

Escenarios para la vida

Construcción participativa de recomendaciones para la formación en teatro
 Plan Nacional de Teatro 2011 2015

➤ 2º avance. Recomendaciones para los Lineamientos de Formación en Teatro por líneas de formación.

Edición de la información reunida en la memoria del 1º Seminario –Taller de Formación a Formadores, realizado en la Casa Taller de Bogotá, agosto 27 y 28 de 2015.

Las siguientes problemáticas y recomendaciones fueron planteadas por 24 Maestros Formadores que desarrollarán Laboratorios en 23 municipios de país, complementadas por reflexiones de 5 Maestros académicos asesores.

➤ **Maestros Formadores:**

- **Línea Cualificación de artistas:** Maestros: **Fernando Montes** del Teatro Varasanta, **Misael Torres** de Ensamblaje Teatro, **Ivan Dario Carvajal** por la Universidad del Atlántico, **Jorge Iván Grisales** por la Universidad de Antioquia, **Carlos Agudelo** de La Casa del Silencio, **Felipe Andrés Pérez** por la Universidad del Valle, **Augusto Muñoz** por la Universidad de Caldas.
- **Línea Formación a formadores:** Maestros: **Marcela Sofía Escobar** por la Universidad del Atlántico, **Bladimir Bedoya** de Teatro R111, **Beatriz Camargo** de Teatro Itinerante del Sol, **Tatiana Castañeda** por la Universidad de Antioquia, **Maia Landaburu** artista independiente, **Beatriz Carvajal** por la Universidad Pedagógica Nacional, **Cesar Badillo** del Teatro de La Candelaria.
- **Línea Consolidación territorial:** Maestros: **Orlando Cajamarca** de Esquina Latina, **Bernardo Rey** de Teatro Cenit, **Jorge Enrique Silva** de Teatro Fundación Junior, **César Castaño** de El Paso, **Jhon Jairo Perdomo** de Casa Naranja, **Enrique Berbeo** de la Corporación Cultural Jayeechi, **Valentina Villa** del Teatro Antonio Camacho, **Jorge Vanegas** por la Universidad del Valle, **Yolanda Arias** por la Universidad de Caldas.

Apoyo en Producción Teatral: Maestro **Jorge Quiñones** de la Asociación Totolincho

➤ **Maestros Asesores**

Thamer Arana de la Universidad de Antioquia, **Juan Carlos Calderón** de la Universidad de Barranquilla, **Carlos Sepúlveda** de la universidad Pedagógica Nacional, **Carlos Dueñas y Victor Manuel Rodríguez**, Asesores de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura.

2. Contexto

El Plan Nacional de Teatro 2011-2015 *Escenarios para la Vida 2011-2015*, en la línea estratégica *educación y formación teatral* plantea la urgencia de desarrollar procesos de formación en el territorio nacional que permitan cualificar y sostener la práctica teatral. Enfatiza la importancia de promover el pensamiento creativo. Dispone encaminar la formación en teatro en las siguientes líneas de acción: *Formación a Formadores, Cualificación de Artistas y Consolidación territorial*. Durante el año 2015, de acuerdo a este Plan, el Área de Teatro y Circo del Ministerio de Cultura en convenio con la Asociación Entre las Artes se propone realizar la construcción participativa de recomendaciones de Lineamientos para la formación en Teatro, en las rutas de formación señaladas, con la cooperación de un equipo de Maestros de Teatro de distintas regiones del país de destacada trayectoria como formadores en región o como académicos.

En el transcurso de esta construcción de recomendaciones, dada la metodología que se aplica,

se espera:

- Reconocer tendencias de la formación en teatro realizada entre el 2010 y el 2014 con auspicios del Ministerio de Cultura.
- Identificar problemáticas significativas en el contexto nacional a partir de las prácticas.
- Desarrollar y evaluar procesos de cualificación de la formación en las tres Líneas de Formación planteadas en el Plan Nacional de Teatro.
- Obtener un muestreo del actual estado del arte de la formación teatral en el país.
- Diseñar una herramienta diagnóstica que le permita al Ministerio ampliar el estudio del estado del arte de la formación nacional en teatro.
- Divulgar momentos del desarrollo de este proyecto.
- Involucrar activamente a la academia en los procesos de formación en Teatro que ofrece el Ministerio de Cultura
- Fortalecer lazos gremiales entre los Maestros de Teatro a fin de fomentar la significación y realización de prácticas de excelencia en este campo en el país.

Consideraciones básicas

Las siguientes consideraciones han sido acuñadas por Entre las Artes como supuestos iniciales para la formulación de este proyecto, y estas se irán ratificando, enriqueciendo o cambiando con los aportes que realizan los participantes durante el desarrollo del mismo.

La **cultura** de un pueblo se caracteriza por los modos como sus miembros perciben, conciben, transforman, proyectan, le dan significado y valor *a la interacción* que sostienen entre sí, y con el universo natural, social y cultural al que pertenecen.

El teatro, primer acontecimiento poético-político en haber producido la experiencia del tiempo individual en un espacio común, ha movilizó la imaginación de los seres humanos de todos los tiempos. Sensación, percepción, afecto y cognición constituyen la base de la acción humana, puesta en juego gracias al movimiento, por el dispositivo teatral producido, con una poética singular, por cada pueblo de la tierra.

La teatralidad, más allá de lo *dramático*, ha desbordado el teatro mismo para hacer de la potencia del *juego* un principio articulador, fundamental de la experiencia humana.

El teatro es hoy en día el espacio privilegiado, ya no para representar (el pasado) sino para presentar la vida (en presente) en un juego de la imaginación (futuro).¹

Formación teatral. Todo aquel que participe en un proceso formativo en el campo del teatro, tiene derecho a una práctica educativa de calidad en la que, en el reconocimiento de sus motivaciones personales y del conocimiento y comprensión del saber específico en contexto, se validen símbolos y valores significativos para el grupo de estudio.

La práctica del lenguaje del teatro motiva formas de trabajo en equipo que invitan a entrar en juego con el mundo acogiéndose a normas acordadas, y ofrece la opción de construir conocimiento promoviendo sentido de sí mismo, autonomía, sentido de vida en comunidad y comprensión del pasado como relevante para sostener el presente con visión de futuro.

La sostenibilidad de la formación de calidad en Teatro está en mantener su potencial para suscitar bienestar ambiental a largo plazo, lo que implica sostener bienestar emocional, comunitario, social, económico y cultural. La necesidad de *sostenibilidad* le plantea a la oferta de formación teatral el reto permanente de desarrollar conocimiento que promueva el cuidado, la conservación y transfiguración cualitativa de la visión de mundo de los educandos y de las formas de interacción que sostienen entre sí, con los otros, la naturaleza y su legado artístico y cultural; el teatro es una experiencia cultural por excelencia.

El modelo pedagógico *Crear entrelasartes* plantea condiciones en las que se concibe al *sujeto* imaginativo, creativo, dialógico y crítico en interacción con su contexto natural, social, cultural y

¹ Concepto del Maestro Rolf Abdelharden. Entre las Artes 2015

ambiental, en función de la construcción de comunidades culturalmente autónomas y sostenibles; en las que se promueven *prácticas* experimentales exploratorias, trabajadas en ambientes colaborativos, donde adquieren significado las expresiones, ideas, símbolos y valores del grupo de trabajo.

En este modelo, se propone el trabajo *por proyectos* a partir de la *identificación* de problemas artísticos que el maestro desea abordar en el ejercicio pedagógico, articulados a problemas culturales identificados en el contexto, que le plantean al grupo de estudio retos de índole *estética, artística, investigativa* y de *gestión cultural*.

4. Recomendaciones para la construcción de Lineamientos de Formación por líneas de trabajo.

➤ **Lunes 27.** (Jornada mañana)

FORMACIÓN DE FORMADORES

Problema.:

¿Cómo abordan la relación: Pedagogía del teatro, vida cotidiana y tejido social, cultural y ambiental?

¿Qué recomendaciones hacerle al Ministerio en este sentido?

El grupo *acuerda* que un Laboratorio de Formación a Formadores, se propone lo que “podríamos llamar *un ciclo pedagógico*” que consiste en:

- “Apoyar la profesionalización de artistas”.
- Dar herramientas a los formadores que acceden al Laboratorio para que se profesionalicen y puedan multiplicar los procesos.
- Hacer acompañamiento en “gestión para que sepan dónde buscar recursos y cómo fortalecer este tipo de procesos”.

Sin embargo, este tipo de Laboratorios “nos ha enfrentado a este problema”: Por lo general el maestro se encuentra con que “la realidad es que pueden haber unos 2 o 3 formadores (que pueden tomar el taller completo), y de resto son muchachos de los colegios que van dos o tres días...” ... el Laboratorio tiene el peligro de volverse una oferta para “diletantes, que no son formadores”. Los formadores están trabajando y “no tienen 8 horas diarias durante 8 días, para dedicarle al Laboratorio”. Así que hay re pensar en ofrecer el taller a 20 formadores” (...) “Hay que re-direccionar este concepto de Formación a Formadores”.

A fin de asegurar *el ciclo pedagógico* completo y ayudar a superar el problema planteado **se recomienda:**

- Seleccionar un maestro cuyo perfil “sea el más apto según las necesidades e identidad de la región”.
- Permanecer de dos a tres años haciendo un verdadero acompañamiento que se desarrolla en “tres etapas importantes”. Una 1ª de *Preproducción*. Se requiere ante todo “un primer acercamiento con la realización un diagnóstico previo”, “para hacer un estudio detallado del contexto donde se va a realizar” el Laboratorio, y “un conocimiento de su historia”, a fin de que el Maestro, la “Institución que llega”, sean recibidos “(...) con seriedad”, “tengan credibilidad”, y de que el trabajo “sea válido para la región”. Este diagnóstico se podría servir de los informes de Maestros que han trabajado en el sitio.

Se necesita comenzar el trabajo con la mayor anterioridad posible, ante todo escogiendo un Coordinador local asalariado, uno o dos meses antes de comenzar, quien “prepara todas las condiciones para la llegada del maestro”, “prepara con anterioridad la convocatoria de los participantes conforme a la dinámica de la región, y garantiza la participación efectiva de los formadores (...)”. También apoyará el trabajo a largo plazo.

Una 2ª etapa de *fortalecimiento del trabajo comenzado*, de “apoyo al núcleo principal” en el que se haya trabajado. Conviene un apoyo mensual de parte del maestro, así “se irá viendo que los participantes se hacen más aptos”.

3ª. *Asesoría y Acompañamiento en gestión*, en la que se realizan asesorías, acompañamiento en gestión cultural y la evaluación del proceso y de los formadores.

Se identifica el problema de la necesidad de “buscar un esquema que garantice la continuidad” y sostenibilidad de los procesos de formación en las regiones, de modo que en efecto los maestros puedan ser “multiplicadores de las experiencias y afianzar los semilleros, o posibilitar que estos se formen”.

Se identifican dos condicionantes de este problema: Falta de infraestructura física y “la fragmentación por sectores” de los Maestros.

Para superar estas condiciones **se le recomienda** al Ministerio de Cultura

-Hacer “aportes económicos” y diseñar infraestructura para esos lugares que carecen de espacios físicos”, (...) “en muchas de las sedes no hay espacios óptimos para hacer el taller, como es el caso de Quibdó”. Así se podría garantizar mayor continuidad en estos procesos.

Se requiere revitalizar el Movimiento Teatral Nacional

Se recomienda crear condiciones para “socializar las experiencias significativas y las memorias”, para “socializar en círculo y escuchar a los otros maestros que han visitado todo el país y “hacer el *Movimiento de formación teatral para el país*”. Se requiere realizar más periódicamente encuentros entre los Maestros.

Antecedentes; importancia de hacer memoria de la trayectoria de los Maestros formadores de las últimas décadas

La Maestra Beatriz Camargo recuerda que en el 2004, se inició un movimiento nacional de formación teatral que “culminó en el 2010 en el hotel Augusta. Allí “conocimos el país y nos conocimos a nosotros como formadores, creadores y artistas del teatro”, y además “quedaron plasmadas recomendaciones importantísimas para continuar el movimiento”. Luego, “se volvió a recuperar el encuentro en los Festivales Nacionales de Teatro”, pero después esto “se olvidó”.

Hace también un llamado a la importancia de la conservación de la memoria del teatro en Colombia; al reconocimiento de Directores, creadores y formadores que en las últimas décadas han estado desarrollando procesos teatrales en las regiones con auspicios del Ministerio de Cultura, en todo el país, como Enrique Buenaventura, Juan Carlos Moyano, Orlando Cajamarca, Misael Torres, Bernardo Rey, Carolina Vivas, Santiago García, y ella misma, entre otros”, y alude a cómo “su creación teatral se ha conjugado con la pedagogía”.

Señala, además, como aspecto importante a tener en cuenta, que las academias hasta hace muy poco comienzan a tratar la historia del teatro colombiano en las aulas, y entonces han sido estos Maestros quienes, en gran parte, “han creado, formado, investigado, experimentado y construido la memoria de dramaturgias relacionadas con problemas del país (...)”.

Por su parte, en representación de la academia, el Maestro Thamer Arana de la Universidad de Antioquia interpela la anterior exposición en los siguientes términos: En las Escuelas de Teatro “surge buena parte del movimiento independiente teatral colombiano”, y también allí se forman “grupos de teatro y actores que ahora nutren los grupos independientes”, desafortunadamente la política del Ministerio de Cultura no ha favorecido hasta ahora el vínculo entre escuelas teatrales independientes y la academia. Se deben revisar las políticas de formación teatral del Ministerio. Por ejemplo en la reunión del Hotel Augusta no sólo no se invitó a la academia, sino que se “trató de evitar que participara”. Se celebra el presente encuentro “porque el problema pedagógico no es solo de las escuelas, ni el problema del movimiento teatral es solo del movimiento teatral”.

Al cierre de la exposición del grupo, el Maestro Jorge Vanegas señaló: “Es una buena experiencia encontrarnos ahora después de tantas canas y cargas sin la soberbia de la creación que tuvimos durante algún tiempo al sentirnos los únicos representantes de la autoridad teatral y después volcarnos a esto de aprender a hacer el oficio de otra manera (...) nos ha llevado a y de descubrir que el arte es muy amplio... para pasar del teatro a la poesía, de la poesía al teatro y al video, lenguaje este que se convierte en multiplicador excelente del teatro (...) Como miembro fundador de la Corporación teatro de La Candelaria con Santiago García, recorrimos país cuando nadie sabía qué era teatro en Colombia, recuerdo que en esa época Santiago y yo, que estudiábamos en el Instituto Popular de Cultura, con Carlos José Reyes en la ESAB y Enrique Buenaventura, hicimos un recorrido por la docencia con muchos miedos... sin sentirnos con la autoridad para hacerlo. (...)”

FORMACIÓN DE FORMADORES

2º Segundo problema: Los maestros formadores

- ¿Cómo proponen la articulación metodológica y didáctica entre componentes clave del teatro que se desean trabajar y dimensiones de la experiencia del educando que se espera cualifica
- ¿Qué logros puntuales se espera alcanzar?
- ¿Qué recomendación hacerle al Ministerio respecto a la posible articulación entre lo disciplinar y lo pedagógico en la práctica de la formación teatral?

- a) Promover un encuentro previo a los talleres con el objetivo de “generar un diálogo más sólido al momento de desarrollar la propuesta”. Para esto, desarrollar la escucha y “empaparnos” de quien es el grupo con el que se trabajarán las propuestas, cuáles son sus deseos profundos, sus intereses, necesidades, tradiciones y riquezas culturales, que se pueden poner en diálogo a través del juego y de la creación.
- b) De otra parte se recomienda darse cuenta del “territorio al que se llega ...de sus gentes” , de las dinámicas del contexto regional, lo que le confiere a la propuesta pedagógica mayor legitimidad y pertinencia.
En otro sentido, se recomienda: a) Fortalecer a los grupos de teatro que más lo necesiten mediante **estímulos** económicos y pedagógicos para lograr una continuidad en sus proyectos - señala este grupo el caso de *Mojiganga, Jóvenes Creadores, Chocoteatro, Afrohuella*-. Concretamente se le recomienda al Ministerio de Cultura establecer una comunicación directa con la Universidad Tecnológica del Chocó, con el fin de desarrollar propuestas enfocadas a la cualificación de formadores en esa región.
- c) Fortalecer los procesos de formación existentes en las regiones y estimular en estas la comunicación entre los diversos sectores, para hacer más fuerte el movimiento teatral regional.
- d) Crear una escuela piloto e itinerante de formación teatral para el país, tejida por la diversidad de los participantes creadores y alumnos.

Se plantea que la herramienta pedagógica que ofrece Entre las Artes para planear los proyectos no es “temática”; que esta se pide “desglosar” dimensiones del ser humano, no para tratarlas como temas lineales, sino para tenerlas en cuenta y observarlas como componentes de los proyectos que “siempre hemos realizado”.

Una de las problemáticas de las pedagogías teatrales en provincia, en Colombia, ha sido que se ha retomado el modelo que se practica en Bogotá, dado que esta ciudad se ha convertido en referente Latinoamericano del que-hacer teatral. Esta fuerte centralización de los modelos pedagógicos, en el momento de transferirlos hacia las regiones ocasiona choques con la identidad cultural regional. Por ejemplo, es muy diferente la relación con el cuerpo en la zona Caribe a la que se tiene en Cundinamarca o Boyacá, esto “sin perder la universalidad del teatro”. Una propuesta a tal cuestión, supondría desarrollar nuevos métodos de formación teatral, más

adecuados y contextualizados a las especificidades de las identidades culturales de las diversas regiones.

- *Respecto a la relación entre lo disciplinar y lo pedagógico*

En el ámbito de las pedagogías teatrales no es pertinente trabajar de maneras aisladas lo pedagógico de lo creativo, “esto va en contra de la dinámica natural” de la formación teatral, dado que el teatro y la actuación, quizá más que otras artes, “tiene que ver más directamente con el ser humano”. “La acción en la que se da el teatro está determinada por las particularidades muy íntimas **del grupo y del formador**, que interactúan” en el proceso pedagógico; por una relación directa con la intimidad, la vida cotidiana y los imaginarios colectivos y personales que habitan, tanto en el estudiante como en el maestro. Y, esta relación está condicionada por el tipo de pedagogía que practica cada maestro, así como por el contexto en el que se da un taller. En resumen, “Es muy difícil hacer un diseño pedagógico independiente de la dinámica natural que se da en los procesos creativos teatrales”

Respecto a la relación entre lo disciplinar y lo pedagógico, este grupo afirma que “es necesario resignificar al sujeto como pieza fundamental entre lo disciplinar y lo pedagógico”, siendo esto “muy importante para la producción de singularidades” y para promover al teatro. Plantean la formación artística como formación integral. Se sugiere no separar lo disciplinar, de lo pedagógico y de la vida, así como promover el concepto de lo cotidiano y profundizar en este como herramienta fundamental en la consolidación de los cuerpos conceptuales: pedagógico y disciplinar.

Un acuerdo de todo el grupo, fue considerar *el juego* como una herramienta pedagógica que “permea” las diferencias culturales, todos los contextos y las situaciones pedagógicas, y que es consustancial al ser humano. El juego es transversal y eficaz en todas las dimensiones del ser creativo.

FORMACIÓN DE FORMADORES.

3º Los Maestros formadores: ¿Cómo plantean la toma de conciencia de pertenencia histórica y cultural al territorio y la investigación y la evaluación como instancias cognitivas en la formación teatral de calidad?

La toma de conciencia histórica se plantea desde el estudio del tejido biopolítico de la región que va intervenir el maestro y del trabajo de memoria como un todo creativo, investigativo y experimental; se trata de aprender a tejer junto a las comunidades y visibilizar a través del arte sus sabidurías, analizar los sucesos históricos y fortalecer las interdependencias entre el cuerpo, los demás y el territorio. La toma de conciencia también supone intercambios de conocimientos artísticos que empoderan al participante como un constructor de sí mismo.

Es necesario en estos procesos de conciencia histórica, concebir al cuerpo como territorio, como tejido de historias en donde se puede explorar interrogantes acerca de dónde venimos y desde ahí, plantear estéticas y dramaturgias que parten de los acontecimientos históricos y sociales de la comunidad. En algunas comunidades indígenas se observa que sus prácticas creativas están íntimamente articuladas al mundo de la vida cotidiana y no diferencian el arte de la vida. Es por lo tanto un factor clave cuando se habla de conciencia histórica, tener en cuenta las interdependencias y el mundo relacional en donde transcurre la vida cotidiana.

Respecto a la evaluación Se recomienda criterios dialógicos y que sea efectivamente la comunidad a través de la circulación de las obras la que evalúe los procesos de formación teatral. Se intuye que la circulación ofrece mejores oportunidades para evaluar y crear tejido social en el país. Es necesario que los procesos de formación en las regiones se concreten a partir de unos resultados estéticos tangibles y se extiendan a la comunidad para ser evaluados; esto podría

realizarse a través de dos estrategias: los foros comunitarios y la gira de experiencias teatrales por las regiones.

Las comunidades aborígenes de nuestro continente presentan inspiradoras estrategias para el fortalecimiento de la vida compartida, como el círculo de la palabra, la rueda médica, el mameo y la minga. Así es como los ancestros, han resuelto los procesos de convivencia a través de actos creativos y en comunidad. Allí predominan valores como la escucha, la aceptación, el cuidado de lo que es de todos y el bienestar colectivo. Estas estrategias son las que vuelven desafío y reto al problema histórico.

Respecto a la investigación se invita a la academia a realizar aportes a la consolidación de la memoria teatral del país, desde la sistematización de experiencias y desde la apertura de espacios de práctica, pasantía e investigación en la cual estudiantes de áreas afines a las artes puedan participar y enriquecer los procesos de formación. El Ministerio de Cultura tiene en su haber informes, materiales y contenidos (fotos y videos), que dan cuenta de las experiencias teatrales en las regiones y que desde ellas se puede acopiar una memoria sensible.

Se recomienda al Ministerio de Cultura, asignar investigadores a los procesos de formación que se adelanten en las regiones y construir una plataforma –red de prácticas teatrales que reúna la memoria de las experiencias en diversos medios y formatos creativos.

Para este grupo es muy importante cuando se trabaja con grupos teatrales consolidados poner el énfasis en la evaluación de resultados y en la obra más que en los procesos.

Se pueden observar dos perspectivas respecto a los espacios de formación teatral en las regiones. La primera, responde a los intereses específicos de un grupo respecto a la cualificación en aspectos intrínsecos al lenguaje teatral (actuar bien, escribir, vivir de la obra); la segunda, comunidades que perciben estas apuestas de formación como una experiencia cultural que permite tener un espacio de reflexión sensible sobre las problemáticas que los asisten.

El grupo plantea en principio que la toma de conciencia histórica depende del enfoque que tenga cada laboratorio “determina un norte hacia donde apuntar la mirada”, así por ejemplo, si el interés son las festividades, la búsqueda histórica se guiará por este tema. Se requiere una actitud flexible del maestro formador que le permita inventar e improvisar sobre la marcha. Las metodologías que un maestro lleva a campo, muchas veces se ven modificadas por las especificidades y dinámicas del contexto social. Se expone el ejemplo de 2 experiencias en donde los maestros abordaron la conciencia histórica del lugar de dos maneras diferentes; la primera consistió en involucrar un espacio cultural significativo del lugar para presentar la obra y la otra, un diálogo con los participantes del taller, acerca de los propósitos, expectativas y referentes identitarios.

.....

CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL

1. ¿Cómo abordan la relación: Pedagogía del teatro, vida cotidiana y tejido social, cultural y ambiental?

¿Qué recomendaciones hacerle al Ministerio en este sentido?

El grupo encuentra “enriquecedor” intercambiar sus experiencias y propuestas, e identifican “coincidencias” en los problemas y “realidades” que han encontrado en los distintos municipios y en las formas como **se recomienda** abordarlos:

-“Se sabe que con algunas excepciones la institucionalidad en los entes territoriales no funciona” y es muy difícil que ayude a acceder a información significativa sobre el contexto. De aquí que, para quienes van a viajar, es conveniente conocer los procesos vividos por los Maestros que han estado en los lugares, sobre “las tradiciones, los usos, las costumbres, los saberes” locales; “con

quien se puede hablar y qué se puede hablar”, para prepararse bien y encontrar a las personas adecuadas al llegar al sitio. En este sentido, es altamente recomendable acceder a los registros en video de Laboratorios y a los informes escritos de los Maestros “para poder hacer vínculos con estas personas que realizaron un trabajo y lograr continuidad en los procesos; para que no se queden perdidos”.

-Otro factor del contexto a tener en cuenta es que existe la posibilidad de que “la gente se sienta utilizada”, entonces se recomienda pensar en el factor “económico”, “logrando hacer actividades de gestión que les permita visibilizarse y recibir algún apoyo. Por ejemplo, la experiencia de Los Alabaos, donde “se logró una nueva estética a partir del taller, sin mover casi la tradición, y el grupo se hizo visible adquiriendo un reconocimiento como patrimonio”.

-Igualmente, es importante darse cuenta de antemano de las problemáticas “sociales de violencia”, y buscar la manera para que los Maestros se identifiquen como del Ministerio y corran menos peligro. Se recomienda asignar un carnet institucional que les ofrezca identificación y seguridad.

-“En la provincia no hay teatros”. Se requiere “crear una teatralidad en espacios abiertos”, “llevarle el teatro a la gente y no esperar que el teatro llegue a la gente”.

Siento ahora que la experiencia nos ha dado un motivo grande para exponer lo que hemos logrado a través de esas fronteras invisibles que atravesamos, con métodos muy sencillos que tienen que ver con el proceso artístico en general y con intercambio de saberes.

Por ejemplo, creo que hoy mismo, el poder escuchar al grupo desde las diferentes regiones en las que ha trabajado cada uno nos enseña”.

En cuanto a la relación entre propuestas pedagógicas de formación a formadores y contexto, se expresa: “Este país que hemos reconocido desde la provincia, nos está dando la posibilidad de hacer un nuevo tipo de teatro, una dramaturgia que uno veía escondida, que antes no iba al claustro, y que ahora le encontramos una validez extraordinaria como fuente de conocimiento; una dramaturgia que hay que encaminar”.

Los Maestros plantearon que se presentan problemas “alrededor de las condiciones en las que desarrollarán los procesos” de Consolidación Territorial, como son:

- Los maestros “llegan a lugares que no conocen”, “desconocen los contextos”, lo que dificulta la logística de su iniciación y “el sentido que cada uno le daría” al Laboratorio, y también impide darles continuidad.
- “Falta de trabajo interdisciplinar para la recuperación de la memoria”... tener cuenta que “las manifestaciones de la danza, la música y el teatro resaltan la idiosincrasia de un pueblo”, que estas se aprecian en las regiones y llegan a los Laboratorios. También a estos llega la plástica que se practique en la región.
- En las ciudades no hay “espacios dignos donde practicar el arte teatral”, “lo que lleva a que las propuestas se presenten en espacios no convencionales, como la calle, como comparsa”
- En los municipios, o no hay tradición teatral o se ha interrumpido a causa del conflicto armado como en Carmen de Bolívar, por considerarse subversivo. En algunos lugares hay todavía presencia de agentes armados.
- Se encuentran incipientes procesos teatrales auto didactas, lo que no garantiza su continuidad.
- Hay poca circulación de los trabajos realizados en los Laboratorios.

Con base en los propósitos que plantean los proyectos de Consolidación Territorial propuestos por cada uno, se “arrojaron las siguientes **recomendaciones**, según la base filosófica o metodológica que maneja el grupo, teniendo en cuenta que no hay un conocimiento extenso sobre el lugar” donde se trabajará:

- "Aportar elementos para la reconstrucción del tejido social a través del teatro como medio de afianzamiento de la memoria, resiliencia, sociabilidad y derechos humanos".
- "Contribuir a la construcción de narrativas para el fortalecimiento de la memoria con sentido crítico".
- "Cualificar las estrategias de humanización para la exigibilidad de derechos".
- "Fortalecer procesos de liderazgo que fortalezcan valores como la solidaridad, el respeto, confianza, disciplina, auto-regulación".
- "Enriquecer expresiones culturales mediante teatro físico y a través del cuerpo suscitar procesos de reconciliación y brindar herramientas básicas para estructurar la producción teatral ajustada al contexto".
- Se plantean "propuestas de animación grupal para la formación de animadores teatrales a futuro; propuestas que estimulan la cultura comunitaria a través del arte; que re-signifiquen las diferentes expresiones y vivencias del colectivo, transformándolas positivamente, reivindicando la vida a través del encuentro".
- Se propone circular los trabajos con "giras regionales", a los colegios, veredas, otros municipios, consiguiendo lo del transporte.
- Se recomienda al Ministerio de Cultura para la consolidación territorial, articular esfuerzos a través de las autoridades locales y con las fuerzas vivas comunitarias, ya que de ellas depende en buena parte la sostenibilidad de las iniciativas teatrales en las regiones.

El Maestro Juan Carlos de la Universidad del Atlántico propone: Tener en cuenta que al hablar de contexto se debe pensar en los aspectos religiosos, políticos, sociales y culturales, además de los de las festividades y teatralidad. Además sugiere: Crear espacios amplios de conservación de la memoria de la información recogida en los procesos que se realizan, útiles a quienes inician un proceso de formación en región, más allá de la comunicación personal.

Como complemento se habló sobre el concepto de Consolidación Territorial, cómo este surge a partir del trabajo del Sociólogo Orlando Fals Borda, siendo el nuestro un país de regiones, de territorios, de distintas y gran variedad de culturas. Su interpretación es problemática, en la actualidad se enfoca en dos sentidos: como permacultura, ciudades invisibles, planteada por la visión de las comunidades donde se trabaje y afectada por aspectos relacionados con el conflicto armado. Otro sentido es el del teatro comunitario, la recuperación de la memoria histórica, que plantean un panorama diverso de las problemáticas que debemos atender y comprender y las cuales requieren necesariamente un conocimiento del contexto.

Se comentó que la definición de municipios de "Consolidación Territorial", en el mapa rojo, obedece a una política para la recuperación de estos territorios con armamento financiado por los Estados Unidos. En municipios como Tumaco o Barbacoas no se debe usar este término porque allá se asocia con las armas. De acuerdo a la experiencia con teatro en estos municipios, se considera que este "aminora un poco el impacto" de este término. Se le ha solicitado a la Comisión Nacional de Reparación su contribución financiera para apoyar procesos de reconciliación a través del teatro en estos municipios, pero no hubo respuesta (...).

La asesora del área de Teatro y Circo del Ministerio, **Linna Duque**, aclaró que con la Línea de Consolidación Territorial se trata de ofrecer formación en teatro en lugares donde las prácticas artísticas en este campo son incipientes o no existen. "No se puede dejar un territorio sin apoyo porque no esté inmerso en la práctica". Casi en un 70% del territorio colombiano la práctica teatral no existe, está centralizada en ciudades donde hay tradición teatral. "La invitación para esta línea, que se plantea diferente a la de Cualificación de Artistas y a la de Formación a Formadores, es a pensar cómo acercar el teatro a estas poblaciones que están en el marco del conflicto armado, donde ni en el imaginario está el teatro".

La priorización de estos municipios se hace conjuntamente con Presidencia, esto para poderle dar cobertura a todo el país. Desde el Ministerio se invita a pensar en términos de la política pública, a discutir la conveniencia de ofrecer Laboratorios donde no hay nada en teatro.

Aporta a la conversación el Maestro **Thamer Arana**, señalando que se ha planteado: "diálogo de saberes, historias de vida, historia de memoria, ver el panorama desde una perspectiva donde la comunidad misma está involucrada en el problema." Y, así "entendemos al otro a partir de que el otro se empiece a entender a sí mismo". "En un artículo sobre performance de nuestro primer PhD indígena, que es profesor en la Universidad en una licenciatura pedagogía de la madre tierra, y presentaba muy perfectamente el problema de presentación y representación a partir de su propia reflexión en relación con un ritual, y entendimos que quizá el modelo occidental de teatro no sea único, que existen otros modelos de representación en las comunidades".

Sumándose al diálogo, el Maestro **Carlos Sepúlveda** le recomienda al Ministerio de Cultura como parte de la estrategia de gestión de conocimiento, convocar a los maestros formadores para que a través de los informes cambien la lógica de estos, y aporten a la construcción colectiva de un mapa vivo e interactivo de Colombia que reúna las prácticas teatrales que suceden en el país. Esta cartografía además de permitir acceso a las prácticas de formación y a la documentación de los proyectos, y de ayudar a reconocer la evolución, los logros y alcances de las experiencias anteriores, así como a una identificación clara con las personas claves en las regiones, contribuiría a construir un imaginario más interesante. Para tal caso, la elaboración de los informes, precisaría una transformación cualitativa conducente a fortalecer la diversidad cultural de las regiones y a difundir visiones alternativas de hacer teatro y de construir país. Serían testimonio del legado que cada uno le deja a la construcción de identidad, de país. En esta época se cuenta con una cantidad de herramientas de las nuevas tecnologías que permiten contribuir a la elaboración de ese mapa, de tal manera que esos ejercicios que se hacen en fotografías y vídeos del taller también le permiten entender a los otros formadores que van a llegar a esa región una serie de procesos y de conductas que probablemente no están escritas, que probablemente son patrimonio intangible, y que ayudan a llegar a las regiones con más claridad. ¿Con qué capacidades, con qué herramientas, con qué lógica se llega a las regiones a propiciar diálogos y a elaborar diagnósticos? Los diagnósticos de los años 60, de la sociología, quizás ya no operan, las herramientas tecnológicas permiten establecer redes y mecanismos de comunicación y de información para levantar unos mapas vivos más actuales, más contemporáneos, que conducen también tener un imaginario distinto de país.

El Maestro **Misael Torres** aporta lo siguiente a las exposiciones anteriores: A su modo de ver la Consolidación Territorial obedece geopolíticamente a una circunstancia de la Presidencia de la República, y no a un proyecto del Ministerio de Cultura, ya que el verdadero proyecto del Ministerio de Cultura es la formación a formadores desde el teatro. Cree que en Colombia hay un mapa teatral absolutamente rico, lo dice porque lleva 45 años recorriendo el país haciendo teatro, y fue realmente la gente del teatro en este país la que condujo por su sistema de trabajo grupal a un gran desarrollo cultural en diferentes municipios del país. Dice que el teatro es una expresión artística supremamente importante para Colombia, en la medida en que enseña el trabajo en grupo, y todo lo que se hace colectivamente funciona y dinamiza. Son los grupos de teatro de los diferentes municipios, los que pusieron a desarrollar el trabajo.

Entonces si el Ministerio de cultura tiene de propósito el consolidar procesos regionales teatrales lo primero que hay que hacer es apoyar, dinamizar los grupos de teatro que están trabajando. Así, por ejemplo, en la costa merecen el apoyo por lo menos 10 grupos porque son estos los que están dinamizando la actividad cultural en estos municipios. Trabajar con ellos por tres años, hasta que queda un núcleo fuerte, trabajando de una manera seria, profesional, para que pueda llegar a vivir de este oficio, hoy día esto es posible. Si se trata de formación a formadores, cuál es la política que realmente garantice continuidad, circulación y atención a las personas de las regiones? Hay que saber la necesidad de la región para definir los perfiles de los maestros, y que realmente se pueda hacer un trabajo serio y efectivo. Hay que adaptarse a las costumbres y leguajes de las comunidades, entablar comunicación con ellas, disponerse a situaciones imprevistas, superar formatos que encasillan...

Recomienda para la consolidación territorial, una articulación de todos los procesos que están implicados en la educación y formación de las personas: los de educación artística que ofrece Ministerio de Educación; los procesos de educación no formal que adelanta el Ministerio de Cultura; los programas técnicos y tecnológicos del Sena y los concernientes a la formación universitaria. Se sugiere que la academia a través de proyectos de extensión, pasantías, prácticas pedagógicas e investigativas pueda aportar a una mejor comprensión de los procesos de formación teatral en las regiones.

CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL

2º Segundo problema: Los maestros formadores

- ¿Cómo proponen la articulación metodológica y didáctica entre componentes clave del teatro que se desean trabajar y dimensiones de la experiencia del educando que se espera cualificar?
 - ¿Qué logros puntuales se espera alcanzar?

- ¿Qué recomendación hacerle al Ministerio respecto a la posible articulación entre lo disciplinar y lo pedagógico en la práctica de la formación teatral?

Es muy complejo incorporar dentro de una metodología estándar los procesos de formación teatral en las regiones, pero la metodología propuesta "generó un choque", se ha debido explicar antes de solicitar que se utilizara. Sin embargo, algunas ideas comunes que se desprenden de las metodologías implementadas por los maestros formadores, son las siguientes:

a. Para desarrollar un proyecto ante todo se debe hacer un diagnóstico que posibilite una forma de diálogo" para identificar problemáticas personales y comunitarios, cosmovisiones y sabidurías de modo que el proyecto se valide desde un proceso de animación sociocultural y arroje lineamientos para la intervención en comunidades.

b. "El objetivo" de los proyectos: "trabajar desde la experiencia, teniendo en cuenta todas las formas de comunicación e imaginación del colectivo e individual", para reconocer en cada región "el lenguaje verbal, no verbal, corporal..." que hacen parte del teatro. Estos deben generar espacios de "encuentro de saberes experienciales y exploratorios" y de reconocimiento de saberes, ya que en esta interacción surge la acción teatral.

c. Los logros puntuales estos proyectos de corto tiempo serían que con ejercicios lúdicos se alcancen a vivir experiencias diferentes, se desarrollen habilidades para la vida, para transformar la comunidad. Procurar que mediante el juego, los participantes fortalezcan competencias para la vida y estrategias para transformar la comunidad.

d. Se recomienda enfáticamente implementar una metodología (modelo pedagógico) que surja de la experiencia acumulada en los procesos de formación, "integral, incluyente, que pueda pilotarse en las regiones en un tiempo mínimo de 3 años"; que se planee con buen tiempo, se pruebe; que sobre todo tenga continuidad para que no se pierdan los procesos, para dejar semillas de grupos teatrales. Es buen tiempo para que a través del conocimiento teatral consolidado se pueda generar una metodología integral e incluyente.

e. La didácticas. Trabajar desde encuentros experienciales las historias de vida.

f. La proyección: Es importante que los maestros puedan tener un proceso continuo en las regiones con el fin de consolidar a los grupos teatrales. También así y también procurar intercambios de saberes de los maestros y mayor circulación de las experiencias.

Respecto a la pregunta por lo metodológico, este grupo propone "crear una atmósfera extra-cotidiana de trabajo y respeto que lleve a los participantes a crear comunidad" y, a partir del teatro inventar espacios para la convivencia. Las pedagogías teatrales son concebidas como dinámicas de animación teatral donde el énfasis no son las técnicas teatrales, ni menos impartir

lo que se sabe, sino que el objeto mismo es la comunidad que quiere decir cosas a través del arte. Esta labor de animación teatral está desprovista del rigor de la academia y se aparece más a un juego en donde el maestro se dispone a enfrentarse a las condiciones adversas que se le presentan, a "aprender a aceptar unas leyes naturales que hay allí", a ser recursivo con las condiciones particulares que le ofrece el contexto, "sin que esto salve al Estado de la inversión que le corresponde".

Se sugiere ampliar el espectro de lo artístico de acuerdo a las necesidades de la comunidad con el objetivo de encontrar allí metodologías y juegos que posibiliten una intersección entre los saberes del maestro y los de la comunidad.

Se hace la solicitud al Ministerio de Cultura de mantener los recursos financieros ofrecidos en años anteriores respecto a la formación teatral, de tal modo que se cumplan las expectativas de las comunidades, y no se vea afectada la calidad y estética de las obras.

CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL

3º Los Maestros formadores: ¿Cómo plantean la toma de conciencia de pertenencia histórica y cultural al territorio y la investigación y la evaluación como instancias cognitivas en la formación teatral de calidad?

CUALIFICACIÓN DE ARTISTAS

1. ¿Cómo abordan la relación: Pedagogía del teatro, vida cotidiana y tejido social, cultural y ambiental?
 ¿Qué recomendaciones hacerle al Ministerio en este sentido?

La exposición se abre precisando que esta Línea "no debiera llamarse de "formación de artistas", sino de "consolidación de artistas" ya que a un artista no lo forma nadie".

Ante el problema de la relación entre pedagogía y contexto, en principio se plantea que la pedagogía del teatro es concebida como inherente al proceso de creación teatral, sea cual fuere la línea de formación que se trabaje. Es decir, creación, pedagogía y teatro están inextricablemente unidos. "Al ser la pedagogía inherente al proceso de creación el cuerpo se concibe como territorio donde se expresan los tejidos sociales, culturales, políticos y ambientales. (...) El cuerpo es la materia viva del teatro. Es memoria, territorio de reconciliación donde entra lo técnico, lo sensible, lo creativo, la memoria, la ecología, esta es la materia con la que trabajamos de la que emerge implícita y explícitamente todo el material de nuestro que hacer que parten del encuentro con el otro".

De aquí que, para entrar en contexto, se hace un diagnóstico a partir de la "intuición del encuentro con el otro que es canal físico y presente", y través del dialogo con un tipo de lenguaje que no es solamente oral. Además, en la conversación se construye con el otro, con su memoria, que es "la materia prima de elaboración". "Se parte del ser que está ahí, antes que el actor sea el actor o el pedagogo desarrolle procesos... del ser que está sufriendo la situación de la región, que tiene sus aspiraciones, sus deseos, y esa materia prima es inherente a la práctica misma del teatro"; se parte de la "dramaturgia del acontecimiento social íntimo", para darle sentido a los procesos que se desarrollan. Y, es esta diversidad de situaciones íntimas y singulares que atraviesan a los participantes, que se expresan y escuchan, la que da origen, sentido y fuerza al despliegue de las prácticas teatrales. (El maestro Jorge Grisales, ofrece un trabajo personal de investigación sobre la dramaturgia del acontecimiento social como imagen generadora del acontecimiento poético teatral, cuyo texto puede enviar a quien lo solicite).

Posteriormente, en la dinámica misma de la acción y de la interacción en el quehacer creativo se abordan aspectos de la problemática social del país y de las regiones específicas.

De esta manera, “no hacemos teatro político sino que nuestra política es hacer arte como trabajo político, es trabajar con los otros desde la fuerza creativa mutua”. Al tener experiencias en lugares de conflicto, “a través del arte se amortiguan el alma y el espíritu”. -Se sugiere “hacer una estrategia para motivar la investigación en los grupos de trabajo a partir de una pregunta, y de sistematizar los procesos pedagógicos... que se hagan bitácoras sobre ese proceso”

Pensando en que la pedagogía se trabaje en contexto, también se debe hacer estudio de la región que se visite. Esta información la debía tener Min Cultura, pero irónicamente el Sistema Nacional de Información Cultural SINIC, es de una gran pobreza. Se le recomienda entonces, al Ministerio de Cultura, crear un sistema de información artístico y un mapeo de las prácticas culturales y teatrales que permita ofrecer un conocimiento cualitativo pertinente del contexto; que cultive el capital simbólico. Esta plataforma sistematizaría lo recogido por los informes en las últimas décadas y ofrecería una memoria viva de los procesos de formación adelantados en las regiones. Se sugiere integrar a la academia, especialista en investigación, en estos procesos de sistematización de experiencias y articular información regional que parece residir con poco uso en otras instancias como el Ministerio de Educación, Cultura y Ambiente. La academia puede reunir las investigaciones que hacen los estudiantes de pregrado, posgrado y del programa Colombia Creativa, que están en los centros de investigación, como insumo para del trabajo en las regiones.

Se sugiere a la academia realizar, junto con la Alcaldía y las Secretarías de Cultura, encuentros que favorezcan la circulación y evaluación de los procesos y obras. Dar continuidad a los espacios de intercambio entre agentes del sector teatral es fundamental para consolidar el sistema de formación y para decidir cuáles son los criterios que deben orientar las políticas públicas.

Se recomiendan procesos de consolidación de artistas a largo plazo. No puede haber un ecosistema de formación sin procesos a largo plazo.

Dar libertad creativa para presentar los informes.

Los Asesores complementan

El Maestro **Thamer Arana** complementa las presentaciones de la mañana, en síntesis, con las siguientes ideas: “Los académicos hemos participado analizando los resultados del de la Encuesta Hacer memoria, y participado en toda esta socialización, haciendo las veces de una especie de conciencia externa del proceso en el que se está dando”. El Ministerio y entre las Artes toman decisiones a partir de las recomendaciones que hagamos asesores y Maestros formadores, y es muy importante que este proceso se haya hecho de esta forma”. “Traje una presentación power point tipo épica, en la que planteo un problema de la teatralidad vista en un espacio completamente occidental que es la gran plaza de la ciudad de Bruselas el cual ya se ha dicho que *es el teatro más hermoso del mundo*. Lo interesante de ese elemento de teatralidad en la plaza es el planteamiento que está a la base de esa comprensión de la teatralidad; el concepto de teatralidad con respecto a *observar* el espacio, el territorio y el entorno. El primer cimiento base para poder entender a donde vamos es la mirada, cómo miramos nosotros ese territorio, cómo nos relacionamos con ese territorio y desde esa perspectiva estamos enfrentados a un problema teatral. Recuerden que el primer elemento de la teatralidad, el *teatron* tiene que ver con la mirada y vamos a llegar a un teatro de operaciones, en muchos casos de guerra, o a un teatro que es simplemente un espacio en el territorio, y con la mirada podemos llegar a comprender como se distribuye ese espacio. En la plaza central de Bruselas, plaza de la coronación de Carlos V, hay una celebración cada año, la celebración del *papagayo* (Ommegang), que significa dar vueltas alrededor de la plaza, pero todos los elementos que están identificados en ese territorio que es la gran plaza de Bruselas, están relacionados con los poderes del vulgo de esta capital desde la edad media, y fundamentalmente desde el siglo 15. Se hace esa representación

alrededor de la plaza donde está representado el ayuntamiento que tiene una característica muy particular: hacia un lado tiene siete arcos y contando el arco central sería lo que llamamos *la alquimia húmeda*, y hacia el otro lado tiene cinco arcos contando el arco central lo que sería *la alquimia ceca*. A partir de ahí usted puede empezar a leer la plaza donde están todos los gremios, los gremios de tejedores, de cerveceros, de constructores, y absolutamente todo el poder social del vulgo representado en la plaza, incluyendo una construcción que se llama la casa del rey.

Todas nuestras plazas públicas en la colonia están construidas sobre la base de ese modelo desde Carlos V: está la iglesia, está la alcaldía, los gremios o en algunos casos las casas de los principales. Desde esa perspectiva, el planteamiento es que nos vamos a encontrar en territorios con otro tipo de miradas, con otro tipo de construcciones que no son necesariamente cuadrículas sino que pueden ser espirales, circulares de muy diversas formas. Esta mirada nos permite entender qué significa teatro, y a la vez está relacionada con teoría. La presentación muestra básicamente la posibilidad de iluminar a través de la teoría y no la academia lo que sería nuestra actividad teatral y la teatralidad de base sobre la que estamos trabajando". En:

http://lab2015.entrelasartes.org/sites/default/files/tc_thamer_arana_asesor.pdf

El Maestro **Juan Carlos Calderón**, de la Universidad del Atlántico, complementa los trabajado en la mañana, en resumen, así:

"Es importante contar con elementos claros del contexto, que les orienten a ustedes las estrategias y las acciones que se apunten al proyecto pedagógico que se va a aplicar. Interpretar las necesidades locales, para poder sostener una interacción con quienes se ha de trabajar. Así, estaríamos bebiendo de esa fuente que son las personas con las que se va a tener contacto, y así mismo vamos a entender sus necesidades, para que a partir de esa identificación diseñar, orientar estrategias, acciones con el fin de lograr un mejor resultado en el momento de la realización del taller. Entonces, es fundamental mantener y desarrollar siempre una comunicación asertiva a nivel regional y a nivel local en el municipio en el que se vaya a impartir la formación.

Quiero resaltar en hecho de que posiblemente alguno de los municipios que se vayan a visitar hayan sido vulnerados por la violencia y se encuentren situaciones extremas de alteraciones psico afectivas, por lo que recomiendo tener la mayor información posible sobre esas situaciones, para contar con elementos que ayuden a comprender ese tipo de contextos. Les sugiero que lean el libro "Procesos de duelo en familiares de víctimas en desaparición forzosa", de la psicóloga Carolina Gutiérrez de Piñeres. Tiene testimonios. Se encuentra en Internet." Lee un párrafo.

CUALIFICACIÓN DE ARTISTAS

<p>2º. ¿Cómo proponen la articulación metodológica y didáctica entre componentes clave del teatro que se desean trabajar y dimensiones de la experiencia del educando que se espera cualificar? - ¿Qué logros puntuales se espera alcanzar?</p>
--

<p>- ¿Qué recomendación hacerle al Ministerio respecto a la posible articulación entre lo disciplinar y lo pedagógico en la práctica de la formación teatral?</p>

El grupo parte de los problemas: Cómo definir fronteras entre los conceptos "Metodología" y "Didácticas", y qué tan conveniente es optar por una metodología, cuando con frecuencia al llegar al sitio las circunstancias no se puede desarrollar, hay que adaptar la estrategia pedagógica. -Se propone una "metodología de la adaptación", con el propósito de potenciar las prácticas que se encuentran en los lugares, cuyo logro esperado se define así: "en esta vida del teatro, todo el tiempo se logra el encuentro humano en la energía creativa". Una metodología flexible para trabajar con la "intuición y la ocurrencia de didácticas del instante y la presencia", según las circunstancias.

Sea cual fuere la metodología seleccionada, se recomienda:

-Habilitar un tiempo de diagnóstico previo a la realización de talleres para realizar diálogos de saberes, con una escucha atenta para descubrir los deseos, necesidades y expectativas de los participantes. Reconocer el cuerpo como "ese lugar donde sucede la acción y el acto creativo", como "centro de investigación del individuo que arroja un entorno y unos principios, lo que da un diagnóstico haciendo el teatro. De aquí se plantea una situación, se plantea un problema, que al abordarlo va arrojando los elementos didácticos pedagógicos. De esta manera se hacen intercambios entre ese conocimiento del maestro que está dando el taller y las personas que saben de su entorno, que saben de su problema y que también saben del teatro que ellos se imaginan y practican".

-Para la cualificación de artistas es posible crear una herramienta diagnóstica tipo ICONTEC, para que maestros y estudiantes sepan en qué nivel se encuentran en los distintos componentes del arte teatral y cuál ha sido su recorrido artístico, prácticas que han hecho, su preparación, cómo han resuelto problemas de práctica teatral.

-Crear una escuela itinerante de teatro como una posibilidad de consolidar procesos continuos y de largo plazo en las regiones.

-Guardar un registro significativo de las experiencias.

Asesores complementan

➤ **Maestro CARLOS SEPÚLVEDA, Universidad Pedagógica Nacional (Se transcribe)**

"Voy hacer una síntesis en los dos planos que se han planteado la discusión en los grupos de trabajo, sobre dos horizontes de sentido, que se han tocado también en la conversación previa con el equipo de asesores y en las conversaciones que se han venido dando.

En el plano de lo pedagógico yo quisiera plantear el tema del *criterio de pedagogía ritual*. El modelo que se está proponiendo aquí no surge de una invención de la academia sino surge más bien de manera inductiva, es decir de abajo hacia arriba ¿Qué es lo que quiero decir con esto? Estos propósitos de hacer *un modelo pedagógico situado* no es una invención de la academia, aunque pueda tener referentes de la academia, sino lo que se ha está pensando desde esta construcción colectiva de conocimiento, porque eso es lo que ha estado pasando en estos encuentros, hemos estado haciendo una construcción colectiva de conocimiento.

Ese *criterio de pedagogía situada* tiene por lo menos cuatro planos:

1. Un **criterio epistemológico** que es muy importante. Esto que hemos estado haciendo durante esta sesión y las sesiones anteriores, si ustedes se dan cuenta, todos los grupos y todos los que intervinieron, han hablado todo el tiempo de un diálogo de saberes. Hay dos grandes modelos pedagógicos. Un modelo conductista en el que el profesor asume que él tiene el conocimiento y viene a depositarlo en los estudiantes, y hay que tener en cuenta que a veces se nos cuele ese modelo, se nos cuele en el vocabulario que utilizamos, yo soy transmisor, entonces yo voy a transmitir, yo voy a formar al otro etc etc. Ya Fernando había dicho, por ejemplo: "realmente nosotros no formamos artistas", es de eso de lo que se trata. Entonces, cuando hablamos de *un modelo de pedagogía situada* lo primero que comprendemos es que este modelo epistemológico no define el conocimiento como un objeto que yo transmito sino como una construcción colectiva. Tener eso es claro me parece que es súper importante porque, porque todos han hablado de que cuando yo llego a una comunidad no soy yo el que sabe, la maestra Beatriz Camargo lo dijo de una manera preciosa: "todos somos maestros". Es decir, yo voy a hacer un ejercicio de interlocución con una comunidad en Condoto, en Salamina, en la Guajira, en San Andrés ... y lo primero que hago, como todos ustedes decían, es instalarme en la idea de una escucha amplia, y la escucha no es solamente escuchar lo que los otros hablan, es también escuchar al espacio, la historia de éste territorio, es escuchar los fenómenos naturales que se dan ahí, el viento, la luz, a qué hora se oculta el sol la playa también, etc. Por esto en este modelo de pedagogía situada se habla de un marco epistemológico amplio y que lo podríamos colocar si ustedes

quieren un referente teórico sobre eso es la epistemología del sur, puesto que el que ha desarrollado esto como concepto es Boaventura de Sousa. ¿Por qué es tan interesante? porque ese modelo epistemológico del sur lo que dice es que hay diferentes formas de conocimiento, todas igualmente válidas. En esa lógica de Boaventura de Sousa también está algo del texto, que algunos de ustedes han leído, de Ranciere "El maestro Ignorante", que habla justamente del criterio de la igualdad de las inteligencias. En este modelo epistemológico amplio el dialogo de saberes es fundamental. Esto para pensarse el asunto de cómo es que yo interlocuto con los otros.

2. El otro criterio de esa pedagogía situada tiene que ver con el **concepto de emancipación** es otro de los componentes de esa lógica porque la escuela tradicional, la escuela de institución escolar no tiene un modelo emancipatorio ustedes lo saben, tiene un modelo que es justamente lo contrario de lo emancipatorio y lo que produce es dependencia. La idea de un modelo emancipatorio es que las comunidades se apropien de las herramientas que se construyeron ahí, que se desarrollaron ahí.

Yo lo planteaba en uno de los grupos: que un individuo se reconozca en lo que hizo de alguna manera lo emancipa. En qué sentido es emancipatorio, en que no se trata de seguir creando una serie de dependencias o del estado o del conocimiento etc., sino que cada proceso es tan suficiente, tan interesante y permite tal reconocimiento que necesariamente genera mecanismos libertarios, mecanismos para empoderar a la comunidad, para que sigan desarrollando sus grupos, para que sigan fortaleciendo sus procesos, para que sigan inclusive recuperando el lugar para la teatralidad etc.

3. El concepto de pedagogía situada también tiene que ver con el tiempo esto es con lo **histórico**. ¿Por qué es tan interesante esto? Todos lo han dicho: "nosotros vamos a zona de conflicto" y el maestro Juan Carlos Agudelo planteó una cosa súper interesante en el grupo, y es que el teatro tiene que ver de alguna manera con la sanación. Por eso a mí me parece muy atrayente pensar en términos de lo temporal histórico, porque pese a que nosotros estamos en tiempos de conflicto y de alguna manera en términos de pos- conflicto, y esto también es iluminador, esa tensión entre reconocer que los colombianos estamos transitados por el conflicto pero también estamos dando un paso a buscar mecanismos de sanación a través de la teatralidad y a través de estas experiencias, nos permite situar situarlo en medio de un tiempo concreto; en una historicidad concreta.

4. Dentro de la pedagogía situada también hay un criterio **de lugar, de espacio**, si ustedes quieren. El criterio de lugar dentro de la pedagogía situada nos habla fundamentalmente de los modelos de desarrollo ¿Por qué? Porque muchas veces en la lógica del pensamiento del mundo en el desarrollo de la globalización, se piensa que el único modelo de desarrollo es el modelo centro europeo o el modelo capitalista y no necesariamente el asunto pasa por ahí. La calidad de vida también se puede alcanzar con otras lógicas. Porque es tan interesante escuchar el lugar, ya lo decía de manera muy clara el maestro Fernando Montes: "hay que escuchar el lugar, cómo habla ese lugar, qué propósitos tiene, cuáles son sus imaginarios", y no ligarse necesariamente al concepto de calidad de vida únicamente en términos de mejoramiento de lo económico.

Digamos que esos cuatro componentes muy rápidamente podrían ayudarnos a crear pistas, a construir cada vez más una *experiencia pedagógica situada* en cuanto a lo **epistemológico** porque dialoga en términos de **la emancipación**; porque empodera a las comunidades en términos **del tiempo**; porque se reconoce como una experiencia histórica; y en **términos del lugar**, porque reconoce de alguna manera que estas experiencias producen calidad de vida.

Finalmente, una cosa sobre lo teatral específicamente, que me parece que es interesante pensarlo en el siguiente sentido: Cuando todos los maestros estaban hablando sobre los mínimos, entonces que son los mínimos en teatro, qué serán los mínimos en la teatralidad, ¿Será que lo mínimo es enseñarle a la gente que la estructura dramática es prótasis epítasis

y catástrofe, suceso de vida, conflicto, suceso principal, etc.? Como que, el tema de las circunstancias dadas, *qué es lo teatral específico* que yo debo enseñar, de qué se trata el asunto, solamente un aporte, una inquietud, una piedra que se tira al estanque a ver que puede causar. Me parece que lo más interesante de pensar esto es desde las *teatralidades expandidas*, quizás es un problema de la academia, pero me pareció precioso el ejemplo que propuso el maestro Fernando Montes, quizás es un problema de la academia hacer un Chejov como se supone que debería ser un Chejov, o el Shakespeare... Ese es un asunto probablemente muy de la academia, pero si yo voy a hacer probablemente un Chejov, Las Tres Hermanas, La Gaviota, lo que sea, y lo voy a hacer en Cuba, probablemente tengo que expandir ese Chejov, es decir tengo que tensionarlo con esa lógica del lugar, con la lógica de escuchar a las comunidades que lo montan, qué necesitan, etc. Aunque con la idea de contextualizarlos pueden surgir otras cosas muy atroces también como la idea de coloquializar los textos, no se trata necesariamente de eso, se trata de expandirlo.

En ese orden de ideas me parece que eso también nos permite escuchar las necesidades de los artistas del lugar, probablemente estudiar las circunstancias dadas no es tan interesante para un artista de Condoto, como reconocer que puede hacer dramaturgia desde los relatos, desde la tradición oral desde esos otros lugares de enunciación que también pasan por lo teatral, que son teatrales, efectivamente, pero que no necesariamente pasan por la lógica de la tradición aristotélica, logo céntrica, centro europea etc., muchas gracias.

➤ **Maestro Víctor Manuel Rodríguez.** Asesor de la Dirección de Patrimonio y de Artes del Ministerio de Cultura.(Se transcribe)

“Comentaré sobre la manera como creo que se debe plantear la política pública. Lo primero es que esta no se ocupa de contenidos y de metodologías de enseñanza, dado que eso lo hacen los grupos de formadores, la academia y los grupos de teatro, esto no le compete a una política pública. Más que eso lo que le interesa a la política pública es crear las condiciones para generar el desarrollo sostenible de la formación artística. Unas condiciones que desarrollen a los sujetos y a los municipios en todo el país, con criterios integrales permitiendo formas óptimas de trabajar en territorio y fortaleciendo la vida cultural de las regiones.

En las distintas áreas artísticas van a tener que ponerse de acuerdo con respecto a ciertas orientaciones, con respecto a la actividad que realizan. Lo que quiero decir es que la política pública es para generar las condiciones para que muchas orientaciones u horizontes de sentido sean posibles y no para solo uno. En este marco, la creación de condiciones implica que esas posturas y horizontes puedan desarrollarse, puedan esquematizarse, puedan encontrarse, puedan fortalecerse. De alguna manera la política así entendida opera con una *política pública situada*, en el sentido de que reconoce la diversidad de apuestas que tienen los distintos grupos, sus iniciativas, el contexto, su experiencia pedagógica. Se trata de que la gente pueda encontrar espacios importantes de desarrollo para ser mejores seres humanos.

Nosotros hemos venido cambiando cosas. Un primer punto de trabajo trata de hacer un estado del arte de las políticas públicas de formación en artes previas. Un segundo punto, es la caracterización de las prácticas que realizan los sectores, y uno tercero para este año es la posibilidad de construir concertadamente una junta participativa para la formulación de la política. De hecho no se ha planteado ningún contenido de la política, porque eso será parte del proceso de construcción colectiva de la política. No puedo decirles por ejemplo, que habrá 3 problemas, porque se tendrá que construir el problema, y construir colectivamente las soluciones a ese problema. La gran crisis de la formulación de política pública es que cuando no se encuentra de manera concertada el problema que se quiere resolver, usualmente se genera mucha frustración social porque para cada uno el problema es diferente: para tí es la puerta, pero para ti el problema es el techo (...) Entonces se debe encontrar el sentir de los actores sociales y por eso es tan importante lo que sucede en este

escenario, porque permite construir concertadamente los problemas y construir concertadamente las soluciones a estos problemas.

Las áreas de intervención de este proyecto de construcción de política pública son tres, pero no vamos a actuar en estas tres áreas de la misma forma:

- La primera es con la *educación formal* y aquí vamos a actuar con el Ministerio de Educación para saber cómo están los bachilleratos artísticos, como se genera movilidad para las personas que toman cursos de formación que ustedes dictan para que se pueda validar y se pueda pasar a unos escenarios de formación más formales si uno quiere. En este momento esta labor está como bloqueada, aunque uno pueda ingresar a la universidad, el problema es que toda la experiencia que se ha tenido en este proceso de formación que ustedes orientan no se valida, entonces el problema es generar movilidad dentro de los dos sistemas, eso tanto para la educación superior como la educación primaria y secundaria.

-La segunda es la que tiene que ver con *la formación*, (perdón que lo voy a dejar así), la formación no formal, que es la que realizamos a diario nosotros cuando vamos a una región. Digamos formación no formal, no porque no sea válida y legítima, sino porque se toman cursos, hay gente que llega, gente que se va, no es una educación sistemática. Esa tenemos que trabajarla para que tenga que ver en el proyecto de vida de las personas que se incluyen en esto, hay personas para las que será muy interesante, pero para que sea un escenario emancipatorio habría que tener en esta la oportunidad para decidir.

-Una tercera área es la *educación terciaria* y esa formación está más orientada al trabajo, antes la conocíamos como educación para el trabajo o algo así, y un poco la idea es recoger una caracterización que vamos a hacer con ustedes los profesionales que trabajan en oficios relacionados con las artes. No estoy diciendo que los artistas van a ser tratados como profesionales que trabajan en oficios, no, sino que los que trabajan en oficios relacionados con las artes tendrán más oportunidad para insertar lo suyo en todo esto que ustedes trabajan. Podrán insertarse en la educación terciaria en diálogo con la educación nacional, de tal manera que los que no quieren ser dramaturgos o directores, pero quieren hacer escenografía o quieren hacer luminotecnia, algún tipo de oficio asociado con la profesión puedan hacerlo y desarrollarlo.

Por ahora me parece que para cerrar mi intervención nosotros vamos a estarnos ocupando permanentemente, vamos a hacer una caracterización del sector y de los agentes y de sus prácticas a través de un instrumento que les enviaremos en su momento para que ustedes lo diligencien en su momento y con eso vamos trabajando viendo el problema de manera compartida. Pero ustedes han nombrado cosas que pueden ser interesantes también y que ya resuenan en el ámbito de la política, un punto es el punto *del fomento*. Algunos de ustedes señalaban la necesidad de buscar mecanismos para la inyección de recursos a la formación teatral, alguien más mencionó la necesidad de trabajar en red, otro de ustedes hablaba de la necesidad del diálogo de manera conjunta, de aprender juntos, de tener un diálogo de saberes no solo con las comunidades con las que uno trabaja, sino también dentro de la comunidad para que pueda haber intercambio y diálogo de experiencias. Una preocupación colectiva es cómo plantearse la pregunta de la articulación social de las experiencias de formación no formal con la vida de las comunidades. La política debe dar espacio para que haya muchas respuestas a esta pregunta, es una pregunta importante que yo creo que les ronda a todos.

Me parece que un reto de toda política pública es el de reconocer las especificidades y producir diálogos de saberes con esas especificidades, no es lo mismo una cosa en una región con el peligro que tiene por ejemplo universalizar lo local, es decir hacer relatos generales como: "es que como somos caribe nosotros somos así", y eso también universaliza lo local porque no todo el Caribe. Pero en cualquier caso una cosa que me parece muy interesante es la pregunta por la proximidad de las experiencias, estamos hablando de una

proximidad que es temática, que es territorial, pero que también es una posibilidad desde el punto de vista de las características específicas de las poblaciones.

Quiero hacer un comentario sobre la teatralidad expandida. Yo la pienso de otra forma, yo creo que la *teatralidad expandida* es reconocer el componente teatral de toda la vida social y no de expandir Chejov. Mientras no reconozcamos la creatividad como un componente de la vida en la que no todos tenemos que ser artistas, no vamos a poder hacer dialogo entre arte y vida, porque siempre vamos a mirar al otro como carente de arte cuando hay procesos de creatividad muy importantes en cualquier situación cotidiana.

Interpela Carlos Sepulveda: De pronto el ejemplo que di no fue el mejor, pero el tema si es por ahí, es reconocer cómo la teatralidad es inherente a la condición humana y a la condición de las comunidades.

Víctor Manuel Rodríguez: Creo que la discusión que hicimos sobre el Plan Nacional de las Artes hablábamos de una idea de la *creatividad expandida*, para no mirar al otro como carente de creatividad sino ubicado en lugares distintos de producción de creatividad, y así como una persona valora artísticamente el performance y esa valoración hace que los diálogos entre arte y comunidad sean más interesantes. (Hay otro discurso corto, no se grabó bien).

CUALIFICACIÓN DE ARTISTAS

3º . Los Maestros formadores: ¿Cómo plantean la toma de conciencia de pertenencia histórica cultural al territorio y la investigación y la evaluación como instancias cognitivas en la formación teatral de calidad?

GRUPOS 3 y 4 unidos. CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL

La primera conclusión que realiza este grupo es que en muchas de las regiones el arte no está separado de la vida. El arte no es concebido como una esfera disciplinaria y autónoma, sino que está íntimamente ligado a la vida sensible y cotidiana de las personas.

Los maestros consolidan las siguientes estrategias para el trabajo de la conciencia histórica: a) trabajar a partir de historias de vida de los participantes para la construcción de memoria y cultura; b) Conocer los intereses y necesidades comunes de los participantes; c) Identificar la raíz viva del territorio y sus principales exponentes culturales. (Maestros, artistas, sabedores, líderes del territorio); d) Establecer un diálogo de saberes con los participantes para resignificar las tradiciones culturales y la sabiduría de los pueblos que se encuentran amenazados.

En cuanto a recomendaciones al Ministerio de Cultura se señalan las siguientes: a) dar continuidad y proyección a los procesos de formación; b) fortalecer las alianzas con las universidades para generar procesos de investigación y sistematización de las experiencias de formación teatral; c) consolidar la memoria teatral del país mediante una plataforma abierta y en línea de las prácticas y metodologías teatrales y de la circulación de las experiencias por internet y en canales de televisión nacional; se recomienda en efecto, incorporar realizadores audiovisuales de la región para la documentación audiovisual de las experiencias y fortalecer la producción de contenidos digitales abiertos de las expresiones teatrales regionales.

La realidad cultural es inherente a los procesos de formación y el artista se relaciona de una manera sensible y particular con la realidad y propone, mediante ejercicios teatrales, activar la conciencia histórica de los participantes. La obra de arte es reflejo y evidencia de una investigación -acción participativa en donde el maestro se incorpora en una realidad, la lee, comprende y emprende procesos creativos para transformarla. Es pretensioso y poco recomendable, que se les anexasen funciones de investigación a los creadores y maestros formadores, ya que estos tienen muchas tareas que asumir en los procesos en las regiones. Se

recomienda vincular investigadores y realizadores audiovisuales que ayuden a fortalecer los procesos de documentación y de formación.

Se recomienda al Ministerio de Cultura crear un equipo asesor que defina los criterios y herramientas de evaluación y de investigación de los procesos teatrales, y comprometer a las autoridades departamentales y municipales y a las universidades para articular esfuerzos que consoliden los procesos de formación.

Para este grupo, la toma de conciencia de pertinencia cultural al territorio se da a través de la acción en una escena (espacio de presentación) y de la interacción del sujeto con su memoria y su vida. Al estar interrogándose frente a sí mismo, el sujeto interroga al territorio y adquiere conciencia de su devenir histórico. Se plantea realizar ejercicios que articulen las memorias individuales con la memoria del contexto y partir del individuo y del cuerpo, ya que parte del conocimiento reside en nosotros mismos y es el lugar de origen de las experiencias de formación teatral.

Frente a la cualificación de artistas, es importante poner en diálogo las técnicas, las metodologías y concepciones de la práctica teatral. La pregunta sobre la documentación y la memoria, se da no sólo en la muestra de resultados, sino de interrogar sobre el hacer, sobre cómo hacemos lo que hacemos. Lo más importante en este tipo de evaluación es reflexionar sobre las prácticas pedagógicas y metodológicas, ahondar en los aspectos cualitativos de la experiencia y no solo en un producto final. La calidad de las obras no está dada por criterios meramente estéticos, sino que está mediada por la conciencia que construye una comunidad respecto a lo vivido en los talleres.

Se plantean tres niveles respecto del proceso de investigación; a) yo como sujeto que estoy realizando la acción; b) yo como sujeto de investigación; c) yo como el ser que reúne en el cuerpo, en la mente, en el espíritu y en la memoria ambos aspectos. La investigación y la evaluación se articulan directamente en los ejercicios teatrales; ya que en cada momento de la práctica creativa se está poniendo a prueba algo y tomando conclusiones. Sin embargo, en mira de una sistematización más consistente y elaborada, se recomienda la incorporación de investigadores a los procesos de formación teatral.

Se recomienda al Ministerio de Cultura documentar las experiencias de manera audiovisual y la memoria de festivales que puede disponerse a realizadores y cineastas para consolidar los procesos teatrales regionales. Y promover el Acceso abierto de las experiencias a todos los maestros formadores.

La evaluación se entiende muchas veces como la ponderación de resultados cuantitativos y estadísticos de la experiencias. Se recomienda una evaluación cualitativa que permita tener una mirada más amplia de la experiencia teatral y transformar la visión estadística hacia relatos e historias que expresen las metodologías de los procesos teatrales.

➤ *Asesores Complementan*

.....

Maestro **Carlos Dueñas**, Asesor de Educación Artística. Área de Artes. Ministerio de Cultura (Transcripción editada)

Buenas tardes. La tarea a la que me invitan es un tanto difícil por varias razones. Una, porque para mí este es un proceso de aprendizaje en el campo del teatro, soy músico de formación y licenciado con varios años también de experiencia en el campo artístico, pero las miradas son diferentes en todo caso desde cada uno de los campos. A mí me queda todavía bastante difícil hablar como Ministerio porque vengo fundamentalmente de la academia pero este tránsito digamos que es interesante también para poder entender muchas de las problemáticas y dinámicas que ustedes plantean alrededor de lo que significan los procesos de formación del teatro.

En este Seminario-taller he venido recogiendo ideas que me han llamado la atención, que en algunos casos coinciden mucho con algo que he estado escribiendo en estos días. (...). Uno. La ley 115 de manera particular habla de la importancia de las artes en la formación de las personas en la educación básica y media pero curiosamente habla de las artes música, plástica y danza, no habla del teatro.² Son cuestiones de orden histórico contextual en nuestro país, que a mí me hacen pensar sobre las preocupaciones que ha planteado también Lina cuando hemos estado hablando sobre cuál ha sido el lugar del teatro en los procesos formativos en este país. Ha habido experiencias de grupos, experiencias de escuelas, pero el teatro por ejemplo no está de manera decidida en los procesos de formación de niños. El teatro ha aparecido siempre de manera intermitente por efecto del profesor de español, por efecto del profesor de lenguaje, de educación física etcétera, y muy recientemente va abriendo un campo, un lugar, en esta educación, con todas las dificultades que tiene la presencia de las artes en la educación básica en el país.

Dos. Esta mañana no sé si ustedes leyeron en el ADN una noticia que aparece allí sobre la evaluación que se hace en el distrito, particularmente sobre las pruebas SER relacionadas fundamentalmente con el programa 40 x 40, que tiene un componente muy fuerte en educación artística y en los campos artísticos. Aparece allí que la mitad de los alumnos pierden la prueba SER que tiene que ver con artes y otros campos, y lo preocupante que plantean es que en teatro la situación se agrava, solo el 17.8% aprendió las aptitudes básicas. Por lo tanto el resto no pasa a un segundo nivel posible dentro de la formación de 40 x 40 en el Distrito. (...) Este es un programa que se viene desarrollando con bastante presupuesto y con responsabilidad y seriedad frente a lo que significan estos procesos. Un tercer tip que quiero poner como antecedente, es el que tiene que ver con la polémica que muchas veces se suscita entre la academia, llámese universidad, como ente que ha regido la producción de saber en occidente en los últimos 500 años y los saberes prácticos que tiene la sociedad. En muchos escenarios he puesto la situación en estos términos: Las artes ingresan a la academia, léanse universidad, muy recientemente, porque antes eran academias superiores, escuelas superiores de Arte etcétera. Cuando entran a la academia las artes se disciplinarian, se vuelven disciplina, de hecho en las universidades hablamos de las disciplinas, las artes se vuelven disciplina, en lugar de las artes indisciplina a la academia porque en su naturaleza me parece que las artes tienen esa posibilidad de indisciplina, de no cuadrificar la vida, de no cuadrificar al sujeto.

Por último, le planteaba yo a los profesores de música de la Universidad Pedagógica (cuando inicié hace ya 8 años mi labor como director del Departamento de Música), esta situación: estaba muy en boga la idea de que el arte nos hace mejores seres humanos, hoy en día sigue con ciertos matices, se dice que es preferible un violín o un tiple en las manos de un niño que un fusil. Un asunto este bastante redentorista para las artes. Les decía, ustedes dicen que las artes nos hacen mejores seres humanos y yo les comentaba: acaso nosotros como artistas y como docentes de las artes ¿Somos mejores seres humanos? Algunos sí otros no, pero no es un hecho que las artes hagan mejores seres humanos.

Yendo un poco más sobre la idea del ser, con base en unas palabras que le escuché a un maestro, es que la evolución en la concepción darwiniana hizo un muy buen trabajo con el proceso de hominización de la especie, pero aún nos falta mucho en el proceso de humanización. Si bien acabo de decir que las artes no nos hacen mejores seres humanos, creo que si tenemos en nuestras manos unas posibilidades muy grandes, como artistas y como formadores, de ayudar al proceso de humanización de esta sociedad que en estos dos días ustedes han planteado con todos los problemas de su historia en las regiones. Esta sociedad inmersa en una situación tan compleja que desde las ciudades simplemente la vemos al margen. Quienes han estado en región han vivido que si hay violencia, sí hay guerra, sí hay narcotráfico, sí hay violencia, y esas memorias se escriben a día en el cuerpo, ustedes lo han dicho estos dos días. Y, justamente uno de los temas fundamentales que creo debe quedar como un asunto de reflexión es esa idea de cuerpo que tenemos, que se

² Se anota que al Ley 115, por primera vez en el país, contempla la Educación Artística como área nuclear y obligatoria. Los *Lineamientos de Educación Artística*, que se derivaron de esta comprenden el Teatro para los grados 1º a 11º, entre otros campos de las artes. Ministerio de Educación 2000.

construye en nuestras sociedades, partiendo de una idea contemporánea de cuerpo: somos cuerpo, y ese cuerpo es ese sujeto histórico, social, político que todos los días se está enfrentando a unas situaciones en un país. Puede ser artista, puede ser teatrero, puede ser de un grupo de teatro de los sitios donde ustedes van a trabajar o puede ser la sociedad, el niño o el joven, el adulto, que se acerca a los talleres, pero es un cuerpo que está escrito y que como decía el maestro Montes hace un momento el teatro en Colombia no se ha hecho sobre los textos ya escritos paradigmáticos del teatro europeo, sino que se ha ido escribiendo. Esas textualidades que se escriben día a día, son justamente los tejidos que nos han venido contando la historia de lo que somos, que no son la historia oficial, son las historias de lo local, son las historias de las personas y esos son los insumos, los materiales con los que ustedes trabajan.

Recogí por lo menos 20 ideas muy gruesas que me llamaron la atención solamente me voy a referir a una un poco más adelante pero voy a enunciarlas:

1. El dialogo de saberes y el reconocimiento de esos saberes.
2. Tema de hoy *la evaluación*, solamente con respecto a la evaluación quiero dejar una idea porque ahí hay muchas cosas que discutir y es un tema eterno. A nosotros quienes nos enunciamos como licenciados, como formadores, como profesores nos hablan de evaluación y creemos sabérnoslas todas, estoy hablando de quienes nos hemos formado para ser profesores, "no a mí no me hablen de eso porque es que yo sé evaluar". He encontrado cuestiones bastante interesantes, el evaluar es también ese momento en el que yo hago una especie de extrañamiento y miro lo hecho desde otro lugar, no desde el mismo lugar en el que lo construí, ya que cuando evaluamos con la misma mirada con la que construimos estamos intentando reafirmarnos en lo que ya sabemos y en lo que ya hicimos y convencernos de que lo hicimos bien. Cuando evaluamos y tomamos un paso de distancia o miramos desde otro lado parece que estamos haciendo una labor de evaluación más interesante, precisamente este es el ejemplo que daba uno de los maestros cuando cogió la cámara y empezó a mostrarle a su grupo el trabajo que habían hecho, y los muchachos salieron corriendo por el temor de ser vistos desde el otro lugar. Esto nos pone a pensar sobre qué es lo que estamos haciendo realmente en estos procesos.
3. El otro tema la investigación. La Maestra Ligia Asprilla que es música ha venido trabajando con Acofartes sobre la investigación creación frente a Colciencias y le dio un vuelco a la discusión muy interesante, que creo que nos viene muy bien en el campo de las artes tiene mucho de fondo y por lo tanto lo voy a resumir en dos palabras puede dejar muchísimas dudas y tampoco podemos reducirnos a esas dos palabras. Ella dice cuando hablamos de investigación- creación estamos hablando en el orden inverso de como históricamente se han dado los asuntos, el ser humano ha sido creador antes de ser investigador, investigador a la usanza de la investigación formal académica moderna, siglo XVII para allá. Nosotros creamos, la investigación es una de las maneras de la creación dice ella, es una idea bastante interesante, polémica pero que nos pone en un lugar también de lo que planteaba el maestro Montes en el sentido de que cuando uno está haciendo obra está investigando, tiene muchas discusiones pero tiene en ese sentido razón.
4. La *dicotomía pedagogía y disciplina* es una idea que quedo ahí flotando que ayer se decía no necesariamente hay que separarlas, hay momentos en los que hay que pensarlas por separado pero lo que sí es claro es que, y tomando algún elemento de lo que hablaba ayer Carlos Sepulveda si existiría una epistemología particular de las maneras de enseñar las artes, particularmente el teatro, diferente a la epistemología de las otras artes.
5. La *continuidad en los procesos*, idea compleja sin embargo se ha tratado de pensar que justamente la continuidad de los procesos se debe garantizar entre otras cosas con la posibilidad de lo que queda ahí sembrado en las comunidades, de tal manera que son las

comunidades las que empiezan a dialogar entre ellas sin esperar que seamos nosotros los que siempre vamos desde la centralidad a hacer talleres, volvemos, hacemos otro taller, volvemos y vemos que lo que habíamos sembrado antes no germinó. El asunto es como, ustedes lo han dicho, empoderar a las comunidades de tal manera que allí surjan cosas que pueden por lo menos a nivel regional dialogar con otras experiencias con un elemento solamente porque son muchos los que están ahí en juego.

6. Una pregunta que surgió la vez pasada, cuando nos reunimos con el grupo de gente de las universidades. Surgió una pregunta que parece la más elemental y a veces hasta tonta frente a estos procesos, pero a mí me parece que con todas las connotaciones posibles que puede tener es una de las más centrales y una en la que, justamente por obvia, no nos detenemos y es: ¿Para qué esto que estamos haciendo, para qué la formación artística en el país?. Dado un contexto actual podemos decir que para formar artistas, para la consolidación territorial, pero no hay un foco, no hay una concepción sistémica de la formación en arte en el país, que allí está trabajando el Ministerio, claro, pero creo que desde la constitución del 91 y años más tarde cuando se creó el Ministerio de Cultura, no se ha logrado todavía pensar para qué estamos haciendo esto.
7. La pregunta por las artes en el contexto actual del país. Se habla mucho de *ecosistema de formación*, me llama mucho la atención el término de ecosistema entendiendo el oícos como el lugar donde se vive, donde se vive la formación.
8. La identidad que aparecía hoy al lado de la historia.
9. La relación de la academia y el saber que construye la academia con otras maneras de construir saberes y que tiene que debe entrar en dialogo franco con otra cantidad de experiencias. La academia tiene que descender al país y eso es claro hay que hacerlo, la academia ha sido una entidad moderna, llamémosla si queremos colonial, centroeuropea, etcétera, que se adjudicó el lugar privilegiado de construcción del conocimiento y se le olvido que allá había otra cantidad de cosas que también son conocimiento entre otras cosas, las artes.
10. La relación ética – estética me parece fundamental que la maestra esta mañana la exponía.
11. Esa relación que el maestro Misael plantea entre carnaval y comparsa, la comparsa dentro del carnaval como un asunto interesantísimo contextual de como allí confluyen, sin necesidad de pensarlo, la transdisciplinarietà y la interdisciplinarietà de las artes.

Retomo ahora el concepto *dialogo de saberes*, que se convirtió en un caballito de batalla bastante facilista y hablamos de dialogo de saberes y damos por hecho que el dialogo de saberes se da. Luego la cosa es bastante compleja, cuando hablamos de dialogo estamos hablando de poder establecer relación con el logos del otro, de un otro, de cualquier otro, no del igual necesariamente porque no son diálogos de iguales, pues o nos adulamos o nos reafirmamos. Entonces cuando hablamos de dialogo entre pares, el par académico que va a visitar a la universidad para la acreditación está en un lugar relativamente cómodo, claro no quiere decir que no haya discusión, estamos en un lugar de un lenguaje común, de un logos similar. En el dialogo de saberes estamos en un logos diferente al del otro y cuando hablamos de logos no estamos hablando de la usanza de cuando a nosotros nos decían geología geo tierra logos tratado, el tratado, no. Estamos hablando de una lógica de una racionalidad diferente, de un lugar de enunciación diferente, de una manera de ver y nombrar el mundo diferente. Nosotros, desde la academia, hablamos en el logos de la academia la racionalidad occidental, centro europea de la filosofía, etcétera, etcétera. Cuando hablamos de otros logos podemos estar hablando de Logos fundados en el mito que son otras maneras de construir saber, de conocer el mundo, o en el logos de la experiencia estética y cuando hablo de la experiencia estética no hablo de la teoría filosófica de la

estética occidental y demás, no, sino de la experiencia del mundo a través del cuerpo. Entonces no es tan fácil hablar de dialogo solamente, entre otras cosas porque el dialogo en esas circunstancias es una disputa fuerte sobre los significados, es una disputa para imponer hegemoníamente algo, un saber por ejemplo, es una racionalidad otra con la que estamos allí dialogando y es una racionalidad que no está referida solamente al logos, palabra, pero en el fondo estamos hablando aquí de la palabra. Cuando estamos hablando desde las artes y sobre todo en el teatro, la literatura, la poesía, la palabra es un acto creador, la palabra tiene un componente per formativo fuerte. Estamos hablando de la creación, estamos hablando entonces de la creatividad, estamos hablando entonces de que con la palabra movilizamos el mundo y es una palabra que se traduce en cuerpo también, no es la palabra que se pronuncia, es la idea que se moviliza. Y, la idea que se moviliza, es una idea que se moviliza para cambio y para transformación desde el conflicto. Ustedes que trabajan en el teatro pues el conflicto es fundamental sino el mundo se traba, si no hay conflicto si no entramos en ese dialogo de confrontación fuerte del conflicto, no podemos comenzar cosas, y qué estaríamos esperando en nuestros contextos en estos municipios: transformaciones, movilización, emancipación como decía ayer Carlos.

Otro componente del diálogo de saberes es *el saber*. Los saberes han estado también divididos en occidente como en dos lugares, uno privilegiado por la famosa *episteme*, es decir el saber legítimamente constituido por la investigación de las ciencias positivas, y la *doxa* que se traduce como "el sentido común", el saber común. Esa disputa es lo que está ahí en juego. Nosotros estamos en un lugar en el que, queramos o no, nos aproximamos más a la *episteme* que a la *doxa*, pero muchas veces nos situamos acá por principio, por convencimiento. Cómo poner a dialogar estas dos cosas, es complejo porque entre estos saberes hay los que en occidente han sido simplemente ocultados, negados, borrados. Ese dialogo va con esa línea de poner realmente en disputa dos lugares de poder muy fuertes. También entra en juego aquí *el reconocimiento del otro*, y este término tiene muchas acepciones. Podríamos pensar que estamos reconociendo o sea volviendo a conocer, pero muchas veces ese tipo de reconocimiento no puede darse porque antes no se conocía, no puedo reconocer lo que antes no conocía. Dentro del lenguaje cotidiano reconocimiento, reconocer significa volver a conocer, volver a mirar, pero este *volver* lo traduzco yo como que si estoy mirando para allá vuelvo a mirar a otro lugar, a otro y en ese sentido el reconocimiento empieza a tener otro sentido posible con nuestras prácticas, es aquello que yo antes no veía ahora vuelvo a mirar. Ese reconocimiento también tiene otra posible acepción y es lo que políticamente correcto se ha intentado hacer con la democracia, y es el aceptar que el otro existe, que el otro tiene los mismos derechos.

Claro desde las políticas de estado, y hablo genéricamente, el reconocimiento pasa por la inclusión: *usted que está en Mitú hace parte de este país, hace parte de esta cultura, nosotros reconocemos que usted está allí*. El problema es cuando el asunto de la inclusión se vuelve un tema de cortar al otro, de cortar su realidad y vincularla a un sistema es decir el reconocimiento termina reducido a "reconozco que usted está allá pero usted tiene que parecerse a los que estamos acá". La emancipación que planteaba ayer Carlos va también en este sentido: "Déjeme seguir existiendo, en dialogo con usted pero déjeme seguir existiendo como he sido y como me he transformado yo". Porque el asunto del reconocimiento también puede pasar por el: "yo lo reconozco pero no cambie, porque es que usted puede ser el último espécimen de esta tradición". Y entonces desde los sistemas de poder el reconocimiento va en esa línea. Desde los lugares que estamos hablando de reconocimiento se trata de aceptar la existencia del otro, aceptar la experiencia del otro, aceptar el saber del otro.

En estos procesos que estamos haciendo y digo estamos pues porque no solamente en el campo del teatro, pues obviamente están en juego muchas cosas, están en juego posibilidades de construcción, pero construcción para el cambio y la transformación. Estos son espacios de negociación, de transacción, también de aprendizaje mutuo. Ese dialogo de saberes muchas veces se queda en la retórica de "yo fui y aprendí mucho, pero cuando volví a la academia, o cuando vuelvo a mi lugar de confort, olvidé aquello que había aprendido".

Creo que conviene pensar un poco más allá en estos asuntos se nos pueden volver clichés, que se nos vuelven palabras a veces vacías. Tenemos que avanzar sobre este asunto. Cierro solamente con la idea que tomaba también el maestro Montes con respecto a los textos. Hay dos acepciones de *cultura* que también nos sirven para mirar este asunto del diálogo de saberes, porque por ejemplo se nos dice que este solamente tiene sentido cuando hablamos de dialogo de saberes y transculturalidad, y en otros casos de interculturalidad. Cuando hablamos de cultura tenemos por lo menos dos acepciones: cuando uno habla de *el otro*, con *el otro* de la otra cultura o tejido, que se refiere a la trama de significaciones sobre la que construimos el sentido de la vida. Que se traduce en expresiones, para nuestro caso en expresiones teatrales, expresiones artísticas. Pero realmente lo que está en juego es el lugar de enunciación de uno frente al otro, de una cultura frente a otra, que debe entrar en dialogo justamente para la transformación mutua, no solamente para nosotros redentores transformar la realidad de los otros.

Estas son algunas de las inquietudes que me quedan al haber participado en este Seminario, pero agradezco porque en las discusiones de ustedes he podido ir retroalimentando cosas, no solamente para el campo del teatro, sino para lo que venimos discutiendo de la formación artística en el país.

Maestros Beatriz Camargo y Misael Torres interpelan

Beatriz Camargo. Quisiera decir una cosa, te agradezco profundamente todo lo que traes ahí contigo en este momento porque creo que en este preciso momento se está dando la posibilidad de expresarnos y de liberarnos y de ser libres y de escuchar a lo otro a la otra se da, por ejemplo a partir de lo que tú dices que dices que entorno al **conflicto**. El conflicto prácticamente es la madre del teatro, sin conflicto no hay teatro. Precisamente en este momento desde hace 4 años estoy llevando a cabo una profundización sobre esto porque es que sobre el conflicto se establecieron las tragedias griegas que vienen de los ritos preclásicos de las grandes diosas, de Dionisio, que eran rituales (...) que es la estructura del drama, de la tragedia y que es lo que nos llega hasta el siglo xx, con todos los grandes del teatro como Shakespeare que fue un maestro mayor para expresar a través de sus obras de teatro lo que es el conflicto. Pero también la iluminación de lo que podría ser un teatro sin conflicto, porque el conflicto está planteado en las tragedias griegas como la madre de la reacción, no de la acción. Entonces yo me pregunto y donde está la creación, donde está la creación, hay que ir mucho más atrás de donde se dijo que el conflicto (el agot) es la madre de la acción. Hay que volver a eso qué es el agot ahí está la clave, el agot no es el conflicto el agot es *el desafío* para hacer creaciones! La tragedia griega es la religión y la que implantó un modus vivendi (...) y eso lo vemos en las obras de Shakespeare, que todas las tragedias terminan en baños de sangre, y ese es el mensaje de iluminación que nos da el gran Shakespeare. Por favor dejemos el conflicto, dejemos la reacción, es la madre del ego y la madre de la guerra, de las armas. Volvamos *al desafío* antes de la tragedia griega, donde hay creación y eso es lo que necesita nuestro país y eso es lo que plantean las comunidades aborígenes de nuestro continente, porque no tienen ejército, porque no tienen armas, porque no tienen jaulas para encarcelar a la gente y torturarla. ¿Qué plantean ellos? salir de lo que llamamos nosotros conflicto por el círculo, la rueda lenta, el escuchar al otro, lo que tú dices ¿Qué es el otro? Escuchémonos y es esa rueda la que vuelve desafío el problema y nunca usted está condenado a muerte. No, somos seres humanos que podemos salir de esos problemas si los volvemos desafío para vivir, para transformarnos, entonces yo les quiero decir aquí a todos los compañeros y compañeras que yo ya no estoy en el conflicto, para mí no tiene sentido que el teatro es conflicto, porque yo no estoy en esa jugada y me considero diferente y creadora.

Misael Torres. Solo una apelación y es que justamente la teoría contemporánea del conflicto no tiene una acepción negativa de destrucción, sino de producción.

Son maneras de hacer las cosas, yo conozco a Beatriz y hace muchos años y ella está diciendo esto. La quiero y respeto muchísimo, pero yo no estoy de acuerdo con Beatriz porque me parece que es algo muy personal de ella con respecto a cómo ella percibe el mundo, el cosmos y su universo. En cambio yo no lo percibo así, yo sí creo que si el conflicto desaparece de la escena se vuelve algo intrascendente que no devela lo que el arte siempre devela, lo que está oculto. Si no hay conflicto pues no hay el surgimiento de la acción que promueva la sustancia de cambio. Es que el inicio de este universo fue un conflicto, estalló y ahí estamos todavía. Desde esa circunstancia me parece chévere que yo le pueda decir aquí en público a mi amiga del alma: esa es la percepción de tu vida, esa es tu nota, ese es tu mundo, tu construye, yo construyo otras cosas. A mí me encanta el conflicto en el teatro, me fascina entonces de alguna manera este dialogo de saberes es lo que te permite escuchar y decir qué es lo interesante de lo que me plantea Beatriz, así yo no esté de acuerdo. Me parece interesante en lo que ella plantea que hay una percepción espiritual, cosmogónica, antigua, en donde ella quiere, a través de ese pensamiento, trascender, ilisto trascienda!

De pronto en esta diversidad que vivimos en este momento, en esta concentración de país creo que apunta a otro punto lo que está diciendo Beatriz y es que sin duda llegar a un sitio desconocido lo que nos va a posibilitar ese dialogo es aprender a entender esa ritualidad que existe en cada lugar, no solo el ritual de acceso como tal, sino esa manera de ver la gente su vida, esa cotidianidad como funciona. Entonces creo que a partir de ahí se da la manera para que, por ejemplo, particularmente yo siendo bogotano convivo con la comunidad Wayuu, pero también se me facilita con los Cogui... es como haber entendido que esta es una manera de ver el mundo de comprenderlo, y que bueno yo me identifiqué con esto, y me encanta esta manera de entender, esta reafirmación cultural que existe. Me preocupa con las nuevas generaciones como esta se está perdiendo, pero que de alguna manera queda y ahí está la clave de podernos entender en ese dialogo de saberes y es entender esas ritualidades espaciales, y de los pensamientos, y de los sueños.

De otra parte, Carlos fue el provocador de lo que tengo que decir. Dice que ser artista no nos hace mejores personas, me llegó al fondo, al corazón, oye porque yo he pensado que en mi vida particular, personal, con todo lo caspa que he sido, y veo que todos estos años el arte sí han logrado convertirme en una persona mejor, sensible hacia los demás y socialmente; entender en que consiste la trama histórica de esta farsa que se llama democracia en Colombia. Pero he aquí un ejemplo de como el arte nos vuelve sensibles, como transforma el arte a una persona y en lo que yo si estoy de acuerdo es en que este ser mejor persona no es exclusivo del arte. Por ejemplo si yo soy un médico soy mejor persona si además de ver mi oficio como un negocio, me dedico además a curar a la gente, entonces eso me hace buena persona. O un arquitecto que dice voy a construir unos espacios donde los pobres no se hacinen para que el papá no termine abusando sexualmente de sus hijos porque viven todos en el mismo espacio, entonces piensa que la arquitectura permite construir unos espacios donde no haya hacinamiento. Ves, eso de ser mejor persona hoy, bueno está bien pero me hizo reflexionar sobre ese asunto que me parece muy importante. Ser mejor persona no es porque uno sea artista o sea médico o sea aviador o sea lo que sea, sino que ser mejor persona es lograr tener un sentido de alteridad, Ustedes están hablando aquí de dialogo de saberes, un sentido de alteridad, en donde yo pueda reconocermé en el otro y ahí yo pienso que uno empieza a ser buena persona.