



## VOCES, CUERPOS Y OBJETOS EN FORMACIÓN RELACIÓN ENTRE EL DISEÑO Y LA MÚSICA EN LA PRODUCCIÓN DE ÓPERAS DE CÁMARA COMO RECURSOS FORMATIVOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA EN LA UNIVERSIDAD DEL VALLE / CALI, COLOMBIA

**Tatiana Cuéllar Torres** Departamento de Diseño - Universidad del Valle, Cali Colombia  
tatiana.cuellar@correounivalle.edu.co

**Silvia Ordóñez García** Escuela de Música - Universidad del Valle, Cali Colombia-  
silvia.ordonez@correounivalle.edu.co

**Resumen:** Dos grupos de investigación universitaria: Nobus (Departamento de diseño) y Grim (Escuela de música) de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle en Cali (Colombia), han reflexionado y desarrollado durante 5 años una propuesta pedagógica integradora entre elementos de interés común: el diseño escenográfico y la relación sonido-imagen, en el montaje de óperas de cámara en la Universidad del Valle. Para ello, se han disgregado algunos conceptos de diseño, escena y música en varios segmentos de interés e indagación, tomando como punto de partida espacios de convergencia teórica y formal como: el espacio, la materialidad, la tipografía, la imagen en movimiento, frente a nuevas formas de construcción narrativa posmoderna teatral en contraposición a la fuerte tradición formal narrativa de la ópera. Aunque la ópera y sus características no han sido un vector de desarrollo de las artes escénicas en el ámbito local, lo que se ha considerado como labor docente es crear un espacio de investigación respecto a la puesta en escena de la ópera y sus posibilidades creativas y desarrollos disciplinares, dentro de la formación tradicional en música y diseño. La iniciativa ha conducido por lo tanto, al estudio del diseño escenográfico y la ópera desde sus ejes constructivos básicos, que permitan pensar el espacio teatral y las relaciones de creación artística allí existentes, desde la cooperación y el trabajo colectivo entre unidades de estudio separadas disciplinariamente por la academia.

Según el método de creación colectiva utilizado, no hay firma de autor, la obra se basa en la actitud constructiva grupal desde la experimentación, partiendo de un tema elegido con anterioridad, en este caso: la puesta en escena de una ópera del repertorio de óperas de cámara. En esta indagación se han producido varios títulos: “El Gato con botas”<sup>1</sup> de Xavier Montsalvatge (2012), “La Canterina” de Joseph Haydn (2013), “Los Documentos del Infierno” de Gustavo Yepes (2013), “Historia de la ópera en seis cuadros”<sup>2</sup> de Monteverdi, Mozart, Puccini, Ravel, Britten y Bernstein (2014), “Tipo Mozart” con arias y duetos de óperas

---

1. Ver Imagen 5.

2. Ver Imagen 1 y 2.

mozartianas (2014), "Trouble in Tahiti" de Leonard Bernstein (2015), "Hansel y Gretel"<sup>3</sup> de Mummperdinck (2016), I Due Timidi de Nino Rota (2017).

Los resultados esperados de este trabajo apuntan a ampliar las posibilidades de formación y desarrollo profesional de los estudiantes de diseño y música de la Universidad del Valle, consolidando la participación activa de diferentes miradas disciplinares y formas de hacer distintas de producción en ópera.

**Palabras Clave:** Diseño, música, ópera, escenografía, prácticas artísticas

**Abstract:** Two university research groups: Nobus (Design Department) and Grim (School of Music) of the Faculty of Integrated Arts of Universidad del Valle in Cali (Colombia), have reflected and developed an integrated pedagogical proposal for five years between elements of common interest: the scenographic design and the sound-image relationship, in the assembly of chamber operas at the Universidad del Valle. For this, some concepts of design, scene and music have been disintegrated in several segments of interest and inquiry, taking as a starting point spaces of theoretical and formal convergence such as: space, materiality, typography, moving image, front to new forms of theatrical postmodern narrative construction as opposed to the strong formal narrative tradition of opera. Although the opera and its characteristics have not been a vector for the development of the performing arts in the local area, what has been considered as a teaching task is to create a research space regarding the staging of the opera and its creative and artistic possibilities. disciplinary developments, within the traditional formation in music and design. The initiative has led, therefore, to the study of stage design and opera from its basic constructive axes, which allow to think about the theatrical space and artistic creation relationships there, from cooperation and collective work between disciplinary units of study. for the academy. According to the method of collective creation used, there is no signature of the author; the work is based on the constructive group attitude from the experimentation, starting from a previously chosen theme, in this case: the staging of an opera of the repertoire of operas of camera.

In this investigation several titles have been produced: "El Gato con botas" by Xavier Montsalvatge (2012), "La Canterina" by Joseph Haydn (2013), "The Documents of Hell" by Gustavo Yepes (2013), "Historia de la opera in six paintings "by Monteverdi, Mozart, Puccini, Ravel, Britten and Bernstein (2014)," Mozart type "with arias and Mozartian opera duets (2014)," Trouble in Tahiti "by Leonard Bernstein (2015)," Hansel and Gretel "by Mummperdinck (2016), I Due Timidi by Nino Rota (2017). The expected results of this work aim to expand the possibilities of training and professional development of the students of design and music of the Universidad del Valle, consolidating the active participation of different disciplinary views and ways of doing different production in opera.

**Keywords:** Design, music, opera, scenography, artistic practices

---

3. Ver Imagen 4 y 5.

## 1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo explora algunas relaciones entre el diseño y la música en el proceso formativo de los estudiantes de Grado de la Facultad de Artes Integradas, en una apuesta colaborativa de producción en ópera, relacionando la experiencia del Taller de ópera -en sus últimos años- y algunos talleres de proyectos de Diseño Gráfico de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. Esta unión de trabajo formativo, fue consolidada como un laboratorio de creación colectiva, dedicado al análisis de las diversas formas interdisciplinarias de entender la imagen, bien sea sonora, teatral o audiovisual en el campo de la formación profesional en Artes. Desde el 2016 se integró el Taller de Actuación para Cantantes, con el propósito de encontrar en el cuerpo y sus narrativas, el centro de convergencia de la representación y la presencia en este espacio escénico.

La apuesta conceptual y metodológica estima la educación artística y la pedagogía crítica como bases para prácticas artísticas en el contexto educativo universitario, centradas en el aprendizaje colaborativo, donde el estudiante y los docentes conciben la construcción del conocimiento como una producción social y cultural. A grandes rasgos, estas iniciativas debaten las formas de producción contemporánea enfatizando el factor pedagógico que repercute indiscutiblemente en el desarrollo profesional de los diseñadores y los músicos; sin embargo, este tipo de iniciativas son relativamente escasas en el contexto local, debido a la poca tradición en ópera y sus posibilidades de integración.

En diseño se abordan estrategias de identidad, persuasión y comunicación de una idea, a través del lenguaje visual, plástico y simbólico; centrados en la experimentación con animaciones proyectadas y objetos escenográficos, ligados al vestuario y la iluminación, determinando la dirección artística de la obra; en música se estudia la relación sonido-imagen, imagen corporal y conformación del espacio desde lo performático, la reconstrucción del rol y el espacio escénico desde la voz cantada y el estudio del repertorio lírico; estos factores parten de entender el escenario como el lugar que invita a ser habitado y construido simbólicamente y que relaciona tanto al sujeto creador como al sujeto espectador.

Ahora bien, teniendo en cuenta que las estrategias más utilizadas en la producción artística contemporánea son: la *apropiación de imágenes*, la *lluvia de ideas*, la *descontextualización*, la *analogía*, las *repeticiones* y las *deformaciones*; y, que las creaciones colectivas particularmente, según Esteve de Quesada (2001), apuntan en su mayoría a la *creación sucesiva* (en donde se aporta para completar una idea), la *modificación de significados* (a través de alteraciones sucesivas), la *alteración del contexto* (con el que se busca un efecto comunicativo), las *variaciones sobre una obra* (para recrear con un juego autorreferencial), *encontrar un estilo* (buscando un principio creativo que genere nuevas realidades) y al *trabajo en equipo* (que según el ámbito, se puede dar en grandes compañías artísticas mediante el trabajo jerarquizado o en grupos reducidos que funcionan como colectivos artísticos); es factible analizar desde distintas perspectivas, una de ellas la de la experimentación en los límites de los lenguajes artísticos y disciplinares, este tipo de apuestas de integración.

De alguna manera esta experimentación ha implicado la expansión, la intersección y la fusión disciplinar, lo cual resulta indiscutiblemente en los modos de hacer, de crear y producir. Los procesos de laboratorios, hibridación y "libertad interdisciplinaria", son apuestas contemporáneas en auge y constante evolución, generando así espacios de creación y reflexión que hemos asumido desde la creación escénica actual.

En esta dirección, la metodología de este laboratorio se basa en el trabajo colaborativo y de prácticas artísticas que se dan en los cruces de disciplinas, en donde el trabajo como Taller de creación e investigación está vigente, para componer una escenografía a partir de la propuesta musical, la acción dramática y la búsqueda performativa en el que dialoguen distintos soportes artísticos.

El proceso creativo inicia con un proceso de ideación, con una idea que necesita de una técnica para su materialización, que es una puesta en escena (obra), que significa algo y que crea nuevas realidades, nuevas poéticas y, por ende, nuevas ideas. Este proceso creativo se inscribe dentro de la creación colectiva en grupo, que según el contexto académico, es un grupo reducido de artistas profesionales y en formación que trabajan bajo la lluvia de ideas colectivas, en donde hay un consenso conceptual, unas visualizaciones igualmente consensuadas y una producción técnica individual.

## 2 EL HECHO DE ESCENARIO EN LAS ARTES VIVAS

Partir del hecho escénico para poder analizar un fragmento del mismo, es la apuesta de Breyer (2005). En su texto *La escena presente* dice que: “el espacio escénico, el espectador y el equipamiento están en presencia latente”, lo cual sugiere la comprensión de la dialéctica que hay entre el objeto escénico y el espacio escénico en su trabajo, además del espectador como el agente que construye o transforma la obra. Este acercamiento teórico y metodológico de Breyer es muy importante para esta investigación, porque partir del escenario como la parte central del problema es lo que se pretende en esta propuesta investigativa. Según Breyer (2005) el espacio escénico es el que tiene la necesidad de la escénica para luego hacer la bifurcación entre la partitura, el texto actoral y la escenografía, entendida ésta última como *hecho de escenario*. Así, la escenografía es en particular, el área del objeto de escenario y no debe asumirse como algo menor, como un mero decorado: “la escenografía hace a la esencia de lo escénico como posibilidad de la imaginación y disciplina del espíritu” (Breyer, 2005).

Ahora bien, el problema de la imagen en el espacio escénico, entendida por Breyer sugiere que: “la imagen en la escenografía es el instante de la concreción teatral (u operística); sin la cual sería sólo la literatura y la música representada”; así que la imagen sensible material que representa lo inmaterial, se vuelve presencia en el instante en que se concreta. Teniendo en cuenta esta idea, el hecho de escenario es un objeto unitario, total, con una estructura compleja, que se evidencia en esa presencia e identidad de la obra (Breyer, 2005).

La escenografía por lo tanto, nos enseña a mirar porque nos mira, es por esto que según Breyer la misión de la escenografía es doble: 1. Construir el lugar propio en donde circunda el texto y la partitura y 2. Definir el “frente del escenario”, ese rostro que mira al espectador y lo cuestiona. Es aquí en donde entra parte de la hipótesis de esta propuesta de investigación, porque se quiere demostrar que no sólo la escenografía o el hecho escénico enseña a mirar, sino que el espectador demanda del escenario, lo transforma o termina de construir con su mirada y su interpretación de lo temporal, la obra.

Se produce entonces, en esta construcción, un “territorio de sentido” en la escena y en su soporte en el escenario. En este espacio vacío pero potencial, se construirá el objeto escénico; en esta caja contenedora que implica un sistema de organización dentro de ella, se demarcan una posibilidades de ausencia e invitación por fuera de ella, ya que en ella se da la presencia; así: “la esencia del hecho de escenario está en esta demanda de soporte” (Breyer, 2005), lo cual implica una estructura material del área de veda y una heurística de ese espacio, en la que hay un diálogo interno entre lenguajes, una transferencia entre imagen y realidad que se consume en el diálogo entre actor-cantante y espectador.

En esta dialéctica, el proceso de modelización de la realidad expuesto por Justo Villafañe en *Introducción a una teoría de la imagen* (2006) habla de un proceso de percepción y representación tanto del emisor como del receptor. Este proceso de transferencia se da partiendo de una realidad (hechos del mundo) en donde el emisor hace una modelización de ella a través de la percepción para llegar a la representación, estableciendo un modelo de ese hecho del mundo; es decir, crea una imagen que se convierte en un esquema icónico, en donde logra identificar los elementos reales modelizados y apreciar esa realidad modelizada o esa interrupción de la realidad fluente, para tener una experiencia y una conceptualización de la imagen a la realidad nuevamente.

El área de veda es entonces un territorio de sentido, una apertura de significancia, un espacio que inicia vacío, listo para la acción, y por lo tanto, para la modelización de la realidad. Ahora, un territorio de sentido supone una alternancia de signos, supone un juego de opuestos y complementarios que sugieren el equilibrio: hay una ausencia y una presencia, se pasa del ver al mirar, de la acción a la pasión, de la verdad a la ficción.

De este modo, se debe ampliar el paradigma de la imagen icónica como rasgo de occidente, para incluir las imágenes sonoras, táctiles y olfativas en el estudio del objeto escénico; es decir, las imágenes sensibles tanto materiales como inmateriales. Las imágenes sensibles tienen una materialidad visible que se relaciona con las imágenes inmateriales que tienen una materialidad audible, una imagen sonora. Como la escenografía es lo material, la palabra y la música evocan los fantasmas, no son visibles, pero sí visualizables. El sonido envuelve y es incierto, lo visual es definitivo, es táctil, preciso.

En esta discusión, el espacio escénico supone una demanda de visión y este es el sentido de la escenografía (Breyer, 2005); sin embargo, el problema de esta idea y de la concepción ocularcentrista de occidente, es que lo visual prima sobre lo auditivo, el paisaje sobre el discurso. La escena contemporánea señala exaltación de lo visual, así que hay un desborde actual sobre el cuerpo y lo cinematográfico, sobre lo luminoso y las formas visuales. Por esta razón, el sonido se ha separado de la música y la lengua para hacer su propio horizonte morfológico, sonoridad pura y técnicas mixtas de producción. La superioridad de la imagen en el espacio escénico contemporáneo sigue siendo apoyada por múltiples teóricos; sin embargo, la idea de esta investigación es revisar sus posibilidades e imposibilidades en relación con los otros lenguajes como sus configurantes.

La ópera como un híbrido, como la obra de arte total, es problemática de analizar. Lo visual y lo discursivo sonoro y verbal se confrontan en ese espacio escénico, en el mejor de los casos, se complementa como sitio de equilibrio. Se entiende que esta hibridación de lenguajes permiten la presencia actoral verosímil, ya que aportan a la situación del mundo en el que está inserto el actor-cantante, para que no se desvanezca en el aire su aventura. Así, se hace entonces necesario relacionar estos lenguajes de diferentes formas con el emisor y el espectador en el área de veda, para que ese diálogo entre lo subjetivo de la palabra y el sonido, con lo objetivo del objeto, no terminen en la misma pugna y crisis actual del lenguaje: la omnipresencia del texto del que se desprenden y condenan a los demás lenguajes o la producción de un hecho escénico centrado en lo visual.

Finalmente, la idea del espacio que atraviesa esta investigación, teniendo en cuenta su transformación en la escena contemporánea con los nuevos modos de la imagen digital, las proyecciones, la incursión de las nuevas tecnologías en general, ocasiona relaciones complejas entre lenguajes, ya que hacen su aparición en el espacio de las artes visuales y el espectáculo, transformando los modos de ver y mirar de los espectadores y los modos de representación del espacio-tiempo en ese espacio escénico, lo que implica finalmente, una transformación en los modos de hacer y experimentar desde la academia.

### 3 VOCES, CUERPOS Y OBJETOS

El punto de partida de todo proceso creativo en la unión de los talleres (diseño y música) para el montaje de una obra, es la partitura. En ella el compositor ha tenido un concepto totalizador de la obra, ha pensado los desarrollos dramáticos en conjunto con el libreto y la idea musical de su autoría. Es la música quien articula la acción dramática, dirige la emocionalidad interpretativa, otorga la ubicación espacial y ordena temporalmente las interacciones semánticas, sintácticas y narrativas que en ella convergen.

Durante siglos la ópera se ha ofrecido como un campo de intersección de las artes y un campo de investigación sobre la relación texto-música, que refiere a la dupla ontológica visión-escucha y la construcción de símbolo, en donde coexisten disímiles lenguajes artísticos como tradiciones de la subjetividad del ver y el escuchar.

Durante los ejercicios académicos de montaje, partimos de un interés común de reflexión: la representación. Entiéndase ésta como cualquier signo, palabra o imagen producida y el estudio de este complejo proceso con sus variantes: representación inmaterial, material, espacial, temporal. La música no se excluye de esto, la música provee esta relación, como arte abstracto no obtiene su representación en una imagen, pero puede corresponderle una imagen, es decir la representación inmaterial de la música no es una imagen visual, es una experiencia, no es subjetiva ni objetiva, es intersubjetiva, todos la compartimos y le damos existencia de manera grupal. La complejidad se desarrolla cuando de la inmaterialidad se construye una representación material, sensible; el proceso de representación material sustrae a la música de su abstracción, y de la inmanencia de la experiencia a través de la escucha.

Pero aquí entraríamos a la sustentación propia de este ejercicio, pues es naturaleza del teatro musical: su narratividad. La interdependencia del texto literario, la idea literaria y la idea musical, es teatral, por tanto la relación que comporta es audiovisual, es por eso que estas representaciones imaginarias se *objetúan* en representaciones perceptivas, materiales y cognoscitivas, en la construcción de imágenes de representación o iconos.

En la interacción de lo visual-teatral-musical se dinamizan las formas de relación desde la música, es ésta quien propone la relación rítmica del juego representacional, las elaboraciones



ánimicas, los códigos de representación se configuran en sus signos y su sintaxis, su *temporismo* configura los episodios generando tensiones, resoluciones, recapitulaciones, asociaciones, reiteraciones a la par que reconstruye el tejido social de una comunidad cultural particular.

La obra de teatro musical, es mientras se ejecuta, es en el presente de la escenificación, la imagen musical y visual reproduce una presencia espacio-temporal, diseño y música construyen un cuerpo modificado por la interrelación de estos dos elementos. En las puestas de ópera, coexisten lenguajes con capacidades de significación autónomas, que organizados en función de la música se complejizan dirigiéndose a más de un sentido de manera simultánea, esta *intersemiosis*, tiene un poder de evocación único, para ello se establece un diálogo crítico con las tradiciones artísticas y los pilares de nuestra cultura occidental además de estar insertos en la complejidad de signos de la posmodernidad.

Adolphe Appia, (Ceballos, 2013) nos ofrece desde sus reflexiones como escenógrafo de ópera un punto de partida sintáctico común a todas las disciplinas de representación actuantes: la línea. Para Appia la línea constituye el punto de encuentro entre el espacio y el tiempo, así como dos puntos son una línea, dos puntos son un trayecto: dos puntos unidos por una línea son un espacio. El espacio escénico como el musical es una intrincada superposición o intersección de líneas significantes. La línea es movimiento y es a través del movimiento que se realiza la conjunción espacio-tiempo.

El cuerpo del cantante y más del cantante en formación, transita por el espacio conformándolo además de estar conformándose a sí mismo. Cada acción ejecutada representa una línea visible o invisible de discurso, sonoro, temporal, experiencial, que en continua intersección con otras líneas crea al espacio a través del movimiento, de la temporalidad de lo performático. Es por eso que en el cuerpo escénico habita y vibra el cuerpo representacional donde se desarrollan los equilibrios internos y externos de la significación.

En los procesos de formación de cantantes las combinaciones particulares de los elementos musicales con los elementos significativos de los signos corporales, son un exigente proceso que se consigue sólo a través de la praxis y el trabajo multidisciplinar.

En esta dirección, el diseño se sirve de la sintaxis para plasmar y proyectar materialmente una visión particular en el área de veda o escenario, entendida como herramienta metodológica por Breyer (2005) que permite estructurar los elementos, que a su vez se han generado a partir del diálogo grupal de los diferentes niveles de lectura del texto autoral, en un modelo base a escala antes de ser llevados al espacio destinado para la representación y lograr ver el modelo de realidad propuesto<sup>4</sup>.



Imagen 1. Maquetas de Historia de la ópera en seis cuadros presentada en la Sala Beethoven del Instituto Departamental de Bellas artes en el primer semestre de 2014.

Por supuesto el desarrollo metodológico, el contexto académico y las peculiaridades de una ópera dejan en claro dos momentos esenciales: el primero se condensa y consolida en el proceso creativo, y el segundo inicia con el contacto del trabajo desarrollado y el público; aspecto que no ha ido medido aún en esta experiencia, más allá de la intención de ofrecer un escenario de experiencia a los estudiantes y a nuevos públicos. El énfasis desde el diseño se centra en la labor de conceptualización, bocetación y materialización por parte del grupo de trabajo, la diferencia radica en el enfoque del taller: Las nociones de *objeto de diseño* examinadas desde la ergonomía por Umberto Eco, Jean Baudrillard, Tomás Maldonado, entre otros, se aplicaban a la resolución de problemas particulares, con cierto toque de ficción o no,

---

4. Ver maquetas imagen 1.

de una persona o grupo determinado y el resultado generalmente llegaba a la fase de propuesta sin concretarse en un objeto enteramente funcional, el vuelco hacia la producción de ópera de cámara replantea el asunto y lleva a los estudiantes a la comprobación de sus elementos con las audiencias.

Tal bagaje de conocimiento impulsa, primero, un salto en la aceptación de la escenografía, el vestuario, los accesorios o *props* y demás elementos contruidos, que intervienen en el espacio como un mero decorado o una mimesis de realidad relegada a otros factores de la puesta en escena (a la visión del director, a los actores, a la partitura), hacia una equivalencia en el diálogo entre estos, en sincronía con planteamientos semióticos teatrales desarrollados desde el siglo pasado como menciona Sofer (2003), se podría decir que los elementos generados o la ausencia de éstos funcionan dentro del sistema teatral en estrechas relaciones de interdependencia donde las jerarquías de poder son difíciles de discernir; segundo, impulsa la exploración en un área académicamente externa y a entender el factor de teatralidad en los *objetos de diseño*.

En ese sentido encontramos a una variedad de sujetos que afectan las relaciones objeto-persona, desde roles de los estudiantes como creadores o partícipes en escena hasta el equipo técnico de escenario y al público universitario y local; sin embargo, las decisiones a tomar en cuanto al proceso de diseño resultan principalmente encaminadas en el orden ergonómico-material y el valor semántico o simbólico que son capaces de generar dentro de la unidad general de la obra. Desde las posibles interacciones que los estudiantes-en-escena pudieran realizar hasta las sensaciones hápticas, ópticas y acústicas de cada elemento y su anclaje grupal, según Petersen (2015), al tiempo que apoyan las definiciones de un espacio interior escena y de uno exterior donde permanecen los observadores. Las categorizaciones para trabajar elementos, cada uno con una dimensión funcional y visual definida, desde las teorías de *objeto de diseño* carecen de extrapolación hacia el acto teatral, más no así sus funciones comunicativas, el valor generado y métodos de creación, que resultan articulables con el sistema objetual teatral: la escenografía entendida en su concepción sistémica, cinética, informalista, tectónica, de objetos/neo-objetos y ekística, como lo considera Breyer (2005) y así mismo Etchecoin (2015).

Consignados dentro de la escenografía se plantea una nueva categorización, con el fin de enfocar y completar las creaciones en el límite del tiempo académico, entre elementos de tipo macro frente a los micro, la indumentaria o vestuario y los recursos de la proyección de animaciones. De los resultados se espera que la creación o diseño de los elementos macro lidie con las problemáticas de planimetrías, movimientos y composición escénica, mientras los objetos micro posibilitaran acciones y sirvieran como signos índices o indicaciones, al tiempo que el vestuario construyera la identidad de los personajes al lado del estudiante-actor, y que los componentes proyectados amplíen los aspectos narrativos de cada puesta en escena. El proceso genera que tales supuestos se entremezclen, la mirada contemporánea marcada por los paradigmas narrativos de la posmodernidad y la labor colectiva llevan a que cada uno de los elementos dicte sobre los aspectos esperados en diferentes niveles, permitiendo la aprehensión de lo intrínseco que logra ser la práctica artística en la construcción de relaciones simbólicas, sociales y culturales al entretener voces, cuerpos y objetos.

Finalmente, podríamos decir que estos cuerpos, voces y objetos son relacionados en la producción de ejercicios de ópera de cámara, para la formación de público en una ciudad con poca tradición en esta dinámica y, en una universidad con poca trayectoria en producción a nivel de ejercicio académico, como espacio para la formación de voces y diseñadores escenográficos.

#### **4 LOS TALLERES DE CREACIÓN COMO ESPACIOS DE EXPERIMENTACIÓN**

El taller<sup>5</sup> es considerado en este trabajo como un espacio amplio de experimentación en donde se reúnen el producto del pensamiento de estudiantes de diseño y canto lírico, la técnica como base del desarrollo de la propuesta y la creación representada por el espacio, la forma, la composición, el color, el sonido, la luz, el movimiento, la voz; bajo la dirección artística, escénica y musical de tres profesoras de la Universidad del Valle.

Los talleres que intervienen en este proceso de montaje semestral son los de Proyectos de diseño gráfico y el Taller de ópera de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle,

---

5. Ver imagen 3.

enfocados en la producción de ejercicios experimentales de montaje de ópera de cámara bajo la intención multidisciplinar y el trabajo colaborativo principalmente.

El trabajo en equipo se convierte en una oportunidad de crear nuevo conocimiento entre estudiantes y profesores. También es señal de debates interiores, de resolución de conflictos, de argumentaciones logradas, de acuerdos y es testimonio de que cada uno cree en sí mismo y cree en la base sobre la cual se toman las decisiones, sin lo que no sería posible ninguna expresión significativa. El trabajo en equipo se constituye en símbolo de libertad, de belleza, de fertilidad imaginativa; en general se adquiere claridad mental para hacer juicios de valor en función del mejoramiento de la calidad de la experiencia de interacción con el mundo (MEN, 2008).



Imagen 2. Puesta en escena de Historia de la ópera en seis cuadros presentada en la Sala Beethoven del Instituto Departamental de Bellas artes en el primer semestre de 2014.

Así, en la investigación y creación escenográfica para ópera, es necesario la adquisición de un nivel de madurez de formación plástica, técnica y artística, a través de una constante y gradual profundización en todos los aspectos esenciales del lenguaje gráfico, escultórico, arquitectónico y escenográfico. En el taller, el elemento principal de la creación escenográfica es "la necesidad de investigar"; partiendo de esa necesidad investigadora se llega a la creación escenográfica, donde el sujeto manifiesta su expresión artística (Camacho, 1994).



Imagen 3. Trabajo colaborativo entre talleres de diseño, artes visuales y el taller de ópera: relacionando vestuario, identidad visual, escenografía, caracterización de personajes, iluminación, canto lírico y trabajo escénico.

Lo anterior implica que la docencia, el currículo universitario y los estudiantes colaboren con otros departamentos y escuelas, en las aulas de teatro existentes, en los talleres de ópera, vestuario y dirección de arte; para lograr una mayor articulación de saberes tanto teóricos como prácticos en la construcción de proyectos conjuntos, para mejorar tanto la experimentación como la calidad de las producciones.



Imagen 4. Trabajo de producción entre talleres y ensayos de Hansel y Gretel de Humperdinck presentado en la Sala Beethoven del Instituto Departamental de Bellas artes en Cali en el segundo semestre de 2016.

Se pretende que el taller sea también un espacio de encuentro, de contacto directo y de participación activa de los estudiantes con el profesor de la asignatura y con los profesores invitados, profesionales de la escena teatral y del canto lírico. Para lograr este fin, se debe enfocar la apropiación del conocimiento al espacio bi y tridimensional, a la aproximación interpretativa, a una síntesis histórica y estética de los antecedentes, a la estructuración del espacio desde los diferentes lenguajes artísticos, a la utilización de los espacios abiertos y cerrados como formulación de una escritura plástico-expresiva de los contenidos y formas artísticas, a partir de un texto literario y uno musical, a indicar el proceso de realización escénico y musical, y transformarlo en lenguaje plástico-escenográfico; finalmente, a las posibilidades de la luz y del sonido dentro del símbolo plástico (Camacho, 1994).



Imagen 5. Ensayos del Gato con Botas de Xavier Montsalvatge presentado en la Sala Beethoven del Instituto Departamental de Bellas artes en Cali en el segundo semestre de 2012 y de Hansel y Gretel presentada en 2016.

En esta dirección, la interpretación y representación de una obra de repertorio musical, requiere de un nutrido esfuerzo entre la dirección musical, la dirección escénica y la dirección escenográfica. Desde nuestra práctica este ejercicio ha aumentado en su dificultad puesto que aunque partimos de tres textos, el musical, el dramático y el simbólico, el texto interpretativo se engrosa desde miradas multidisciplinares que lo nutren y lo complejizan en una metodología de la colectividad en el ámbito de diversidad académica universitaria en Grado. Es decir no son tres miradas sobre un problema de representación de una obra, sino un colectivo que intenta armar desde la discusión y la argumentación una mirada conjunta o dispar que pueda hacerse símbolo subjetivo en todas las fases posibles de su representación.

## 5 CONCLUSIONES

Ampliar paradigmas en la formación de los músicos y de los diseñadores en el contexto local y ofrecer algunas perspectivas distintas sobre su desarrollo profesional, son aspectos cada vez más urgentes de abordar desde configuraciones pedagógicas tanto teóricas como prácticas, especialmente de forma colaborativa, que permitan el diálogo y la construcción de saberes desde disciplinas distintas.



La formación en artes, no es sólo una formación en la técnica del oficio, sino en la pregunta que intenta resolver quien ejerce el oficio, hacer arte, por el arte mismo. Es necesario pues, dar un vuelco a lo observable, poner los ojos sobre el cuerpo, la forma, la luz, el espacio, las técnicas visuales, ver que dentro de ese espacio vacío se construyen distintas realidades (escultóricas, pictóricas, sonoras, teatrales) y distintos procesos y modos de hacer, las soportan.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Sofer, Andres (2003). *The Stage Life of Props*. University of Michigan Press; Estados Unidos. ISBN 0472068393, 9780472068395.
- Petersen, Anne Ring (2015). *Installation Art Between Image and Stage*, Museum Tusulanum Press; Dinamarca. ISBN: 8763542579, 9788763542579.
- Etchecoin, Lucrecia (2015). *Objeto Escénico: La Escena como Objeto. Perspectivas para Reflexionar Sobre su Misterio en Escena Uno | Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena No.2*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - UNICEN; Argentina. ISSN: 2362-4000
- Breyer, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Ediciones Infinito; Argentina. ISBN: 987-9393-39-2.
- Camacho, Eduardo. (1994) *La enseñanza de la escenografía como artes plásticas y escénicas en la universidad*, Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 5, pp. 51-63.
- Heinlein, Federico. *Relación entre música y texto en el teatro musical del siglo xx*. Revista musical chilena. Artículo Sacado de:  
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13534/13811>
- MEN (2008). *Serie lineamientos curriculares. Educación Artística*. [articles-339975\\_recurso\\_4.pdf](#)
- Ceballos, Edgar (2013) *Principios de dirección escénica*. Edt.colescenologia. México.
- Zamora, Fernando (2015) *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. Facultad de Artes y Diseño. UNAM. México.