					
Nº	OBRA	CANTIDAD m²	COSTO POR m² - \$us.	COSTO TOTAL \$us.	COSTO TOTAL Bs.
1	Trabajos preliminares	1586,35	50,00	79.317,50	555.222,50
2	Obra gruesa	1586,35	100,00	158.635,00	1.110.445,00
3	Estructura	1586,35	150,00	237.952,50	1.665.667,50
4	Obra fina	1586,35	200,00	317.270,00	2.220.890,00
5	Carpinterías en general	1586,35	100,00	158.635,00	1.110.445,00
6	Vidriería	1586,35	30,00	47.590,50	333.133,50
7	Instalación sanitaria	1586,35	55,00	87.249,25	610.744,75
8	Instalación eléctrica	1586,35	50,00	79.317,50	555.222,50
9	Instalaciones especiales	1586,35	90,00	142.771,50	999.400,50
				1.308.738,75	9.161.171,25

COSTO TOTAL			
Nº	OBRA	COSTO TOTAL \$us.	COSTO TOTAL Bs.
1	CAFETERIA Y EDIFICIO DE DISTRIBUCION	1.052.170,00	7.365.190,00
2	ENSEÑANZA	970.040,00	6.790.280,00
3	TEATRO	1.308.738,75	9.161.171,25
		3.330.948,75	23.316.641,25

OBRA	%
Trabajos preliminares	0,03
Obra gruesa	0,16
Estructura	0,21
Obra fina	0,26
Carpinterias en general	0,11
Vidrieria	0,05
Instalacion sanitaria	0,06
Instalacion eléctrica	0,05
Instalaciones especiales	0,07
	1

Fuente: Departamento de infraestructura UMSA