

Escenarios para la vida

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

Relatoría: 2º Seminario –Taller de Formación a Formadores: Recoger y Nutrir.

Escuela Taller de Bogotá. Septiembre 24, 25 y 26. 8:a.m a 5:00 pm

Contenido

- 1. Participantes**
- 2. Logros esperados del 2º Seminario-Taller**
- 3. Apertura del Seminario: Linna Duque, Coordinadora del Área de Teatro y Circo**
- 4. Síntesis del trabajo participativo realizado hasta el momento. María Elena Ronderos, Entre las Artes**
- 5. Contexto**
- 6. Tres jornadas de trabajo:**
 - Presentación de Laboratorios realizados por Líneas de formación e información complementaria aportada por Maestros Asesores después de las exposiciones**
 - Páneos de Maestros Formadores por Líneas de formación: Problemas identificados y recomendaciones.**
 - Co-evaluaciones: Dos momentos, los días 25 y 26**

1. Participantes

- **Maestros Formadores, lugares donde realizaron Laboratorios**
 - **Línea Cualificación de artistas**: Maestros: **Fernando Montes**, Pereira; **Iván Darío Carvajal**, Turbo; **Jorge Iván Grisales**, Manizales; **Juan Carlos Agudelo y Edna Rocío Rojas**, Armenia; **Felipe Andrés Pérez**, Quibdó; **Augusto Muñoz**, San José del Guaviare.
 - **Línea Formación a formadores**: Maestros: **Beatriz Camargo**, Mitú; **Bladimir Bedoya**, Providencia; **Tatiana Castañeda**, Ibagué; **Maia Landaburu**, Bucaramanga; **Beatriz Carvajal**, La Chorrera.
 - **Línea Consolidación territorial**: Maestros: **Orlando Cajamarca**, Carmen de Bolívar; **Bernardo Rey y Nube Sandoval**, El Carmen; **Jorge Enrique Silva**, Mapiripán; **César Castaño**, San Andrés; **Jhon Jairo Perdomo** de Casa Naranja; **Enrique Berbeo**, Condoto; **Valentina Villa**, Andagoya; **Jorge Vanegas**, Unguía; **Yolanda Arias**, Acandí.
 - **Apoyo en Producción en Artes Escénicas**: Maestro **Jorge Quiñones**
- **Maestros Asesores**

- **Línea Cualificación de artistas**: Maestros: **Víctor Viviescas** de la Universidad Nacional, sede Bogotá; **Jorge Plata** de la Universidad Central; **Liliana Hurtado** de la Universidad de Caldas (envió texto, no pudo asistir).
 - **Línea Formación a formadores**: Maestros: **Carolina Merchán** y **José Domingo Garzón** de la Universidad Pedagógica; **Thamer Arana** de la Universidad de Antioquia
 - **Línea Consolidación territorial**: Maestros: **Alejandro González** de la Universidad del Valle; **Jairo Chaparro Valderrama** Experto en programas de Consolidación Territorial; **José Assad** de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- **Por el Ministerio de Cultura: Linna Duque y Paloma Salgado** del Área de Teatro y circo.
- **Por Entre las Artes: María Elena Ronderos, Catalina Bojacá, Sandra Palomino, Andrés Fonseca, Fernando Domínguez y Carlos Andrés Cruz.**

2. Logros esperados

El Seminario-Taller cumplió sus propósitos, es decir:

- ~ Se dieron a conocer, por Líneas de Formación, 23 experiencias de los Laboratorios realizados. No se expusieron los Laboratorios de los Maestros **Misael Torres** en La Jagua, **César Badillo** en Ríohacha, Fonseca y Maicao por estar en campo. Tampoco se alcanzó a presentar el Laboratorio de **Juan Carlos Agudelo** en Barranquilla porque aún no se había realizado. Estos se darán a conocer en otro momento.
- ~ A partir de las experiencias realizadas y mediante un trabajo en equipo, desde cada una de Las Líneas de Formación se identificaron problemas y se hicieron recomendaciones para la formulación de Lineamientos de formación en Teatro.
- ~ Se acordaron enfoques y conceptos asociados a la formación teatral, a la operatividad y a conservación de la memoria de los Laboratorios de Formación en Teatro.
- ~ De acuerdo a las co-evaluaciones realizadas, los participantes expresaron que el Seminario-Taller se constituyó en una experiencia en la que se fortaleció el movimiento de formación teatral nacional.
- ~ Las actividades realizadas se grabaron en audio y video.

3. Apertura del Seminario: Linna Duque, Coordinadora del Área de Teatro y Circo

Para el área de Teatro y Circo la formación es el componente base, desde el cual se orienta el sentido y la apropiación del arte escénico en el país. En el corazón de la formación teatral reside la posibilidad de una construcción de sentido, entendiendo el teatro de un modo amplio, como un espacio en que es posible repensar la manera en que nos relacionamos con el tiempo y con el espacio como coordenadas vitales, es decir como un espacio de re significación de nuestro ser y estar en la vida misma.

Este segundo Seminario-taller representa un espacio de diálogo sin precedente, de una riqueza y diversidad enorme, ya que por primera vez, dentro de los procesos de formación impulsados por el área de Teatro y Circo del Ministerio de Cultura, quienes están a cargo de la formación teatral en sus diferentes líneas y modalidades a nivel nacional, pueden darse encuentro en una intensa jornada de reflexión, para intercambiar sus experiencias, tras haber estado en contacto directo con el territorio, sus pulsiones, demandas, ritmos y sensibilidades.

Durante estos tres días, esperamos no sólo socializar una diversidad muy importante de experiencias pedagógicas, sino sobre todo, profundizar hacia la formulación de recomendaciones de lineamientos, acercándonos cada vez más a una rica síntesis y construcción colectiva de pensamiento, como parte de esta ruta de definición de lineamientos que nos hemos propuesto este año de la mano con la Asociación Entre Las Artes.

A ellos agradecemos su inmenso compromiso y entrega con el proyecto planteado y a todos y cada uno de ustedes les queremos dar una cálida bienvenida, esperando podamos compartir una extraordinaria y productiva jornada para y desde el teatro.

4. Síntesis del trabajo participativo realizado hasta el momento e itinerario por cumplir. María Elena Ronderos, Entre las Artes

Al diseñar este proyecto nos propusimos básicamente dos grandes propósitos:

- Abrir una nueva etapa de encuentro entre maestros del teatro, hacia la vivificación del movimiento de formación teatral nacional.
- Entregarle al Ministerio de Cultura, Área de Teatro y Circo, una serie de recomendaciones de orden pedagógico y operativo, realizadas de manera participativa a partir de la experiencia, que permitan crear las condiciones para la sostenibilidad de un sistema de formación teatral que fortalezca la vida cultural de las comunidades del país.

El trabajo realizado este año de manera conjunta viene siendo como una nueva semilla de aliento fecundo en el lindero del camino que Ustedes abrieron hace décadas. Si la comunidad de los educadores de Teatro (del campo formal y no formal), sigue encontrándose, sosteniendo reuniones e intercambios, celebraciones periódicas, se garantizarán las condiciones para que esta semilla germine y de frutos, y la palabra que le entregamos al Ministerio no sea letra muerta.

¿Cómo hemos venido trabajando? La situación no ha sido fácil para ninguno de quienes asumimos esta tarea. Al invitarnos a diseñar una propuesta que revitalizara el campo de la formación en teatro y a la vez condujera a la construcción de unas recomendaciones para lineamientos de formación en esta área, la Coordinación de Teatro del Ministerio nos planteó un reto grande y cada uno de los participantes de este proyecto sabe cuál fue el suyo: hacer memoria, proyectar un diseño pedagógico y metodológico a la comunidad de formadores del teatro, que oxigenara el campo; hacerlo con la participación de representantes insignes del mismo, en tiempos limitadísimos; abordar comunidades en diversos poco municipios, poniendo a toda prueba la imaginación, la recursividad y la capacidad de adaptación; dejar semilleros de conocimiento teatral como por arte de magia. Y, como si fuera todo esto: ¡Construir conocimiento a partir de esta experiencia extrema!

Los invito a repasar la ruta metodológica que iniciamos a partir del acopio que hicimos del trabajo de formación realizada en el país por grupos de teatro entre el 2010 y 2014 con auspicios del Ministerio de Cultura. Hemos tenido un 1º Encuentros con el Equipo Académico Asesor y, un Seminarios-Taller con la participación de los Maestros Formadores y de miembros del Equipo Asesor. Hoy iniciamos nuestro 2º Seminario-Taller. Entre el primero y este segundo Seminario-Taller, 24 Maestros desarrollaron Laboratorios en 23 Municipios. En los eventos que realizamos trabajamos procesos de creación colectiva y, de estos, se recoge la memoria lo más fielmente posible. Los documentos producidos (incluyendo el que saldrá del presente Seminario-Taller) se ensamblarán por correlación, para lograr un primer avance de problemas identificados y recomendaciones que se le harán al Ministerio de Cultura. Este, que será un documento preliminar, lo trabajará el Equipo Asesor en un 2º Encuentro en octubre. El texto resultante de este 2º Encuentro se les enviará a Ustedes, Maestros Formadores, para su última revisión y ajuste. El Maestro Carlos Sepúlveda del programa de Teatro de la Universidad Pedagógica está haciendo la tarea de producción del texto final de Recomendaciones a partir de los documentos mencionados.

De otra parte, se realizaron en total 56 encuestas a formadores del país (quienes en total trabajaron en 96 municipios, de 30 Departamentos, con aproximadamente 17.500 estudiantes), que está analizando la Maestra Carolina Merchán, también del programa de Teatro de la Universidad Pedagógica, para producir un sondeo que nos mostrará tendencias de perfiles de formadores y de formación no formal en Teatro en el país.

Para realizar esta tarea partimos de una serie de conceptos que ha venido acuñando Entre las Artes, como horizontes de sentido que se ponen a prueba en la práctica misma, en articulación

con las ideas, experiencias, conocimientos de Ustedes los Maestros de Teatro. Así, por ejemplo, la idea de que la educación es una forma de diálogo creativo en el que cultivamos, cuestionamos o innovamos valores... que es lo que hemos venido haciendo en estos encuentros y seminarios.

Para Entre las Artes este proyecto ha sido un verdadero desafío a nuestra creatividad. Lo hemos asumido con gran respeto y admiración por "el saber milenario del teatro", como dijo bellamente la Maestra Beatriz Camargo.

Muchas gracias a todos los Maestros y Maestras, y a Linna por confiarnos esta tarea.

5. 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. El Área de Teatro y Circo 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 con 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.
- 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, además de fortalecer el movimiento de formación teatral 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 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*.

6. Presentación de Laboratorios realizados por líneas de trabajo e información complementaria aportada por Maestros Asesores después de las exposiciones.

6.1 DÍA 1. Jueves 24 de septiembre. 8:00 a 5:00 p.m.

Línea: CUALIFICACIÓN DE ARTISTAS

a. Laboratorios presentados

Maestros: **Fernando Montes** en Pereira: *Laboratorio Avanzado de Creación Actoral: La poesía de la acción*; **Iván Darío Carvajal** en Turbo: *El teatro como instrumento pedagógico*; **Jorge Iván Grisales** en Manizales: *Taller de teatro total: La dramaturgia del actor en el acontecimiento íntimo (social), como imagen generadora del acontecimiento poético teatral*; **Felipe Andrés Pérez** en Quibdó: *Entrenamiento actoral, actuación nivel básico*; **Augusto Muñoz** en San José del Guaviare: *El teatro un acto de vida*; **Juan Carlos Agudelo y Edna Rocío Rojas** en Armenia: *Teatro físico, memoria y lenguajes creativos del cuerpo como territorio de reconciliación*.

¹ Concepto del Maestro Rolf Abdelharden. Entre las Artes 2015

El Laboratorio del Maestro **Misael Torres** en La Jagua: *Taller de Creación de Personajes Festivos al Aire Libre*, se está trabajando y no se alcanzó a presentar en este Seminario.

Todos los Maestros presentaron fotografías y algunos registros audiovisuales de los Laboratorios. Estos se publicarán en el próximo boletín virtual.

b. Reflexiones complementarias

Maestros **José Domingo Garzón** de la Universidad Pedagógica, **Jorge Plata** de la Universidad Central, **Víctor Viviescas** de la Universidad Nacional y **Liliana Hurtado** de la Universidad de Caldas.

➤ Maestro **José Domingo Garzón**, de la Universidad Pedagógica Nacional:

Desde el mes de junio empezamos a hacer una aproximación a una iniciativa afortunada de parte del Ministerio de Cultura que consiste en tratar de encontrar diálogos entre la academia y los procesos de formación que se imparten en las regiones. Se ha convocado a distintas universidades que tienen procesos de formación teatral y a aquellos profesores que tenemos un pie en la academia y otro en la producción artística. Es muy importante empezar a reconocer que estos encuentros van contribuyendo a estructurar una serie de recomendaciones generales acerca de la viabilidad de una política pública alrededor de la formación y del fomento a la actividad teatral en las regiones.

Además de reconocer como parte vital de esta política pública la posibilidad de abrir más programas de formación teatral y cultural en el país, es necesario saber que cerca de 10 o 15 escuelas de formación teatral o de carreras afines a lo teatral están sobre abasteciendo un mercado todavía incipiente y un sistema aún no consolidado que permita a los artistas ejercer un proyecto de vida alrededor de su profesión.

En este contexto, empieza a cobrar importancia la búsqueda de una manera de sistematizar o estructurar la experiencia que el Ministerio de Cultura ha venido haciendo desde hace 15 o 20 años, tiempos cuando el profesor Víctor Viviescas estaba justamente en Colcultura en el Área de Teatro donde se desarrollaban una serie de talleres en todo el país. Parte de la preocupación que surge, es que después de muchos años vale la pena preguntarse si ese modelo esporádico y episódico de delegación de responsabilidad a algunas organizaciones o grupos de teatro para que realicen un trabajo de formación siga operando, o a lo mejor, sea posible estructurar una suerte de metodología de construcción conjunta que permite entrar a estos diálogos y recoger las distintas voces.

La segunda cosa que encuentro particular de esta reunión, en la que los maestros participan sus experiencias, es que hay un capital educativo y cultural extraordinario que hay que organizar y estructurar de manera responsable. Este lo percibo por ejemplo en las propuestas de Fernando Montes, o el de Juan Carlos Agudelo, o del profesor Felipe Pérez, en las que hay una estructura redonda, conceptualizaciones de formación en gran parte propias del contexto particular, que de alguna manera reinterpretan o transforman las fuentes con las que nos hemos formado, pero que tienen la virtud de ser experiencias identitarias que se han recreado desde conocimientos que se mastican, que se digieren, se transforman y se apropian en los grupos.

Me pregunto, entonces, acerca de la determinación de quién, qué, para qué, porqué, y cómo; acerca de alguna fórmula estructural para hacer esta tarea de búsqueda de nuevos paradigmas de formación, y planteo unas propuestas generales sobre cómo se puede alinear mucho más el trabajo de los creadores con el trabajo de los formadores y con el trabajo de la academia.

Creo que ante todo se ha de hacer una suerte de inventario, de cartografía de saberes, para encontrar unas variantes estéticas. Hay grupos como Varasanta que han construido una estética, un discurso del cuerpo, de la escena, del espacio escénico... Este es un patrimonio formativo que seguramente no está sistematizado, pero que bien valdría la pena hacerlo si estamos promulgando obra, dramaturgia, etc. o fomentando proyectos de circulación. Pero el tema de la circulación del pensamiento depende de la sistematización, que sería el primer elemento importante a convocar y recaudar, porque hace parte no solo de la memoria de las organizaciones, sino de una postura frente a la formación misma. Muchos de los creadores no nos hemos dado a la tarea de intentarlo desde el auspicio que se está dando a la catalogación de las obras. Acabo de ver la colección que se está empezando a distribuir sobre la trayectoria de los grandes grupos de Teatro, me parece interesante pero anecdótica ya que, además de la descripción lineal de trayectorias, cada grupo tiene una estructura de pensamiento, de ética, de opinión sobre el oficio que no se está considerando. Le haría mucho bien a esta estructura sin razón, una interrogación a la sustancia de los creadores; a las argumentaciones de tipo estético que sostienen las decisiones de repertorio. Sería interesante sistematizar la estructura profunda del pensamiento que ha constituido las obras que se están catalogando; buscar un acompañamiento para hacer cortes estéticos organizados.

Para complementar la insinuación de debate que se está planteando, pensemos que la academia construye esos elementos de referencia, pero siguen siendo muy convencionales, sostienen siempre unos mismos discursos.

Esto empata con la tercera propuesta que me parece que habría que tener en consideración y es en relación con la constitución de una *escuela itinerante*. No se trataría de una escuela que va de un lado a otro por periodos, sino de una escuela que debería tener como corpus de sustancia algunos de desarrollos autónomos, que ya podríamos empezar a trabajar en la academia, mediante un ejercicio estructural, de cuáles campos de intervención se podrían elaborar en vez de 5 o 6 teorías teatrales tergiversadas, transformadas. Me niego a pensar que estos conocimientos sean los mismos que la academia legitimaba mucho tiempo atrás, como la voz, actuación, cuerpo, movimiento. Yo empezaría a articular el aporte colegiado de una generación, acompañado de una lectura más contextualizada, que evidencie cómo en estos lugares se están sirviendo del trabajo teatral para algunos desarrollos locales.

Un cuarto elemento, también muy importante, consistiría en hacer una lectura un poco más demográfica de las regiones; mirar cómo las regiones están usando, o sirviéndose del trabajo teatral. Desde la Universidad Pedagógica hemos tenido la fortuna de estar acompañando durante casi 10 años al Programa Nacional de Concertación Teatral del Ministerio de Cultura, a través del ejercicio de la supervisión a los proyectos que están apoyados en todo el país, lo que nos ha permitido acercarnos casi a un 80 o 90% de las organizaciones culturales del país que proponen proyectos con muy diversas acepciones y desarrollos de ideas y posibilidades al Ministerio de Cultura. Esto ameritaría hacer un diagnóstico a fondo de cómo son las organizaciones culturales y un censo de las organizaciones teatrales emergentes y consolidadas, que posiblemente lo tenga en Ministerio de Cultura, lo que permitiría identificar unos 3 o 4 tipos de organizaciones en el país, de las cuales se pueda construir una estructura que metodologicamente facilite un poco el trabajo.

Viene la pregunta sobre la transformación que vieron ustedes entre la expectativa que tenían de impartir el proceso y la realidad con la que se encontraron. En este sentido hay varias complejidades, por esto es importante considerar, caracterizar, explorar algunas categorías que permitan planear el trabajo de una manera más formal. Por ejemplo, aparece la posibilidad de la permanencia en la región de quienes estudian teatro, porque sucede que quienes salen a estudiar a otra ciudad consideran un triunfo quedarse fuera, conozco casos (...) Seguramente no hay mucha oportunidad o no hay mucho sentido de emprendimiento, pero esta es una realidad en la que debemos incursionar. O, un proyecto de formación como los que se han presentado se encuentra a veces obligado a integrar otras iniciativas, a otras organizaciones para resolver temas logísticos, como fueron las dificultades de algunos frente al

uso de los escenarios para el desarrollo del evento. Organizar estas complejidades le permitiría al Ministerio ofrecer unas condiciones más favorables para el desarrollo de este tipo de proyectos de formación en las regiones.

El otro punto que me parece muy importante es que el hecho de tener un saber no me faculta, ni habilita, como formador. En ese sentido es necesario avanzar en los procesos de cualificación pedagógica o metodológica de los formadores para poder objetivar sus modelos de formación.

Como balance final me parece importante constituir desde la academia un órgano consultor que acompañe al Ministerio y ayude a ahondar en las estéticas del trabajo teatral existente. A diferencia de hace 20 o 30 años, hoy hay una o dos generaciones con un conocimiento de contexto que surge de las realidades de la práctica, no de esquemas prestados. Sistematizar el conocimiento que soporta la consolidación de las organizaciones teatrales, no es algo que necesariamente pueda hacerlo quienes están asociados directamente a la experiencia, pero si lo pueden hacer con un acompañamiento de investigadores, de profesionales que saben de metodologías. Muchos grupos lo han hecho, han estado acompañados de investigadores profesionales, de gente que conoce metodologías que los han orientado en el trabajo. Si en efecto se planteara este esquema de formación, habría que reorganizar la estructura del saber en la academia, porque en muchos de los programas de formación profesional nos estamos apoyando en estructuras estáticas.

Sería importante que ese comité de trabajo que acompañe al Ministerio en la continuidad de estos desarrollos, ensaye la categorización que conduzca a la sistematización del saber teniendo en cuenta cómo algunos elementos del arte contemporáneo se cruzan con otros campos del trabajo. También habría que pensar la función estética que nos dan en la escuela clásica Aristotélica, que entraña el trabajo artístico y el equilibrio plástico. La gente que hace arte es traficante de belleza y no se necesita tener la definición clásica de la belleza, pero creo que una de las fracturas fundamentales en mucho del teatro en las regiones es que hay mucho teatro, pero no hay mucha belleza en varios aspectos.

➤ Maestro **Jorge Plata**, de la Universidad Central

La experiencia de trabajo de campo que hemos tenido en la escuela de arte dramático en la Universidad Central (basada en la experiencia del Teatro Libre en pedagogía teatral), la conforman las giras nacionales que hacen los estudiantes de último año como opción de grado. Hemos llegado a sitios bastante apartados cuya población no tienen en su imaginario el teatro, ni muchas veces contacto con experiencias artísticas. Los estudiantes que han participado de las giras han detectado un interés en las regiones por conocer las herramientas básicas que ofrece el teatro para expresarse, catalizar sus dolores, sus angustias, ansiedades y esperanzas. Y otra cosa que se ha percibido es que la continuidad de los procesos motiva la constitución de semilleros.

Comparto la idea de José Domingo de realizar una cartografía y categorización del teatro en Colombia, esto nos ayudaría a ver los énfasis y diversidad de intereses que surgen en las regiones y permitiría identificar los lugares donde el teatro está más consolidado, con el objetivo de apoyar a las comunidades en donde no lo está.

Hace unos años tuvimos una experiencia muy interesante en Arauca que consistía en llevar profesores de teatro a trabajar con maestros de escuelas rurales apartadas de todo el departamento. Todo lo que habían aprendido y el conocimiento incorporado permitía a los participantes formar grupos de teatro en veredas y crear festivales de teatro que luego confluían en la capital; desafortunadamente esta experiencia fue suspendida dadas las circunstancias de violencia en esa región.

Vimos entonces, que para la formación de nuestros actores (la carrera que ofrecemos es la formación del actor o actriz), esa experiencia de ir a presentar sus obras del teatro a muy diversos públicos, a diferentes niveles, es fundamental. Pero también es importante conocer el anhelo que hay en las comunidades de aprender de esa herramienta para expresarse. Creo que es importante la itinerancia de la formación en Teatro, pensando cómo podría categorizarse el estado del teatro en Colombia, preguntándose el para qué, el para quien desarrollar este trabajo, en el sentido en que lo propone José Domingo.

Me parece que son 14 las universidades que hay con carreras de arte dramática, está saliendo mucha gente, mucha gente en proporción al desarrollo del teatro en Colombia, y muchos de estos jóvenes con su título de Actor, o en Arte Dramático etc. sin embargo pueden encontrar un inmenso campo de desarrollo para sus aprendizajes porque hay demanda para trabajar, para desarrollar centros de trabajo en otras partes de la geografía Colombiana y en el mundo.

➤ Maestro **Víctor Viviescas** de la universidad Nacional, sede Bogotá

Primero que todo quiero dar las gracias por ser parte de este grupo, al escuchar sus experiencias, percibo que son ustedes personas de un excelente nivel, creativas y muy recursivas. Yo estoy en mora de plantear cuatro problemas que están interrelacionados y creo que voy a hacerlo justo ahora.

-El primer problema tienen que ver con **¿Cuál es el dialogo con el entorno?** Es decir cómo nos ubicamos en los territorios, ¿Quién está garantizando que hay dialogo en el territorio?, por qué ese dialogo no es simplemente pasar por un lugar, ahí hay algo que construir.

-El segundo problema es **¿Cómo incorporamos las prácticas locales en nuestro saber y en nuestras prácticas?**

-El tercer problema que intuyo es: **¿Por qué seguimos trabajando con un paradigma de teatro occidental?** que pareciera que está construido en otro lugar que no se discute acá; que nos da como destino simplemente el aprendizaje, el arribo, la llegada a ese paradigma que nadie está discutiendo.

-El cuarto problema que veo es **¿Cómo ser capaces de trabajar desde el borde?** Es decir no tener que liderar estos procesos de formación y el sistema artístico que tiene este país con la idea de que todo el mundo tiene que ser el mejor, el excelente, el pilo para que le paguen.

Voy a trabajar en esos 4 problemas que creo que están relacionados entre sí por la *lógica del centralismo* y en mi concepto habría que hacer una apuesta política fuerte por deconstruirla. ¿Qué significa esta *lógica del centralismo* que parece que pasa por esos 4 problemas?

Siempre, en cualquier lugar nosotros estamos trabajando con la lógica del centralismo; siempre somos momentáneamente centros y momentáneamente provincia. Es decir, que siempre nos estamos moviendo en el centro y en la periferia. Si nosotros pensamos en un pequeño pueblo como Turbo, entonces Turbo es el centro de la pequeña periferia donde, por decir algo, se encuentra El Aguacate, que queda cruzando el golfo y es absolutamente precioso. Entonces el joven de El Aguacate tiene que ir a Turbo, pero el de Turbo tiene que ir a Medellín, el de Medellín quiere venir para Bogotá, el de Bogotá quiere ir a estudiar a París, o irse a Berlín, o a ver que están haciendo en New York. Aquí hay una lógica que se impone porque suponemos que siempre nosotros estamos en déficit de algo que está en otra parte.

Felipe (Maestro Felipe Pérez, trabajó en Quibdó) decía honestamente: "Estas personas son de una riqueza cultural impresionante, pero solo tienen música y danza". Cuando él dice, *pero solo tienen música y danza* uno podría pensar que nos desbordan con la música y la danza, y que les falta el teatro, Por qué, cuando el teatro probablemente no les falta. La lógica con la que trabajamos los maestros, y yo soy maestro, es la de suponer que el que llega es deficitario, pero si invirtiéramos la lógica y preguntáramos si el que llega a aprender es rico en algo de lo que yo carezco, entonces nuestro proceso de formación sería un proceso de intercambio, de transmisión, de dialogo. No son ustedes, ni nosotros las personas que nos instalamos en el

paradigma del centro. Dirijo una Maestría en este momento en la Nacional, donde esta lógica del centro se refleja en la presión de los estudiantes por saber cuál es el maestro famoso que tengo para el mes entrante, por qué solo vienen latinoamericanos, por qué nunca les hemos traído alemanes. Y yo entro en esta lógica y trato de colmar sus expectativas... Dirijo un grupo de teatro, se llama El Teatro Vreve, ayer hicimos una función en la Seki Sano y había 10 espectadores, si creo que el problema es que solo había 10 espectadores porque no he tenido suficiente contacto internacional, y que necesito dejar de hacer teatro y que me enseñen afuera, entonces creo que hay otros problemas por resolver. Hay un pensador Colombiano muy interesante que se llama Arturo Escobar, que se fue al Chocó, a entender qué estaba pasando allá, no a enseñar nada, sino a tratar de estar a la escucha de algo que pasaba al lado del río. Él señalaba el problema del borde. Me pidieron un artículo para la revista El Público y yo propuse pensar desde el teatro en ser capaces de vivir en el borde, en la periferia. ¿Qué pasa si asumimos que estamos en el borde?

Nosotros tenemos unos sistemas de clasificación que son perversos, los dueños de los festivales determinan quienes son los que están de moda, los programadores internacionales establecen quienes son los paradigmas del teatro en Colombia, entonces todos nos ponemos detrás de ellos, ¿por qué?

En Barranquilla, en una conversación como esta puse un ejemplo que para mí es paradigmático, los profesores bogotanos les enseñan a los actores costeños a poner una voz neutra, lo que significa hablar como bogotanos en escena, hay una suerte de perversidad en esto. Yo lo captaba porque soy paisa y no hablo con voz neutra. Hay una lógica perversa en suponer que los profesores de voz bogotana pueden hablar como no saben hablar ni los caleños, ni los costeños. Lo que estoy planteando acá es: ¿Por qué suponer que con la gente de la costa atlántica interesada en participar en algún tipo de actividad teatral lo que hay que hacer es pedirles que olviden su práctica de Carnaval, de la fiesta, para aprender a actuar como se hace en Bogotá? ¿No tendría mucho más sentido fortalecer la provincia que pretender remplazar la acción de la provincia? Hace poco estaba en un foro parecido a este, en el que la Universidad Nacional tiene que pensar cómo será el año 2034 y mis colegas, por lo menos los de ese evento, nos recordaban a nosotros mismos la responsabilidad que tenemos como Universidad Nacional de garantizar el acceso democrático al conocimiento en todo el país y proteger la educación pública de la corrupción. Este para mí es un pensamiento del siglo XIX que suponía que en Bogotá está la reserva moral de todo el país. Lo que hay que pensar es que el centro no da privilegio y eso es difícilísimo de pensar, el problema es cotidiano. Felipe contó como una señora pescaba sardinas iese es un problema específico! Desde esas prácticas y esa relación con el entorno y con la vida se puede llevar a otro espacio. Podemos plantear que vivimos unas prácticas que son de tipo social, otras prácticas de tipo ritual y otras prácticas de tipo artístico; podemos preguntarnos *qué significa ser artista*. Pero no qué significa ser artista del siglo XIX en París, sino qué significa ser artista allá en esa pequeña localidad. Las respuestas tienen que ser distintas, las que yo doy acá se mueven en el contexto en el que yo me muevo, se mueven en mi propia enciclopedia.

El primer problema que plantee: **¿Cómo trabajar con el entorno?** tiene que ver con el problema de impedir el centralismo, de seguir transmitiendo la idea del déficit: *tú que estas acá, que vives tan lejos, tienes que proponerte llegar al centro*. Yo suelo discutir en la universidad que el arte no es una disciplina que venga de un lugar, que no es verdad que el arte se está definiendo en las capitales, el arte lo inventó el ser humano como una necesidad de vivir en su entorno y de alcanzar un nivel diferente al meramente económico, o meramente político de la organización social. Hay arte hay donde hay seres humanos, por lo tanto, cuando nosotros decimos *es que les falta*, preguntémonos *qué tienen*. La manera espontánea de relacionarnos con el entorno es primero autoritaria y segundo simbólica, lo hacemos todos. Somos quienes más determinamos las necesidades del déficit que encontramos. Preguntémonos cómo se trabaja con el entorno, cómo estamos preguntándole a los artistas donde se van a quedar a vivir, no que les falta, sino qué no han podido trabajar, como es que el entorno les da un modo de ser artistas.

Respecto al segundo problema: **¿Cómo incorporamos las prácticas locales en nuestro saber y en nuestras prácticas?** Mi paradigma pasa por la construcción de un tipo de saber, de un tipo de actor, de un tipo de historia del arte occidental que nosotros nos vendemos como historia universal para que todo el mundo entre a ese mismo *main stream*. Pero hay prácticas que son distintas y nosotros lo sabemos. Los ejemplos presentados aquí, que fueron preciosos, son de dos centros alejados de las ciudades capitales: Turbo y Acandí, ¿Qué pasa con esas prácticas locales?. Es una discusión que tiene el Ministerio desde hace años. Nuestros grupos de bailadores y de cantadoras son muy lindos, pero no se pueden poner a girar porque son muy grandes y muy caros, si?. Entonces se crea una demanda de mercado que hace que se formalicen todas las compañías de danza, que no pueden ser sino de 6 personas porque ya la 7ª rompe la norma. Es decir, hay una lógica de mercado que se enfrenta a una lógica de producción, pero hay unas prácticas locales que tienen que ser validadas. El conjunto de los artistas aquí presentes ya dio un paso en el sentido de empezar a reconocer las riquezas que hay allá. Pero todavía tenemos (con todo respeto), la actitud del antropólogo del final del siglo XIX que iba al espacio extraño a observar algo y a traer gente extraña y presentarla acá, seguimos siendo etnógrafos, antropólogos. Entonces vamos allá como a ver qué es lo que hacen aquellos allá, y lo traemos acá para transformarlo. Y, por qué no ir allá y ver el nivel de las prácticas en su quehacer; qué es lo que hacen y empoderar a esas personas para que hagan con lo que tienen. A esto me refiero con el valorar las prácticas locales. No se trata, obviamente, de preservación arqueológica que sigue siendo tarea del etnógrafo, sino del empoderamiento de eso que esta por fuera del centro, pero reconociéndole que por fuera del centro también se puede ser y se puede hacer, porque el problema de las prácticas está ahí.

El tercer problema: **¿Por qué seguimos trabajando con un paradigma de teatro occidental?** Nuestro paradigma sigue siendo el teatro occidental como una especie de horizonte de expectativa al que todos queremos llegar. Pero, ¿Qué es llegar allá, y dónde llegar? Cuando uno mira e interroga el paradigma del teatro occidental se da cuenta que también es múltiple, diverso y lleno de contradicciones, es decir, es un campo de lucha, es un campo donde no gana el mejor, sino el que tiene más poder. Bourdieu ya pasó por esto y dijo que hay que quitarse la idea de que el artista es un iluminado de Dios. Estamos en la lucha de los poderes, el que pierde, pierde, nosotros somos perdedores. Entonces, ¿Qué significa no entrar al campo desde el sentirse deficitario, sin impugnar las condiciones del campo? Dice Ranciere, sobre el problema de la reconstrucción sensible de lo que hay: no se trata de cómo aprendo para que me dejen entrar, sino cómo refuto la manera en que dividieron el campo para que yo esté por fuera, pero no lo sufro estar por fuera, estoy donde más espacio hay, fuera del círculo que ustedes marcan. Esto significa: Primero, cómo trabajar con un concepto plural del teatro occidental, cómo reconocer esa multiplicidad, esa pluralidad. Segundo, empoderar lo que hay, lo que nosotros tenemos, lo que nosotros podemos y cuando provocar más espacios y prácticas de dialogo e intercambio. Normalmente construimos un espacio de transmisión o de alfabetización en un cierto saber, que está construido en algún afuera que nunca ha sido puesto en discusión.

Y, el cuarto problema: **¿Cómo ser capaces de trabajar desde el borde?** El centro solo lo puede ocupar un punto, es un punto que es inexistente, no lo pueden ocupar todos los cuerpos, por qué no dejar alguien tranquilo en el borde. Me parece que es absolutamente perversa la propaganda del Ministerio de Educación que dice: *Ser Pilo Paga*. Es una afrenta a todo el mundo ¿Por qué tengo que ser pilo? Es decir 38 millones de colombianos, por qué tenemos que ser *el mejor*, el mejor no va a ser sino uno, es la misma lógica del mercado, de las modelos, de los jugadores del Barsa, del Real Madrid... y este país se le rinde al mejor, entonces James es el mejor y todos nuestros chicos quieren ser James ¿Por qué? James solo hay uno. En nuestro espacio cultural es posible estar en el borde y plantearlo como filosofía de vida y de práctica artística, el borde existe y no es vergonzoso ocuparlo, es vergonzoso cuando se lee desde el centro, cuando se dice: *usted está en el borde y haga todo el esfuerzo para llegar hasta el centro, porque ese borde es deficitario*. Pero si tú miras el borde desde el borde y lo vives como experiencia plena, es pleno, y determina una reconstrucción del espacio y de un aspecto fundamental de auto valía. Esta sería una invitación a que cese la violencia sistémica sobre todo

lo que no es el centro, porque hay violencia en toda esta construcción de poderes, de lugares privilegiados, que impulsa a llegar a un lugar que siempre va a estar ocupado por otro y para desmontar ese primer pódium hay que recurrir a todas las prácticas. Como si uno no pudiera vivir como tercero, como cuarto, como anónimo...

Estos son los cuatro temas que quería plantear y son una invitación a pensarlos, a interrogarlos.

Además de estas ideas, de las intervenciones de ustedes salieron muchas otras, pero quiero señalar dos cosas más. La primera es cómo se abriría un camino para *fortalecer la región la formación teatral* quebrando la lógica del centralismo. Hay que fortalecer la región como programa político y teórico, y como práctica, siempre preguntándonos en qué estamos privilegiando la región. Una experiencia muy valiosa en la que estuve fue en el origen de una Maestría importante en la Universidad Nacional en Barranquilla. Cuando, como representante de la Universidad empezamos a negociar con el equipo de Barranquilla, les propuse que armáramos un proyecto a mitades, es decir con los artistas de allá y los de Bogotá. Obviamente eso no fue suficiente, porque este problema de suponer la carencia es de parte y parte. Y, entonces, cómo pensar estos proyectos que tengan componente local. Fernando Montes lo decía ahora: *las experiencias más exitosas se dan cuando hay un dialogo previo con las personas que están ahí; cuando las personas que están ahí aportan sus experiencias organizacionales de convocatoria, e incluso de espacio*. En este caso se está hablando del ámbito para que aquello se dé. Por qué no pensar proyectos que pueda realizar un maestro excelente como Juan Carlos Agudelo por ejemplo, pero también con alguien que esté allá, en lo local. Si son proyectos de tres semanas, porque no pensar en equipos combinados. Los que están allá conocen más el medio que los que llegan de lejos. Esto significaría fortalecer la región más allá de lo que tiene que ver con estos talleres; fortalecer la producción profesional del teatro en la región. Creo que no tiene sentido preguntarnos formación para qué. Es decir, la formación se va a necesitar en la medida que haya más salas teatrales, más espectáculos teatrales, donde los Laboratorios no sean de un mes, sino siquiera de tres meses, de tres años, de 10 años ... Lo que habría que pensar en estos programas es *cómo se acompañan de alguna dimensión de fortalecimiento profesional en la región*.

Segundo, trabajar en la *formación de público*. Pensamos que al actor le falta la técnica o el conocimiento de la historia o de la teoría, pero realmente lo que le falta al actor es público que vaya a verlo y que quiera seguir viendo teatro porque sí. Esto ya lo están haciendo, pero quería plantear el problema de formación de públicos que reclama un trabajo de circulación. Lo que hicieron Juan Carlos y su compañera me parece maravilloso, porque allí el problema es que esos actores- estudiantes se vuelven público. Realmente el problema del teatro es el público, no los actores. Es decir, cuando hay público, el público demanda nuevos actores, el público demandando transformaciones, y si nosotros llegáramos instalados en el paradigma de que aquí hay un tipo de teatro que otros reconocen como muy valioso, se requiere que directores importantes como todos ustedes que van a enseñar, también vayan a mostrar su obra. Es realmente mostrando su obra que el estudiante futuro o presente empieza a encontrarle sentido a un proceso de formación.

De la producción profesional y de la formación de públicos surge realmente el deseo y la necesidad de un entrenamiento actoral, este deseo aparece como resultado no como punto de partida.

Mientras los escuchaba me hacía una pregunta que viene desde mi época en la universidad de Antioquia: ¿Quién puede ser responsable de los procesos de formación? ¿Los artistas individuales, los colectivos artísticos, las universidades? Como soy profesor universitario pienso que hay una formación básica que debería ser responsabilidad de las universidades. En una época se alcanzó a pensar en las regiones del país y se buscó cuáles eran los centros de formación en estas. Por ejemplo en el sur la Universidad del Valle, y en el Pacífico, la de Antioquia, y así en el norte y en la costa a la Universidad del Atlántico, en Bogotá hay varias. Ahora entiendo que se está trabajando en tres niveles de formación: cualificación de artistas, formación a formadores y consolidación territorial. Es probable que tengamos dos tipos de

experiencia: Uno que es una *formación* propiamente académica, que pienso que es la academia la que debe trabajarla con distintas estrategias. Otro tipo que es de *transmisión*, y me parece que experiencias de artistas como Fernando Montes o Juan Carlos Agudelo, además de estar con su propia compañía, lo que hacen es la transmisión de un saber hacer, de una manera de estar en el mundo del arte. Los otros procesos como del que dio cuenta Felipe Pérez, de rigen académico él mismo, es más un proceso de formación. No están en igualdad de condiciones los dos tipos de experiencias. Probablemente no todos los públicos pueden tener este encuentro con un artista, que es distinto al trabajo de formación, incluso del más básico.

Quizás hay que es hacer visible lo que se ha vuelto legado de grupos, de artistas, en el sentido en que lo decía el maestro Plata hace un momento al referirse a la Escuela que parte de la experiencia acumulada del Teatro Libre, con casi 50 años. Hay unos legados que se empiezan a establecer. Quizás con ese tipo de artistas hay que construir circuitos de encuentros, de transmisión. Una cosa muy singular dice la maestra Beatriz Camargo: que no se trata tanto de volver a hacer maestro desde el principio, desde lo básico, sino de construir un circuito de grupos o núcleos que van profundizando en su legado. Entonces quizás, como extensión de unas prácticas de celebración que hace el Ministerio y entidades privadas, habría que hacer un libro por ejemplo del maestro Santiago García, y también habría que provocar que él se encuentre, por ejemplo, con Carlos José Reyes, quien hizo el libro de unos 200 años teatro y violencia. Este tipo de cosa nos pondría en la lógica que yo intuyo que está inaugurando el Maestro José Domingo, cuando dice que no se trata de acumular un saber abstracto sino de vincular practicas precisas y sujetos reconocibles acá. O, como lo plantea también Juan Carlos Agudelo cuando dijo que tal vez el teatro gestual ya no es, ya se agota para ser complemento de la formación, y reclama ser un espacio propio con un perfil profesional y unas demandas específicas.

Voy a cerrar con una referencia personal. Juan Carlos era un Maestro que vivía en Francia, cuando vino al país en el año '96, en Colcultura le organizamos 5 viajes a 5 ciudades, había el sentido de que si una persona tenía un saber específico, tenía una singularidad en su formación, entonces debía tener encuentros con otros núcleos artísticos. Lo hicimos de la mano de las Universidades de la del Valle y de Antioquia. Se propuso la experiencia del encuentro y de la transmisión.

En últimas, puede ser útil para pensar este proyecto tan ambicioso y tan rico separar esas dos nociones, esas dos prácticas de formación: la de transmisión y la de formación. Muchas gracias.

➤ Maestra **Liliana Hurtado** de Caldas

La Maestra Hurtado no pudo estar en el Seminario, pero envió el siguiente texto a partir de la lectura que hizo de las propuestas de maestros que trabajaron en esta Línea de Cualificación de Artistas en Pereira, Turbo, Chocó, Manizales, San José del Guaviare, Armenia y La Jagua, y de las co-evaluaciones de los Laboratorios de Turbo, Pereira y Chocó. María Elena Ronderos leyó el documento.

Propuestas pedagógicas

1. En primer lugar me gustaría referirme al ítem que dentro de la propuesta se titula: **“Conocimiento del contexto donde se desarrolla el proyecto que le da sentido a la propuesta”**. Creo que el planteamiento presentado en la mayoría de las propuestas, carece de fundamento contextual en el campo de acción donde se piensa aplicar el plan, el conocimiento solicitado no da cuenta de una indagación previa en el territorio donde se vislumbre el panorama teatral de la ciudad y sus respectivas necesidades de formación. La mayoría de la propuesta aluden al entorno desde un punto de vista formal y meramente informativo, casi como un requisito más para llenar el formato y no como lo que debería ser el principal insumo para formular una propuesta pedagógica que permita dar sentido a esta acción. Sería necesario indagar de donde proviene la carencia, si es desde el planteamiento mismo del proyecto general o si es responsabilidad del maestro hacer un acercamiento previo al lugar

donde intervendrá, lo cual implicaría en cualquiera de los dos casos que se contemple un tiempo y unos recursos para hacer una labor de reproducción o de estudio de campo donde de manera efectiva y concienzuda se realice una labor de diagnóstico sobre el contexto teatral del lugar y se determine con qué tipo de población se cuenta, cuál es su nivel artístico y cuales son las necesidades concretas que se tienen. Pensaría yo que esta labor la debe hacer el ente proponente en este caso el Ministerio de Cultura, de tal manera que este estudio arroje el posible perfil del maestro que debería actuar en la zona y no que se traslade esa responsabilidad al docente en cuestión.

Muestra del vacío que existe en el punto en referencia es que algunos proponentes contemplan dentro de su propuesta un tiempo dentro de las tres semanas para realizar la convocatoria en la zona, lo cual me parece que no debería ser pues resta tiempo al objetivo primordial del programa.

2. Por otro lado se percibe en las diferentes propuestas una gran diferencia en el nivel conceptual y metodológico de los proponentes, mientras que en algunos casos el material presentado da cuenta de la seriedad, propósitos innovadores y soporte estructural, en otros casos se limitan a hacer una lista de actividades con escaso contenido el cual permita vislumbrar un posible resultado. En ese orden de ideas creo que la selección de los maestros requiere más curaduría más allá de la mera recomendación o referencia que de él se haga.

Co evaluaciones

3. Considero que como consecuencia de la falta de estudio de contexto, la población objetivo no está claramente definida, ni delimitada o clasificada y la fórmula o metodología de trabajo la plantea cada maestro en el momento de la ejecución, adaptándose a las condiciones y tratando de ajustar las tres semanas que dura el proyecto a la disponibilidad de tiempo de los participantes, que incluso por manejo de horarios no pueden asistir a lo largo de las tres semanas y el maestro se ve obligado a dividir el tiempo y armar grupos que asistan no a las tres semanas sino a encuentros más cortos.

Pensaría yo que este tipo de situaciones van en detrimento de lo que sería una capacitación seria y que en realidad apunte a la cualificación de artistas. Ya tres semanas es un tiempo escaso para llenar ese tipo de expectativas y si adicional a eso se reduce el tiempo de la capacitación y se divide en diferentes grupos, creo que se cae en ejecutar acciones que si bien pueden aportar elementos importantes y de valor, no logran contribuir de manera profunda a la solución de las necesidades de los beneficiarios.

Vuelvo a insistir en un necesario estudio previo de las regiones donde se piensan aplicar estos proyectos, de modo que un diagnóstico acertado conduzca a una efectiva planeación lo cual garantice que la ejecución se vuelva exitosa y altamente significativa para sus participantes. Por otra parte creo que la convocatoria que se haga a los posibles beneficiarios debe ser hecha de manera amplia y pública, de tal forma que esto no quede en manos de unos pocos o de los conocidos de la persona que hace la coordinación en la región. Podría considerarse a las organizaciones culturales de la ciudad, a los centros educativos o los entes gubernamentales del orden cultural.

Percibo en los informes que la responsabilidad de la planeación del proyecto se está trasladando a los maestros quienes en realidad deben concentrar sus esfuerzos en la labor formativa para lo cual deben ser altamente idóneos, la labor de gestión y planeación debería estar en manos de expertos en ese campo.

4. Observo en los informes que se está solicitando dentro de los propósitos y logros un resultado o una dimensión en el área de la investigación, pero creo que no está claro su propósito o formulación ya que los maestros se refirieron a ello más como actividad de lectura o consulta de bibliografía o a la elaboración de bitácoras o registro del proceso, pero no corresponde a un planteamiento soportado desde una pregunta investigativa y un curso metodológico que defina la implementación de instrumentos con cuales se pueda recolectar

información y posteriormente hacer un análisis de tipo cualitativo o cuantitativo dentro de unas metas u objetivos trazados.

Por otra parte me queda la pregunta ¿Quién realiza la investigación? ¿Los asistentes a los talleres? ¿ los maestros? ¿ el Ministerio de Cultura?

En realidad y con todo respeto percibo que el componente investigativo tan importante y fundamental en el arte, está tomado de manera superficial y referido de manera peregrina.

5. Finalmente creo conveniente que el formato donde se realice la co evaluación sea diligenciado de manera más estricta, ya que en los tres casos que pude revisar sólo el maestro de Turbo se tomó el trabajo de hacerlo de manera concienzuda haciendo reflexiones y aportes significativos, donde se toma el trabajo de analizar e interpretar la experiencia vivida.

En el caso de Pereira, si bien es cierto que el registro testimonial es de sumo valor e importancia, no se puede reducir a ello sin pasar por su respectiva interpretación y análisis, dejando la resolución de las preguntas del informe al mero testimonio o registro de una conversación con los participantes.

Por otra parte el informe del maestro de Turbo deja mucho que desear al presentarlo a mano y luego transcribirlo exactamente igual donde más que informe es una lista de actividades y se percibe con todo respeto del maestro más un afán por llenar el requisito que la posibilidad de hacer un aporte al proceso llevado.

Concluyo de esta forma el análisis que puede hacer sobre el material que me fue enviando dejando claro que lo hago desde mi apreciación del todo subjetiva ya que desconozco de primera mano las vicisitudes y los por menores de cada uno de los procesos. Mi intención es del todo positiva, intentando señalar aspectos que espero contribuyan a enriquecer este tipo de proyectos tan necesarios e importantes para el movimiento teatral Colombiano.

C. Interlocuciones

➤ **Maestro John Perdomo:**

Me inquieta cuando se habla de la necesidad de la categorización ya que ésta muchas veces termina siendo excluyente porque nunca hemos observado necesidades puntuales. Necesitamos realmente indagar las situaciones concretas mediante un acercamiento previo a las realidades de las personas y a los aspectos que son significativos en la cultura viva comunitaria. En una encuesta que realizamos con 70 niños y jóvenes en el Oriente de Cali detectamos que ellos se dedican a la salsa, la danza, la música pop, a ver fútbol, 50 de estos no habían visto teatro, no necesitan Teatro. Sin embargo les ofrecimos Teatro y encontramos que no buscan con este ser los mejores de Colombia, les está sirviendo para unir unos elementos en los que ellos son muy fuertes, como son la música y la danza, pero en general no reciben oferta de nada que canalice esos gustos y habilidades, hasta el año anterior que fue el teatro. El teatro fue el elemento de cohesión de esas dos expresiones para que ellos contaran su historia, para recoger de verdad sus necesidades. Las personas que hacen esas categorizaciones saben que la Casa Naranja, nuestro grupo de Teatro, fue declarada mejor proyecto de ciudad y que fue segundo lugar por innovación e intervención social, sin embargo creo que a veces esas categorizaciones son excluyentes, son importantes pero hay que tomarlas con mucho cuidado.

➤ **Maestro Jorge Vanegas:**

“Lo que manifiesta en Maestro Viviescas me hace pensar que en este momento se está reivindicando la experiencia de personas mayores como yo, que ya tenemos alumnos profesionales del teatro. Soy bogotano, fui miembro fundador del teatro La Candelaria, y después de un tiempo de recorrer el país, en un momento de transición, salí para Chile, pero llegue a Cali donde me retuvieron. Santiago García había fundado La Trampa del que salió el TEC, donde me invitaron a trabajar. Yo había trabajado en el Teatro Libre dando talleres de

expresión corporal y esto me propició la entrada a Cali. Allá me quedé, me enamoré y ahí nacieron mis hijos. Pienso que hoy hay una reivindicación de los grupos y de los artistas independientes como yo que, habiendo participado en la Corporación Colombiana de Teatro, tenían una opinión diferente a la de la línea de carácter político que manejaba el teatro en ese momento. Quienes estaban con la línea de turno podían estar a salvo de quedar aislados.

Reivindico en este momento la posición que en mi experiencia he ocupado. A mí me tocó una institución que cerraba sus puertas a los informales y desde esta condición surgió la idea de hacer educación por el arte en el Instituto Popular, esta se amplió muchísimo a otros campos porque allí había la posibilidad de la danza, la música, el teatro y las artes plásticas. Últimamente me quedé en el desfile de Carnavales, porque el carnaval y la comparsa me dieron a mí la posibilidad de hacer la síntesis de las artes e implicarme como educador teatral. ¿Qué tipo de educadores teatrales somos nosotros y qué tipo de público estamos buscando? Desde el Instituto, con muchas dificultades económicas, empezábamos a recorrer el Valle y me propuse hacer un trabajo por todas las escuelas, hasta que logramos que se asimilara la educación del arte. Trabajamos con niños y empezamos a ocuparnos de la formación de un público determinado, ¿Qué es lo que me permite a mí llegar a un público? Pues los niños, uno de esos niños es Juan Carlos Agudelo quien salió del teatro infantil, tenía 11 o 12 años cuando lo conocí. Entonces pienso que de esas giras que hacíamos por los barrios y ciudades surgieron muchos artistas que después fueron a escuelas más importantes y terminaron de formarse. Me dediqué al teatro infantil por ser una forma de encontrar las maravillas de lo que piensan los niños y porque da la posibilidad de explorar muy libremente una forma dramática por la que pocos se interesan.

Con estos encuentros se ha posibilitado que conozcamos y reconozcamos el país; que descubramos que tenemos humor para sortear las circunstancias graves de la vida; que reconozcamos que estamos pensando igual que en otras partes. Creo que es el momento del círculo que propone el Maestro Viviescas, donde todos podemos confluír para fomentar cómo es que este desarrollo del teatro itinerante sea útil para el futuro. Muchas gracias.



d. Páneos de Maestros Formadores por líneas de trabajo: Problemas identificados y recomendaciones.

Jueves 24. De 2:00 a 5:00 p.m.

-Laboratorios de **Cualificación de Artistas**. Este grupo trabaja en la mesa los *problemas que identifican y las recomendaciones* que le pueden hacer al Ministerio a la luz de las experiencias mutuas y de las ideas expuestas por los académicos en la mañana.

-Laboratorios de **Formación a Formadores** y de **Consolidación Territorial**. Trabajan en las mesas dos problemas que se tocaron en el Seminario anterior, que no se desarrollaron:

- 1.** Todos los Maestros participantes en este proyecto manifiestan que la gestión de los Laboratorios tal como se ha hecho tiene muchas falencias. ¿Cuál sería la ruta más recomendable para solucionar este problema?
- 2.** Se propone una escuela itinerante de Teatro, ¿Cómo operaría?

➤ GRUPO 1. CUALIFICACIÓN DE ARTISTAS.

Problemas encontrados en las prácticas y recomendaciones al Ministerio en esta Línea de Formación

De gestión

- Algunas zonas son muy inseguras por ser zona roja

- Los grupos teatrales son muy poco visibles en su propia ciudad.
- No hay cultura de pago por el teatro, la mayoría de presentaciones se pretende que sean gratuitas, tampoco hay apoyo municipal ni departamental, los líderes comunales no reciben remuneración. Cuando se consigue apadrinamiento es de ONGS internacionales y no del estado colombiano.
- La infraestructura es pobre, no hay dolientes de los espacios, no hay salas de teatro, ni de salas ensayo, incluso de cine. Aunque hay ciudades con espacios subutilizados como San José del Guaviare donde el Teatro tiene al frente un lugar de cabresteo, o Quibdó donde el Teatro tiene un Servientrega.
- Es difícil la amplia participación en los talleres de directores, coordinadores y líderes con trayectoria debido a la disponibilidad de sus horarios, a sus múltiples ocupaciones.
- Las Convocatorias no son de fácil acceso (Internet), ni de fácil diligenciamiento para los grupos y artistas locales, se perciben muy "apresuradas".

Educativos, Pedagógicos y Laborales

- No hay acceso a la educación artística formal o no formal, y por ello se pierden muchos talentos.
- Faltan bibliotecas de teatro, hay muy poco acceso a la literatura teórica y dramática
- No hay continuidad y asesoría en los procesos que inician los Laboratorios, muchos de ellos son de corto plazo.
- No se trabaja sobre el actor para enfrentar la puesta en escena.
- Hay problemas en lo que se refiere a plantear y desarrollar investigación.
- No hay garantías de seguridad del maestro, no tienen cubrimiento de pólizas de seguro por parte del gobierno.

Recomendaciones

De gestión

- Crear un buen Centro de Documentación dotado con libros, videos de pedagogía teatral, de entrenamiento y de obras.
- Invertir en infraestructura teatral, en dotación teatral, y adoptar espacios locales para el teatro
- Mayor circulación y visibilización de grupos y obras y creación de festivales de teatro en las regiones, con buena curaduría, para la formación de públicos.
- Talleres de gestión de proyectos que enseñen a escribir, para dejar instaladas en las regiones capacidades de gestión de proyectos.
- Interventoría de los recursos para la cultura que manejan las Alcaldías, porque claramente es allí donde más se despilfarran los recursos.
- Crear un servicio social en el campo del teatro.

Educativos, Pedagógicos y Laborales

- Dar apoyo formativo y hacer seguimiento permanente a los líderes artísticos de la región para que retroalimenten sus procesos. Apoyar el teatro como su proyecto de vida.
- Ofrecer formación permanente en dirección, dramaturgia, gestión, escenografía, iluminación, danza contemporánea, y hacer seguimiento a estos procesos.
- Enfocar los talleres con énfasis en la dramaturgia nacional.
- Desarrollar los talleres con una pedagogía para la solución de problemas teatrales puntuales.

➤ **GRUPO 2. FORMACIÓN A FORMADORES**

Relatora, Maestra Beatriz Camargo

Problema: Todos los Maestros participantes en este proyecto manifiestan que la gestión de los Laboratorios tal como se ha hecho tiene muchas falencias. ¿Cuál sería la ruta

más recomendable para solucionar este problema?

- Se sugiere que la función de la coordinación local sea la de hacer el proceso de inscripción y ser el puente con los actores de la región, para lo cual se necesita apoyo institucional de manera que se establezca muy rápidamente comunicación con quien coordine la gestión del Laboratorio en el municipio. Para esto se requiere recurrir a diferentes medios puesto que en algunos sitios hay dificultad de acceso a Internet.
- Es muy importante para un Maestro que va por primera vez a un lugar tener acceso a la memoria de las experiencias anteriores de formación que sucedieran en dicho sitio. Se recomienda la sistematización de los Laboratorios de modo que los talleristas cuenten con información del lugar y del contexto de la vida cotidiana y cultural de la región.
- Se recomienda buscar en Internet estudios, tesis e información de los municipios donde se trabajará, antes de diseñar el proyecto.
- Se propone que las fechas de realización de los laboratorios no se crucen con procesos, eventos o festivales en las regiones, ya que esto interfiere el desarrollo de los talleres.
- Se recomienda el acompañamiento al Maestro formador de un colega para apoyar el registro audiovisual, y de alguien local en territorio que lo apoye en asuntos administrativos y logísticos.

GRUPO 3. CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL

Relator: John Perdomo

1º Problema: Todos los Maestros participantes en este proyecto manifiestan que la gestión de los Laboratorios tal como se ha hecho tiene muchas falencias, ¿Cuál sería la ruta más recomendable para solucionar este problema?

Con el fin de que los Coordinadores de los Laboratorios no tengan que tomar tiempo de su trabajo de formación en asuntos de gestión una vez llegan a los municipios, como por ejemplo levantando información de contexto, haciendo la convocatoria y las inscripciones, se recomienda:

- La participación de un productor que realice el trabajo de pre producción y de gestión de post producción de los Laboratorios: Recoger información del contexto, realizar un registro etnográfico encargarse de la logística, gestionar espacios y medios para materializar los ejercicios realizados en una muestra pública. Es decir crear las condiciones para la convocatoria y ejecución del taller. Esta labor puede hacerse contratando a una organización o grupo (y no a personas), con toda su infraestructura, logística, pedagógica y administrativa
- A fin de que la gestión del Laboratorio logre las expectativas de los participantes, el pedagogo que lidera los procesos de formación debe tener espíritu de investigación y motivar a los participantes a cultivar una relación diferente con el saber y con el territorio, por ejemplo, llevando el espectáculo a espacios alternativos sin pretender que el público vaya al teatro clásico.
También debe hacer lo posible por conocer más acerca de la historia del teatro nacional y regional permitiéndose una visión más amplia del territorio donde va a trabajar. En este sentido el Ministerio podía colaborar significativamente apoyando la sistematización del conocimiento de las personas que han contribuido al teatro en Colombia.
- La gestión de los Laboratorios sería más exitosa si estos se realizan en el primer semestre del año, ya que la actividad de las compañías de teatro, la ejecución de proyectos, y los festivales, se intensifican en la segunda mitad del año.
- También garantizaría mejores resultados de los Laboratorios si se logran procesos sostenibles con buena inversión de tiempos y recursos.

- Es necesario que los artistas mayores cuenten con unas condiciones de estadía en la región dignas y acordes a su edad.

2º Problema: Se propone una escuela itinerante de Teatro, ¿Cómo operaría?

“Para quienes trabajamos en Laboratorios de Consolidación Territorial, una Escuela Itinerante no estaría conformada por aquellos que nos categorizamos como maestros, la itinerancia sería de las gentes de las regiones para que con su sabiduría y el poder de sus cuerpos puedan contribuir a fortalecer la riqueza de las expresiones y del tejido cultural de las distintas regiones del país. La escuela generaría las condiciones para que las gentes que sustentan sabidurías empiecen a encontrarse y a tejerse, y para que las comunidades de base se fortalezcan. Por decir de alguna manera, la maravillosa fiesta del Bunde en el Chocó se desplazaría donde el Wayuu. Los Wayuu irían donde los Embera, los Embera viajarían a Manizales...”

Esta escuela tendría niveles y estaría pensada desde una perspectiva diferencial. Por ejemplo en algunos lugares no tendríamos que enseñar nada, sino ir a aprender junto a ellos y a ayudarles a canalizar sus expresiones y teatralidades particulares. El maestro tendría que ser un guía que pueda reforzar la parte técnica. Así contribuiríamos a preservar la tierra, la identidad y la riqueza cultural pluricultural que se está empezando a perder.



6.2 DÍA 2. Viernes 25 de septiembre. 8:00 a 1:00 a.m.

Línea: FORMACIÓN A FORMADORES

a. Co-evaluación del día anterior

Se invita al grupo a expresar *qué logros* creen que se alcanzaron en la jornada del día anterior, *qué dificultades* encontraron y *qué sugerencias* tienen para el día de hoy. Se recogen las ideas del grupo:

Logros

-Se resaltó la importancia *de poner en común los aprendizajes*. A pesar de todas las dificultades de gestión con las que se encontraron en los Municipios, dicen los Maestros que la exposición de las experiencias pone en evidencia el compromiso, las capacidad y recursividad de los artistas formadores para hacer bien el trabajo. Consideran que hay unos logros muy interesantes cuando se presentan las experiencias ya que esto permite reconocer los estilos y formas de trabajar de cada uno. Dicen que en estos eventos “se encuentra uno con el mundo teatral colombiano y, en ese ejercicio de mirar al otro, resultamos mirándonos a nosotros mismos, repensándonos de nuevo. El ejercicio de ver al otro hace que uno se mire también.

Comentan que además, al escuchar las experiencias, se disminuye la angustia de tener que presentar un producto concreto y unos resultados, también baja “la angustia de si lo que se hace está bien o mal.”

- *Trabajar con la diversidad cultural*. Se señala que es diferente trabajar con cada una de las distintas etnias. “Vamos empezando a comprender que las propuestas pedagógicas tienen que dialogar con la diversidad cultural de las regiones”, en este sentido “la experiencias vividas lo transforman a uno,...yo me vine de San Andrés muy confrontado con mi experticia, el raizal va a otro tiempo, a otro ritmo, opera con una estructura de pensamiento y con otra lógica geográfica muy diferente a la nuestra”. “Me pareció valiosísimo comprender que nosotros no somos los

que vamos a oxigenar el terreno teatral de las comunidades, sino cómo la experiencia que compartimos nos transforman.”

A varios del grupo les pareció que estos espacios de puesta en común cumplen una función pedagógica y cultural, ya que no miramos solo nuestro entorno, sino la diversidad de un país, y al observarnos como país y como mundo existe una inmensa posibilidad de transformarnos.

-Los videos testimoniales. Se consideró “maravilloso escuchar las voces de la gente, (en los videos), porque cuando un participante habló acerca del teatro como su vida, como lo que quería hacer y que estuviera presente toda su vida, pues creo que empieza a asumir una decisión que todos hemos tomado”.

Dificultades

Los formatos. Para las comunidades tradicionales que tienen otras maneras de validar el conocimiento, llenar el formato de evaluación de satisfacción y la encuesta proporcionada por el Ministerio de Cultura resultó una tarea dificultosa. Los participantes no comprendían bien de qué se trataba, creían que su experiencia no correspondía a lo que se estaba solicitando y en otros casos “se resentían porque pensaban que era una evaluación”. Estos formatos están escritos en un lenguaje muy técnico. Otra cosa es si se trabaja con artistas y maestros con experiencia, pues estos fácilmente la pueden responder, pero se dificulta en el caso de un niño o joven de colegio, ya que estos responden con un sí o un no, sin comprender lo que estas preguntan.

Los espacios. Se expresa que algunos maestros estuvieron afortunados respecto a los espacios en que se desarrollaron los laboratorios, otros no tanto: “si a ellos les tocó castillos a nosotros nos tocó el potrero”. Surgió entonces la pregunta: ¿Cómo propiciar entonces un espacio digno para realizar el taller como corresponde, sonoro, aislado y de buen material?

Tiempos. En quince minutos no se alcanza a contar todo lo vivido.

Sugerencias

-Mapa Teatral del país. “Reconocer la diversidad cultural del país estos encuentros, nos llevan a imaginar la posibilidad de un mapa teatral que recoja toda esa multiplicidad de experiencias.”

-Formatos. Los encargados de la aplicación de los formatos podían escribir un párrafo muy claro sobre las dificultades y ventajas de aplicarlos, esto ayudaría a entender resultados de la tarea.

-Formas de evaluación. “Me preguntaba cómo sería esta reflexión o evaluación que estamos haciendo si uno invitara a un nativo o al coordinador de su proyecto... porque una cosa es lo que uno sintió y otra cosa es lo que vive y siente la gente; a mí me parecería mejor que el campesino, el niño, el joven, el profesor, la mamá, la señora que trabaja y se inscribe en el taller, sacaran su tiempo para hablar aquí. Qué rico poder traer alguien del sitio donde uno estuvo para hacer ese diálogo de saberes.

- A partir de las exposiciones, se expresa que más que informes lo que se compartió en las fueron “documentos sensibles”. Estos documentos de las experiencias artísticas y pedagógicas se pueden convertir en insumos para la investigación. La investigación no tiene siempre porqué ser tan fría.

-Los videos testimoniales. “Viendo los videos imagino que podría ser muy enriquecedor articular todas esas voces tan simples y honestas de los participantes y pensar la posibilidad de evaluación como una expresión compartida que emerge del encuentro de diversas miradas que vivieron una experiencia. Un ejemplo interesante al respecto es el diccionario la *Casa de las Estrellas*, (selección Javier Naranjo), un diccionario creado colectivamente por niños y niñas de las comunidades más vulnerables y desprotegidas de Medellín.

Otro aporte

Dice el maestro Jorge Vanegas: Cuando me reuní con el grupo de niños, un niño se me quedó mirando y dice: “¡Ah usted viene del *misterio de la cultura!*” y le dije: “Pues sí, ese misterio lo vamos a hacer durante el taller, vamos a meternos dentro de nosotros para ver cuál es nuestro propio misterio ... ¡Cómo esa voz tan particular de un niño como de nueve años, decía una cosa tan bella y tan profunda: *el misterio de la cultura!*”

b. Laboratorios presentados

➤ Línea de Formación: FORMACIÓN A FORMADORES

Maestros: **Beatriz Camargo**, Mitú; **Bladimir Bedoya** en Providencia: Formación a Formadores; **Tatiana Castañeda** en Ibagué: *Laboratorio teatral de cuerpo y voz en la escena*; **Maia Landaburu** en Bucaramanga: *Creación de Personaje*; **Beatriz Carvajal** en La Chorrera: *Retratos de Profesores: Construcciones pedagógicas de lo cotidiano a lo escénico*; **Marcela Sofía Escobar**, Barranquilla: *Cuerpo en Escena, el Caribe en movimiento*. Este último Laboratorio lo presentó Catalina Bojacá, Coordinadora Académica del proyecto, con base en los materiales de co evaluación y prácticas de la Maestra Escobar. El Laboratorios del Maestro **Cesar Badillo** en Riohacha: *Formación Teatral de actores y de Profesores de Instituciones Educativas*, se está trabajando y no se alcanzó a presentar en este Seminario.

Todos presentaron fotografías y algunos registros audiovisuales de los Laboratorios. Estos se publicarán en el próximo boletín virtual.

c. Reflexiones complementarias

➤ Maestra **Carolina Merchán** de la universidad pedagógica Nacional

“Voy a tratar de sintetizar unos puntos muy sencillos... voy a pensar qué quisiera decir desde el Ministerio de Cultura con ‘construcción de cultura en Colombia’. Creo que es importante discernir, o poner en evidencia, que en efecto cada uno de los artistas y profesores que están aquí presentes vino a contar cómo le fue en su experiencia de haber estado tres semanas, cuatro semanas, en las distintas regiones. Pero no voy a ver cómo le fue a cada uno de ustedes, porque no conozco cada una de las propuestas y porque no es la tarea en este instante, pero escuchando lo que cada uno trae, escribe y relata, tenemos que lograr tomar distancia, extrañarnos un poco de esa realidad, de esa experiencia que tuvo cada uno como persona y como profesional del arte, para pensar qué quiere decir esta experiencia en relación a la construcción de país cultural.

Retomo el ejemplo que puso Beatriz Carvajal con respecto a la Casa Arana transformada en colegio. Todos sabíamos qué quiere decir la Casa Arana, puede que no sepamos los detalles, y ella nunca nombró la escuela, nombró la Casa Arana. Es un campanazo para el Estado colombiano; esa casa tendría que estar vetada y en efecto ser un museo de los horrores que sucedieron, pero no solo para los habitantes de allá, sino para todos nosotros porque la Casa Arana también es parte de mí, de mi país Colombia, aunque yo viva en Bogotá. La Casa Arana es un monumento al horror y ahora funge como escuela... Entonces vemos que Beatriz a donde fue hizo su tarea, su tarea era construir unos talleres para unos profesores. Lo que sale a relucir

es por la pregunta: ¿Cómo caracterizamos el teatro, el campo del teatro, el teatro como objeto cultural, en un país tan diverso?

Lo primero es caracterizar qué quiere decir *diverso*, no solo en poblaciones sino en niveles de educación, en niveles culturales... Me anticipo a una hipótesis y es que de todo este estudio va a salir justamente la importancia de caracterizar culturas según la región, porque cada región trae o lleva o tiene una biografía propia, una génesis también con tipos de población. Somos colombianos pero tenemos raíces diferentes.

¿Qué querrá decir teatro?Cuál es el imaginario de cada uno de nosotros, de cada uno de ustedes cuando va, cuando se sube al avión y llega allá, cuando piensa que va a hacer allá. Yo me pregunto, no tanto qué es lo que el profesor va a hacer, sino qué solicita cada uno de esos contextos desde el amplio campo del teatro, qué tipo de textos, de bagaje cultural, de herencia, de herencia cultural, de la herencia cultural universal y de la herencia cultural propia de cada una de esas comunidades; de esos contextos.

La invitación a ustedes hoy es que logren, en efecto, distanciarse ya no solo de su propia experiencia en esos lugares con esas personas, con los niños, sino también de esos lugares en tanto construcción de públicos. Porque esto de hacer teatro o de permitir que se cristalicen experiencias históricas, sociales, económicas, culturales a través de tipos de actividades desde teatro, necesita de un público; un público que no solo observe, sino un público pensante, un público que se pregunte, un público que aprenda, que aporte, pero no vi al público en las exposiciones. Aunque a veces creo que no siempre tiene que haber público, por ejemplo en los dispositivos de educación, sobre todo escolar, aunque ya en el aula el exponerse a través de personajes, de historias, permite a los alumnos construir sus propias fronteras de interiores, de valores, de angustias, de temores, de saber de qué son capaces y de qué no, en qué situaciones. Ustedes mostraban también gente adulta o adolescentes trabajando, entonces qué decían los papás, o que decían los adultos encargados, en qué les aportaba el taller a esos formadores que Ustedes formaban.

Cada uno de ustedes seguro que tiene mucha experiencia en lo que hacen como profesionales artistas en sus grupos profesionales, sin embargo no se trata de que cada uno de nosotros lleve todo lo que sabe hacer, sino de que en efecto logremos identificar en las lecturas de contexto cuáles serían las necesidades de materiales para construcción de ese conocimiento, sabiendo que se necesita mediaciones. Ustedes en fueron como mediadores de unos procesos de formación institucionales del Ministerio de Cultura.

Lo que es interesante es que el Estado está haciendo presencia en esos lugares olvidados muchas veces por los gobiernos. Cuando ustedes llegan allá están siendo representantes de un Estado, ahora ya podemos pensar en qué querrá decir construir cultura formalmente con recursos para todos, en una equidad ojalá, política, social, económica y muy diferenciada porque en efecto no es lo mismo en La Chorrera, que en el Putumayo, que en Bucaramanga. Y no es lo mismo justamente porque cada una de esas sociedades está en un nivel de desarrollo diferente. Creo que el horizonte de sentido en la educación (en cualquiera de sus niveles) es la construcción de una cultura mínima común, en vía del conocimiento como capacidad de acción (no quiere decir que todos sepamos solamente lo mismo, pero sí que tengamos lo mínimo). Es decir que todas esas poblaciones a donde van, a donde vamos como Ministerio de Cultura, y ojalá el Ministerio de Educación lo hiciera también paralelamente, tengan autonomía en el conocimiento, en los saberes, en cómo acudir al amplio mundo de la herencia cultural para poder continuar su propio desarrollo, más allá de si somos colonizados o no, o colonizadores o no, yo misma soy mestiza y no lo puedo evitar. Es decir, el problema de la educación y la cultura es de *comprensión de las metáforas del relato* para entender la propia realidad no es solo del arte, no es el objeto arte como arte porque es bonito o porque es horrible.

Creo que la anécdota nos ilustra y puede ser bonita, da campanazos en los propios registros cuando uno ha preparado una tarea, una clase. Pero la tarea de esta tarde para todos es distanciarse, debemos más bien hacer zoom para poder llegar a teorizar, para construir teoría,

la teoría es importantísima para no empezar de nuevo todos los días. Todos tenemos teorías y ahora hay que construir teorías comunes, conjuntas, que aporten a la construcción de cultura y ahí voy al último punto: Qué quiere decir construcción de cultura en un país en el que, por ejemplo en Mariquita donde fue muy importante la expedición Mutis, no hay ni siquiera una casa donde se recopile ese enorme legado botánico y cultural. O, en la Casa Arana la memoria social regional. Es decir, qué quiere decir construcción de cultura en Colombia. ¿Será que es hora de empezar a ver desde nosotros la necesidad, de sistematizar el amplio campo del teatro? Esto es, escribir todas esas historias personales de la comunidad, o personal del pueblo, o personal de la casa, pero hay que recuperar también esa historia. No sabemos por qué no se ha recogido. De Bogotá a la costa, de Bogotá a los Llanos no hay **Casas de Cultura** más allá de los espacios físicos. Entonces Cien Años de Soledad siempre va a ser verdad, porque seguimos sin construir nuestra propia historia de cada una de las regiones, de cada uno de los pueblos, de cada una de las comunidades. Esta puede ser mi apuesta: que esta es nuestra tarea como formadores de la cultura. Todos ustedes tienen muchas capacidades de lectura de sus contextos, eso es lo que han construido en tantos años de experiencia. Viene entonces la pregunta: ¿Qué herramientas quedaron instaladas en las regiones que permitan a los niños comprender y transformar su propia realidad?

Me queda otra pregunta: ¿En todo este intercambio que ustedes hacen con las comunidades, además del registro, el video u otros del proceso y las historias de quienes van a sus talleres, qué pasa con el tránsito y movilizaciones de libros, de bibliografías, de bagaje literario e histórico? Y, como estamos en la era de internet: ¿Se dan links a páginas Web, se llevan USB con PDF? ¿Qué pasa con todos estos libros que nos han hecho y nos han construido a cada uno? Cada uno de nosotros, como decía Martí (¿): "Somos una hoja más en el libro amplio de la cultura universal".

Muchas gracias

d. Interlocuciones

Registro y sistematización de las experiencias

➤ **Participante.** (no se identifica en grabación). *El registro y la sistematización de las experiencias* representaría la presencia del Estado en las regiones. La pregunta que surge hacia futuro es: dónde van quedar y qué usos les vamos a dar a todas esas herramientas que estamos utilizando. Cómo pensar en el registro, no como evidencia de asistencia a determinado lugar, sino como un historial de las regiones que queda disponible y que consolida los procesos vividos, las tendencias en cada región y una serie de caminos abiertos para el desarrollo autónomo de las comunidades. Ser importante que el Ministerio convocara a construir esa historia en las regiones y que generara las condiciones de uso por parte de los participantes; así tal vez empezaríamos a transformar la pregunta tan habitual que se hacen los participantes de "cuándo van a volver" por otra que diga, con lo que sembró y aprendió, "qué cosas puede iniciarse en la región".

El registro suele hacerse desde una sola mirada: desde el que está acompañando, el coordinador, asesor. ¿Qué pasaría si los mismos participantes contribuyeran a la sistematización? Valdría la pena pensar en la construcción de *etnografías visuales compartidas* como bancos comunes del conocimiento con unos criterios audiovisuales mínimos, que podían residir en cada uno de los lugares donde se apliquen las experiencias, donde se pueda compartir, porque de esto depende también en gran parte el tipo de reconocimiento y de identidad de la cultura que se está construyendo. Si vamos a construir esa visibilidad con el mismo modelo con el que hemos levantado las etnografías desde hace mucho tiempo, podemos volver a incurrir en errores de los que quizá ya queramos desembarazarnos; entonces como no tenemos referentes, me parece importante empezar a imaginar cómo haríamos esas etnografías visuales. Esto, pensando muy bien en los legados culturales que quedan en el territorio, más que lo que se esté logrando en esos procesos desde el centro.

➤ Maestra **Beatriz Carvajal.** "El caso de La Chorrera por ejemplo ellos sí hicieron su

propio registro, o sea aparte del nuestro uno de ellos sí hizo su propio registro, entonces quedamos en intercambiar y ver si lo intercambiamos qué podemos sacar de ahí desde la lectura de los mutuos documentos.

➤ **Part. (no se identifica en grabación).** Ellos no conocen, no han visto los videos que nosotros generamos para traer aquí y eso también es una memoria muy importante. Cuando el niño se ve, o cuando el joven se ve, nunca se le va a olvidar lo que vivió en ese proceso. Y, su memoria es el registro que les permite ser críticos de lo que realizamos nosotros.

➤ **Maestra Valentina Villa:** El Ministerio de Cultura hizo un registro de un evento en Andagoya, una maravilla, entonces allá las gentes esperaban que se los hicieran llegar, tener esa información, pero les mandaron fue unos pequeños video clips y están muy ofendidos con eso, sienten que los utilizaron. Yo quedé en que como de ir a MinCultura a ver cómo les podemos recuperar esa información.

➤ **Part. (no se identifica en grabación).** Muchos de los participantes de los laboratorios regionales no han visto los videos que nosotros creamos. Es importante *la circulación de este material* ya que cuando el niño o joven o participante se ve, permite no solo resignificar lo vivido, sino reconocerse como parte de una creación. Ya que en muchas partes los participantes construyeron registro del taller, sería valioso combinar esas miradas en una creación colectiva. Si las comunidades no logran ver y reconocerse en los registros que se hicieron de los encuentros, queda en el ambiente una sensación como si los hubieran usado. Queda pendiente como resolver este asunto de la accesibilidad, circulación y uso de estos contenidos. Algo que genera mucha libertad, es tener en cuenta que no éramos nosotros los que llegamos a determinada comunidad a imponer algo, sino que también ellos podían hacer intervención sobre lo que nosotros íbamos a hacer.”

Necesidades del contexto

➤ **Maestro Bladimir Bedoya:** Al iniciar el taller hubo un choque cuando se vio el listado de tareas que teníamos que cumplir. Vimos que la realidad era otra, entonces se expuso cuáles eran los contenidos con qué veníamos y ellos empezaron a escoger qué necesitaban y se generaron unos documentos para priorizar esas necesidades, como fue por ejemplo un tutorial de proyectos culturales. Amilcar que trabaja con la Secretaría de Cultura lo utilizó para desarrollar un proyecto de una escuela de formación artística integral para los niños y jóvenes, que se va a construir encima de un dragado que se está haciendo en una parte de la bahía para evitar que se dañe más el ecosistema. Ese insumo quedó allá en la Alcaldía. Así que llegamos con una propuesta pues que era muy insípida, pero volvemos de territorio con la propuesta mucho más sazónada, que genera mucha libertad.

Aportes bibliográficos

➤ **Maestro John Jairo Perdomo:** El libro más importante que las comunidades leyeron es el libro que ellos pueden escribir, es el libro que se ha perdido en el tiempo que si no es por la oralidad o con la historia que le cuenta la abuela al nieto de cómo llegaron allí, de cómo se construyeron sus propias historias. Esa memoria es creo que uno de los mayores aportes que se le podía hacer a este proceso. Yo traje el escrito de lo que ellos hicieron, ellos escribieron en el poco tiempo que tuvimos, querían contar historia de por qué las calles se llaman como se llaman, por qué es que habla de la familia, de las flores, de cómo llegaron, de por qué los retuvieron, el libro más importante es el de ellos, a ellos teorías poco. Yo como ser social, como ser humano creo que la historia que no se cuenta es una historia que no existe, entonces hacemos desaparecer los pueblos también cuando no recogemos su historia, por eso me parecen tan valiosos los pequeños ejercicios o dramaturgias de cosas que surgieron de ellos porque son sus historias.”

➤ **Maestra Beatriz Carvajal.** “Pero en La Chorrera si están ávidos de conocimiento, ellos

también solicitan información, y hubo un intercambio en este sentido porque es una necesidad de ellos.”

➤ **María Elena Ronderos.** “Tenemos que tener cuidado con la visión paternalista que supone aislar a las comunidades del contacto con narrativas globales o documentos del acervo universal. Los indígenas de la Sierra Nevada tienen Doctores en su comunidad y eso no solo no los perjudica, sino que les da herramientas para salvaguardar lo que consideren valioso de su cultura ancestral, además de ampliar su visión de mundo, de enriquecer su acervo cultural. Con más conocimiento de otras culturas, se tienen más herramientas para ser mucho más crítico de la propia cultura y de las otras, para crear cosas nuevas. Todas las culturas se fortalecen con los cruces con otras etnias y tradiciones.”

➤ Maestra **Beatriz Camargo.** El *dabukuri*, (¿) es una práctica ritual de trueque y de encuentro que tienen los indígenas en Mitú, donde todos comparten, celebran, danzan y cantan juntos. Aquí está la esencia del teatro: en dar y recibir.

e. Páneos de Maestros Formadores por líneas de trabajo: Problemas identificados y recomendaciones

Viernes 25. 2:00 a 5:00 p.m.

-Laboratorios de **Cualificación de Artistas** trabajan en las mesas dos problemas que se tocaron en el Seminario anterior, que este grupo no ha desarrollado:

1. ¿Qué significa para el este grupo de formadores desarrollar un trabajo de *Cualificación de Artistas*?
2. Se propone una escuela itinerante de Teatro, ¿Cómo operaría?

-Laboratorios de **Formación a Formadores.** Este grupo trabaja en la mesa los *problemas que identifican y las recomendaciones* que le pueden hacer al Ministerio a la luz de las experiencias mutuas y de las ideas expuestas por los académicos en la mañana.

Laboratorios de **Consolidación Territorial.** Trabajan en las mesas un problemas que se tocó en el Seminario anterior, que no se desarrolló:

1. ¿Qué significa para el este grupo de formadores desarrollar un trabajo de *Consolidación Territorial*?

➤ **GRUPO 1. CUALIFICACIÓN DE ARTISTAS**

Problema 1. ¿Qué significa para el este grupo de formadores desarrollar un trabajo de “cualificación de artistas”?

-“En una región se entendió la cualificación de artistas como *calificación*.”

-“¿Desde qué perspectiva hablar de cualificación? Hay diferentes niveles y expectativas. Existen personas que quieren cualificarse con el objetivo de hacer del teatro una opción de vida, otras, quieren continuar liderando procesos en su comunidad y también hay personas que simplemente quieren encontrar otras maneras de hacer lo que hacen.

Un interrogante por resolver sería entonces: ¿Cuál es la necesidad del grupo que se quiere cualificar y en qué línea y nivel se encuentra? Ya que es muy diferente si hay artistas que quieren cualificarse en temas propios del teatro, o como formadores que buscan cualificar sus prácticas pedagógicas. Aunque la experiencia nos ha mostrado que es imposible diferenciar entre un

proceso de cualificación de artistas y de formadores, nos preguntamos cuáles son los materiales concretos con los que la gente puede continuar trabajando.

Se deben encontrar los puntos en común, las narrativas y estéticas propias y, a partir de este diagnóstico, emprender una construcción colectiva.

Problema 2. Se propone una escuela itinerante de Teatro, ¿Cómo operaría?

“La escuela itinerante, debe ser un dispositivo que ponga en diálogo los saberes y permita generar un espacio común y de reconocimiento mutuo entre lo que el formador hace y las expresiones culturales locales, con miras a iniciar una experiencia formativa. Se sugiere que la escuela itinerante tenga niveles, que el perfil de las personas o las organizaciones que la conformen corresponda a artistas-pedagogos que tenga una disposición pedagógica y experiencia en el quehacer teatral, que más allá de dominios temáticos particulares tenga apertura y escucha; una disposición abierta para dedicar el tiempo que sea necesario a la observación y a la lectura del entorno.

“*La escuela itinerante* requiere un lenguaje común y unas orientaciones básicas, amplias e incluyentes que puedan perfilar acciones, independientemente de lo que pueda plantear el artista formador en curso. Se recomienda que los procesos no sean liderados por un solo formador sino por un grupo que, además de portar diversidad en los enfoques y especialidades, contribuya al diálogo desde la diversidad de tendencias estéticas y lenguajes. En la escuela itinerante todas las líneas de formación que plantea el Ministerio estarían interrelacionadas.

Es necesario un mapa general de las herramientas técnicas básicas del teatro, no para determinar cómo hacer las cosas, sino para permitir que cualquier región reconozca los puntos clave que articulan un montaje teatral.

Se recomienda articular los liderazgos estudiantiles que surgen en las universidades a los procesos de cualificación de artistas.

Antes de iniciar el trabajo en las regiones se debe tener un trabajo con quienes van a asumir el rol de formadores para que comprendan la región, identifiquen experiencias previas, a los actores locales y las necesidades específicas. Asimismo es relevante en este proceso previo, reflexionar sobre los conocimientos que se van a compartir, las necesidades de desaprender y la disposición de diálogo con la que se va a trabajar. Se habla sobre la pedagogía de apertura a la escucha, pero casi siempre esta se aborda como retórica, sin retomar siquiera el cuerpo en la práctica, para imponer lo que el maestro ha sabido siempre hacer”.

➤ **GRUPO 2. FORMACIÓN A FORMADORES**

Problemas encontrados en las prácticas y recomendaciones al Ministerio en esta Línea de Formación

Preparación de los proyectos

“Se requiere que antes de plantear el proyecto, previo a la visita al municipio, los formadores y los actores clave de cada territorio dialoguen con el fin de hacer una aproximación al contexto. Es claro que una cosa es la que se piensa y diseña previamente y otra muy distinta la que acontece en cada lugar.

También así, como preparación de los Laboratorios, el formador necesita tener información sobre el trabajo que se ha realizado en el territorio al que viaja, se recomienda que se le entreguen documentos con memorias e informes del trabajo que se ha desarrollado

previamente en la región. No tiene sentido que existiendo informes previos en el Ministerio no se cuente con estos; hay déficit de acceso, apertura y conocimiento de lo que se ha venido haciendo en cada municipio.

Se propone establecer unos protocolos específicos para cada región. Cada región tiene sus necesidades específicas de formación, no es lo mismo una ciudad que una región apartada; el contexto de cada región influye en los procesos de formación; unos están más orientados hacia la profesionalización, otros se enfocan más en mejorar las condiciones de vida. En cada lugar las expectativas difieren.

Se propone que el equipo de formadores sea mínimo de dos personas, además del Coordinador local. Esto con el fin de poder abarcar no solo el trabajo artístico y de formación, sino el metodológico y logístico. Una percepción común es que son muchas las tareas que se imponen a los formadores y se considera que se termina invirtiendo mucha energía en cuestiones operativas que quitan tiempo a las labores pedagógicas.

La gestión de los Laboratorios

Es importante que en el momento de definir las fechas para la realización de los laboratorios se tengan presentes las festividades, elecciones, campañas políticas y demás eventos públicos, ya que esto dificulta la participación y la posibilidad para algunas personas de estar presentes las 3 semanas. Se sugiere realizar los laboratorios en tiempo de vacaciones o identificar los tiempos más apropiados en cada región.

Para asegurar una mejor acogida del taller en los municipios se necesita que el Ministerio refuerce su estrategia de divulgación y comunicación. En algunas partes pasó que la gente desconocía la convocatoria y el formador tuvo que hacerla al llegar al municipio, acercándose a varias instituciones.

Se recomienda acompañar y capacitar a los coordinadores locales en la elaboración de proyectos, ya que esto permitiría la creación de nuevos procesos, formas de autogestión y emprendimiento.

La visualización y sostenibilidad de las experiencias

“Una problemática común planteada es que se requiere sistematizar el trabajo pedagógico, en lo que se invierte mucho tiempo, pero se requiere con urgencia tener acceso a la sistematización de los procesos que se han hecho en cada región, para darle a muchos formadores de regiones apartadas la oportunidad de profesionalización del arte que practican y brindarles herramientas de autogestión y empoderamiento social.

“Se recomienda apoyar los procesos artísticos de cada región promoviendo el trueque cultural entre los grupos y los formadores de todo el país, valorizando así los distintos trabajos.”

➤ **GRUPO 3. CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL**

Problema: ¿Qué significa para el este grupo de formadores desarrollar un trabajo de *Consolidación Territorial*?

“El primer problema que vuelve a surgir es qué entendemos por consolidación territorial. Como ustedes recuerdan en el seminario pasado se abrió un espacio de reflexión en torno de esta polémica expresión y de lo que esta significaba para el Ministerio de Cultura. El concepto *Consolidación Territorial* surge de una estrategia política del gobierno de Uribe, en el contexto de un espacio que se le ha ido ganando a la insurgencia y por tanto un lugar

que hay que ir copando. Esta categoría responde a un programa nacional que tiene componentes de vivienda, educación, estrategia militar y cultura, pareciendo esta última como un placebo que ayuda a atenuar los dolores de la guerra. Es decir, esta noción surge de otro programa y no proviene estrictamente del campo cultural y en nuestra práctica hemos visto que es rechazada por muchas poblaciones. La realidad es que uno llega a las comunidades y no conviene presentar el trabajo como de esta categoría puesto que repele a la gente, y sobre todo a las víctimas de la violencia. Lo que hacemos es presentar con otro lenguaje la propuesta que vamos a realizar.”

“El trabajo teatral en la Línea de Consolidación Territorial corresponde en realidad a un trabajo que muchos de nosotros venimos desarrollando hace varios años, afín con lo que en América Latina se ha llamado “cultura viva comunitaria”. Tal expresión hace referencia a la formación artística como estimulación de prácticas auto gestionadas por comunidades de base, con el objetivo de generar procesos culturales conducentes al cambio social. Se propone entonces que esa línea cambie su nombre por “Teatro, Cultura Viva y Comunidades de Base”. En esta línea el objetivo no sería formar artistas, sino generar espacios que permitan que mediante las herramientas teatrales se aborden temas como la memoria histórica, las historias locales y los proyectos de vida, etc... Y tendría por función consolidar procesos y abrir espacios para los creadores pertenecientes a la cultura viva comunitaria.”

Consolidación territorial y formación de públicos

De otra parte, para consolidar el territorio mediante la formación teatral, se recomienda abrir un circuito apropiado para este nivel en donde las personas y las obras viajen por los territorios. Es importante para sensibilizar a las comunidades hacer un trabajo de doble vía, es decir: desarrollar laboratorios de formación y a la vez llevar grupos de teatro que puedan mostrar otros referentes a las comunidades y hacer que el público que nunca ha visto teatro empiece poco a poco a introducirse. Entonces el público empieza a recobrar un lugar importante en los procesos de formación.

.....

6.3 DÍA 3. Sábado 26 25 de septiembre. 8:00 a 1:00 a.m.

Línea: CONSOLIDACIÓN TERRITORIAL

a. Co-evaluación del día anterior

Nos preguntamos sobre la actividad del día de ayer: ¿Qué nos parece que se logró?, ¿Qué nos parece que podría mejorarse? Sugerencias.

➤ **Maestro Bladimir Bedoya:** “La experiencia en el territorio fue una, y al llegar acá y compartirla se vivió un proceso de meta-cognición de lo que hicimos allá, mi experiencia en territorio fue para mí muy aislada y ajena, pero al escuchar las demás experiencias, las dificultades que también tuvieron, me dí cuenta que se cumplió la tarea; que muchos de los procesos que según los objetivos se plantearon se cumplieron, otros tuvieron que cambiar por la necesidad del territorio. También contextualizamos al Ministerio de Cultura en que dejamos unos insumos a partir de los proyectos. Una conclusión a la que se llegó ayer es que el estado del arte no está claro en los territorios y es importante que nosotros los formadores llevemos estrategias aunque a muchos se nos cayeran. Me pareció que los artistas formadores que están acá realmente tienen un compromiso con lo teatral sin ser impositivos de lo que se tenía que hacer, ante las dificultades no se quedaron en “dictar el tallercito”. Entonces creo que se tocaron muchas fibras con los proceso expuestos ayer por cada uno.

➤ **Maestra Beatriz Camargo:** “Yo quisiera decir que con este tipo de encuentros y de tejidos se está cuajando una tarea fundamental en éste *aquí y ahora* de nuestra tierra, de nuestro territorio. Ahora sí podemos descubrirnos, podemos reconocernos, podemos empezar a tejer nuestra tierra no solamente en el sentido en que nosotros vamos allá y nos comuniquemos aquí, sino en el sentido de que empezemos a lograr tejido cultural y artístico entre los territorios, para que se produzcan lo que tanto hemos recomendado: que las gentes de Mitú vayan a Riohacha, de Riohacha a la Chorrera, los de la Chorrera a Bucaramanga y etc. Estamos reconociendo nuestro país a través de lo que cada uno dice y cuenta.

Pero también es necesario que esas regiones reconozcan su territorio interno; que reconozcamos y nos reconozcamos como una gran diversidad, con grandes diferencias, como riqueza; que nos consideremos como abundantes, como prolíficos. Sin cambiar absolutamente la llave de la escasez, de la pobreza, de la guerra, no podemos crear paz. Debemos aprender de la abundancia con el mito de la anaconda ancestral que es el de (yacupurí?), el del encuentro, el del tejido: “haber usted que trae, que le doy y somos abundantes, estamos en subienda”. Esta es la recomendación de la anaconda mítica: cuando haya subienda júntense y hagan fiesta. Es una recomendación para el aquí y ahora, para la paz.

➤ **Participante** (voz no identificada en la grabación sonora): “Yo creo que ésta metodología de trabajo que se ha desarrollado ha permitido poner en primer plano la mirada a las propuestas; lo que se pueden ver en beneficio de todo el sector y obviamente de la actividad cultural. De alguna manera facilita llegar a una concertación con las mesas de trabajo en las que estamos, llegar a acuerdos que seguramente van a garantizar una proyección de todo el movimiento teatral en Colombia.

➤ **Maestro Iván Grisales:** “Sí, creo que vamos definiendo qué es lo que se va hacer con las propuestas, tanteamos qué es lo que pasa en la multiplicidad de regiones, de lenguajes y de formas, lo que en cierto sentido va definiendo cual es la pedagogía que debemos tener. Dentro de esa diversidad hay unos principios comunes en cada región, en cada metodología, y debemos estar muy atentos y a la escucha de qué es lo que está pasando con lo que hemos hecho aquí; cómo podemos definir esos puntos comunes y la diversidad para construir una metodología. Así, ayer reflexionábamos sobre cuáles serían esos principios que debe tener la escuela itinerante, esto también tiene que ver con cada metodología por lo que uno debe estar a la escucha e intercambiar con el otro en cada región. No se trataría de imponer la metodología que cada uno tiene, sino poner en discusión, en dialogo esos saberes y después escoger lo que nos une para seguir descubriendo qué es lo más conveniente. La metodología debe dar pié a una discusión permanente, a una transformación permanente, a la creación. Cuando uno va a la región uno se vuelve como un camaleón y se adecúa al espacio y al momento en el que esté, a partir de lo que le está pidiendo el sector. Entonces no puedo únicamente fortalecer a los pocos artistas que hay, sino también debo llegar fortalecido para poder llevar la semilla a los niños. Hablábamos ayer sobre cuál es el papel del pedagogo y yo creo que ha de tener, en cierta manera, esa maravillosa forma del camaleón que cambia de colores y se adecua inmediatamente al modus vivendi de la gente del sector. Uno va a la comunidad y hace el trueque, ese trueque que permite llegar al corazón de la comunidad para poder jugar bellamente desde lo que manejo, desde el teatro, desde la pedagogía...”

➤ **Participante** (no se reconoce la voz en la grabación): “A mi me parece que una de las cosas interesantes que han pasado es que se arma como un caos, bendito el caos, porque de ahí salen como otros caminos, se presentan unas aristas, unas posibilidades que por lo común no se tienen en cuenta, por ejemplo me pareció muy interesante una pregunta de las que se hacen en los instrumentos de evaluación: “¿cuáles son los problemas del hecho teatral que encuentra?”. Esta es una pregunta de investigación:

¿Cuáles son los problemas reales en el hecho teatral? Y cada uno encontró retos muy difíciles de asumir, cada uno en sus exposiciones lo fue diciendo, ahora cuando me toque a mi voy a decir los grandes retos de lo teatral que afronté en una comunidad como la que me tocó, y como los afronté. Creo que todas esas sinceridades ayudan a que en parte se construyan unas nuevas metodologías, porque es a partir de esa sinceridad que se genera la posibilidad de dar esas novedades. Esto me parece interesante”.

➤ **Maestro Jorge Vanegas:** “Después de esas exposiciones que vimos ayer, llenas de color, de naturaleza, de significado, de limpieza y de oxigenación, fue como redescubrir lo que uno intuía que puede ser. Yo nunca he estado en ninguna de las partes que nos mostraron. Redescubrir que los otros tienen tantas cosas bellas y tan escondidas; que ese reconocimiento que nosotros estamos haciendo representa una retroalimentación, pero también que lo que nosotros proporcionamos despierta igualmente muchas inquietudes allá dentro de cada una de las comunidades a las que vamos. Entonces me parece que somos unos privilegiados en este momento al descubrir ese Trópico de Cáncer que es tan intenso tan pasional, tan lleno de verde, y tan lleno de rojo con la sangre. Este creo que es el momento de hacer ese inventario de metodologías, de formas de acercarse a la gente, de proponer entre nosotros mismos a partir de lo que hemos vivido y disfrutado, de esas fiestas, es como que estamos en el son de lo que ayer decía Beatriz esta nueva era, que de una u otra manera estamos haciendo acá. Me parece esto tan importante porque es como la reconciliación de muchos de los que hemos estado batallando a veces inútilmente entre nosotros, para demostrar que *yo soy mejor que vos*. En este momento se trata de aprender a mirarse con los ojos del otro, de ese restablecimiento de la mirada del otro sobre nosotros mismos, lo que ha permitido que este inventario sea una maravillosa oferta para todos. La vivencia de ayer fue muy hermosa, yo sigo todavía muy conmovido con todos esos aspectos tan bellos, tan naturales, y tan lindos, y sobre todo con la pulcritud que había en las exposiciones. Cada vez que alguien se presenta uno descubre lo maravilloso que han logrado y se sorprende con el hermoso trabajo que se hace la gente; tenemos imaginación, tenemos conocimiento y tenemos la humildad de presentarlo.”

María Elena Ronderos: “Gracias. Lo que hemos tratado de hacer acá es un proceso de construcción de conocimiento colectivo. Por la mañana se partió de lo vivido para llegar a un nivel de transformación simbólica al presentar las experiencias realizadas. Por la tarde, entonces, se trabajó en las mesas a un nivel más conceptual a partir de las prácticas. ¿Cómo le pareció ese trabajo en las mesas? ¿Qué sugerencia tendrían sobre ese momento de trabajo reflexivo colectivo?”

➤ **Maestro Bladimir Bedoya:** “Ayer en las mesas de trabajo por líneas se propuso un objetivo que se logró en gran medida y fue evidenciar cuales eran las problemáticas que se habían dado, teniendo en cuenta las Líneas de Formación y clarificando sugerencias al Ministerio de Cultura. Esta es la solución para hacer que la cultura no este solamente aquí en Bogotá, centralizado como ellos lo ven desde allá; para que el Ministerio de Cultura empiece a ejecutar estrategias desde acá, pero desde la mirada del artista que trabaja en región. Con mi proyecto encontré un rechazo en la región hacia el Ministerio de Cultura, pero se llegó a una conciliación, quedo abierta la posibilidad del trabajo artístico-pedagógico, ya hay una negociación allá para que dejen llegar más al Ministerio, y ya no estén tan reacios.”

➤ **Participante** (no se reconoce la voz en la grabación): “ En la mesa de Consolidación Territorial identificamos un elemento muy importante que fue ver el proceso de formación que ofrece el Ministerio como una lógica en la que primero, con los Laboratorios de Consolidación Territorial, se llega a animar la cultura viva de las comunidades mediante un proceso de sensibilización inicial hacia lo teatral, luego se ofrezcan en esos lugares Laboratorios de Formación a Formadores, para que luego se pueda llegar a esos territorios a cualificar a los artistas que se han ido formando.

➤ **María Elena Ronderos:** Los invito a que en algún momento produzcamos una carta para la Señora Ministra dando testimonio de la labor realizada por este equipo de Maestros de Teatro, a fin de apoyar la gestión que pueda hacer el año entrante la Dirección de Teatro y Circo.”

-Linna Duque, Coordinadora del Área de Teatro y Circo. M.C.: “Si sería interesante que de alguna manera se avale el trabajo que se ha realizado este año. El tema de presupuesto el próximo año para el Ministerio de Cultura viene con una dificultad enorme porque va haber un recorte del 50%. Creo que de esto depende también que tenga cierta continuidad y se pueda plasmar realmente en la política pública el trabajo que venimos construyendo durante este año. Les informo esto para que ustedes, como formadores y como parte activa de un movimiento teatral, sepan las circunstancias reales del próximo año en términos de financiación. Obviamente voy a defender el presupuesto con el fin de darle continuidad a lo que quede en las recomendaciones de Lineamientos que se están construyendo, para poder seguir trabajando en el tema de formación, que para mí es un pilar fundamental del país teatral que estamos construyendo. “

Quiero agradecerles a todos. Este ha sido un proceso muy significativo en términos de lo que significa construir colectivamente, concertadamente, una política pública. He trabajado en el tema de la gestión de las Artes Escénicas ya más de diez años de mi vida profesional, y creo que ahora desde la Coordinación del Área, que es un cargo efímero, la idea de construir juntos es el mensaje que dejo de esta gestión. Por esto estoy muy agradecida de que hayan aceptado la invitación a participar en este proyecto, tanto a las Universidades, los académicos, como los maestros formadores, los grupos, el movimiento teatral y Entre las Artes. Celebro que hayan sido todos cómplices de esta construcción colectiva. Para nosotros, para mí, es supremamente importante este acompañamiento del que creo que van a salir cosas muy importantes, muy significativas. Es muy difícil decantar en palabras lo que hoy he escuchado. Todas estas noches han sido bonitas, después de que salgo de acá muchas formas habitan mi mente en cuanto a lo que quiere decir pensar en la política pública; he recibido detonaciones, provocaciones para una política pública que hay que redefinir constantemente, porque la cultura es dinámica; siempre hay que estar pensando y haciendo desde lo que he escuchado pues oxigena revitaliza.

Reciban mis sentimientos de agradecimiento por acompañarme y acompañar a la institucionalidad que represento en este proceso, y espero que también los resultados y las decisiones que tomemos frente a este documento que salga acojan la mayoría de voces. No toda la política pública siempre es democrática cuando se toman decisiones, hay cosas que afectan a unos y apoyan a otros en la decisión y queda mucho trabajo por hacer. Les estaré informando durante el próximo mes de noviembre las decisiones que se toman frente a la línea de formación teatral para el país.

b. LABORATORIOS PRESENTADOS

De 8:00 a.m. a 10:30 a.m.:

- Maestros: **Orlando Cajamarca** en Carmen de Bolívar: *Proceso metodológico para la creación en el teatro comunitario*; **Bernardo Rey y Nube Sandoval** en El Carmen: *El Teatro como Puente. Un viaje a las Ciudades Invisibles*; **Jorge Enrique Silva** en Mapiripán: *Somos Mapiripán*; **César Castaño** en San Andrés: *La voz y el Cuerpo de la Memoria en la Creación Escénica*; **Jhon Jairo Perdomo** en Pueblo Nuevo: *Arte al Barrio*; **Enrique Berbeo** en Condoto: *Desarrollo humano y convivencia a través del juego teatral*; **Valentina Villa** en Andagoya: Laboratorio de formación teatral con población de

Andagoya; **Jorge Vanegas** en Unguía: *Teatro básico, expresión corporal y voz*; **Yolanda Arias** en Acandí: *El teatro, una vía para que el cuerpo cuente*.

- Maestro **Jorge Quiñones** en Condoto, Acandí, Andagoya, El Carmen de Bolívar, San Andrés, Mapiripán y Pueblo Nuevo: *Las producciones en las Artes escénicas*

Todos los Maestros presentaron fotografías y algunos registros audiovisuales de los Laboratorios. Estos se publicarán en el próximo boletín virtual.

Problemas y recomendaciones del grupo de Consolidación Territorial.

Puesto que la tarde del este día no habría mesas de trabajo, cada Maestro hizo su presentación destacando los problemas encontrados y recomendaciones que se presentan a continuación:

➤ Maestro **Cesar Castaño – Laboratorio de San Andrés, San Andrés**

“Se recomienda buscar la forma de que los chicos de los Laboratorios salgan a otros lugares, viven en una especie de encierro cultural en sus municipios; que este implique un modelo de intercambio o de estadía con grupos profesionales eso les cambia la perspectiva de la vida. Sugiero que en estos laboratorios se fortalezca el análisis de contexto, hay que hacer investigación de baúl, como lo llama Orlando Fals Borda, esto es importante para saber sobre qué vamos a trabajar, por qué, qué vamos a rescatar. Hay que estar atentos a las épocas del año en que más conviene hacer el Laboratorio, para no llegar en tiempos de festival, fiestas patronales y demás.

Se debe afinar el tema de la producción del Laboratorio, no conviene que vaya el artista solo al municipio a hacer la gestión, es muy difícil y se toma tiempo necesario para el taller.

También hay que darle continuidad a los procesos y pensar en construir un proceso de base. Pensar en una formación básica y construirla, más allá de dar un taller hay que hacer una inmersión constante de por lo menos un año. Esto, preferiblemente articulado a necesidades y condiciones particulares del sitio para darle sostenibilidad a la formación que se inicie. Por ejemplo, yo pensaría que una manera de poder construir un proceso permanente que permita tener sostenibilidad y durabilidad para los actores en San Andrés, donde desarrolló el Laboratorio, es poder articular el teatro al turismo. Un solo hotel como *On Vacation* lleva 11 mil turistas mensuales a la isla, las cifras de Decameron son impresionantes. Los hoteles tienen las locaciones, el dinero, aunque es cierto que allá hay una neo-esclavitud, porque los dueños de todo no son los isleños, son los extranjeros. Creo que una propuesta de teatro podría sobrevivir así, como lo hace en otras partes, en otros países. Un Laboratorio de Circo funcionaría muy bien allá ... son sueños”.

➤ **Valentina Villa – Laboratorio de Andagoya, Chocó**

“Fueron mínimos los problemas que se presentaron y se relacionan con la coordinación previa para poder convocar más gente. Llegaron muchas personas a matricularse pero no sabían a qué iban, y creían que aprenderían Teatro sentadas, como tomando lección. El primer choque que tuvieron fue cuando se tuvieron que quitar los zapatos para hacer ejercicio. Recomiendo que se le advierta a los Coordinadores de los Laboratorios de Consolidación Territorial que lleven un botiquín básico que incluya antibióticos y antialérgicos, el clima y la humedad me causaron una situación bastante dura de salud.

➤ **Orlando Cajamarca – Laboratorio de Carmen de Bolívar, Bolívar**

“Con el fin de lograr la sostenibilidad y la regularidad del trabajo que se inicie es importante que se implemente un apoyo permanente de parte de una persona responsable de la cultura teatral de la zona; que esa persona, que sería el primer piso del Laboratorio, sea alguien responsable con nexos directos con el segundo piso que puede ser el Instituto de Cultura Departamental y la Universidad de Bolívar. El tercer piso puede ser El Ministerio de Cultura.

Así, a través de estas tres instancias llegue la formación, de lo local a lo Departamental, hasta lo Nacional, de tal suerte que las necesidades de formación nacional sean atendidas desde la cercanía.

De otra parte, la presencia constante y cercana del artista formador en el municipio intervenido será siempre muy importante y vital. Debe ser un proceso más regular, con presencia cercana, con apoyo de instancias formativas que estén más cercanas al territorio y eso no evita que eventualmente puedan hacerse refuerzos de visitantes.”

➤ **Jorge Silva – Laboratorio de Mapiripán, Meta**

“Es importante que se sensibilice a la comunidad hacia la importancia de hacer parte de los procesos artísticos y culturales locales y regionales, promoviendo la construcción de redes sociales de apoyo y la convivencia pacífica. Se entiende que esta última implica el conocimiento de sí mismo, de los demás, de su entorno, para mejorar así la calidad de vida del municipio.

Se requiere dotar a los municipios de espacios adecuados para las artes escénicas y de logística; generar recursos para este fin por medio de gestión de proyectos. Dentro de la política pública nacional se deben tener en cuenta las necesidades artísticas y culturales de los municipios y, dentro de los Planes Municipales de Desarrollo, la generación de espacios participativos.

En el caso de Mapiripán, como creo que se da en otros municipios, el pueblo no tiene arraigo identitario, no es de nadie, y los procesos se interrumpen por la política. Por esto se requiere motivar a la participación a los niños en los programas culturales, por eso la idea de vincular a los colegios, trabajando el teatro en conjugación con temas de resiliencia.

➤ **Jhon Jairo Perdomo – Laboratorio de Pueblo Nuevo, Córdoba**

“Se requiere proveer desde el Laboratorio estrategias de circulación con apoyo de la Alcaldía, hacer giras vecinales. Se trata de que el ejercicio que se realice vaya a distintos municipios. La estrategia va a ser que Casa Naranja, nuestro grupo, por ser sala concertada les presentaremos en octubre nuestro trabajo a los participantes de este Laboratorio de Pueblo Nuevo, los vamos a nutrir, y también los invitaremos a presentar el ejercicio realizado por ellos.

Se recomienda ampliar el rango de influencia de los Laboratorios a los corregimientos.”

➤ **Yolanda Arias – Laboratorio de Acandí**

“Es muy importante que haya instrumentos de evaluación, pero son excesivos los instrumentos que se manejan, además son inciertos en algunas preguntas. A los formatos de evaluación del Ministerio de Cultura se les recomienda focalizar mucho más las preguntas y sintetizarlas más. Uno tiene mucho trabajo de formación a donde va y hay una sobresaturación de tareas.

Los participantes del Laboratorio piden certificación.

Conviene multiplicar este tipo de experiencias y llegar al corazón de colombianos tan bellos, tan llenos de posibilidades, tan abandonados por el país con tanta indiferencia hacia ellos”.

➤ **Jorge Quiñones – Laboratorios de Producción en San Andrés, El Carmen de Bolívar, Andagoya, Acandí, Condoto, Mapiripán y**

“La producción en teatro en lugares donde no hay Teatro es muy difícil por lo cual el nombre de mi taller cambió al de *Producciones en las Artes Escénicas*. Se empezaron a estructurar procesos para hacer algo en este campo, para organizar ideas, recursos, para ser más productivo.

Se requiere un grupo local que esté al frente del proceso que se va a realizar, para que convoque a los participantes. Alguien que sepa la trayectoria de la formación en Teatro y en qué nivel están los inscritos al taller y que pueda hacer seguimiento para darle sentido y sostenibilidad a los laboratorios.

En San Andrés se logró recordar con el grupo lo que se sabía Teatro, cómo hablar con otros grupos sobre Teatro, y tratar de estructurar su forma de trabajo para ver así en qué nivel de

producción se encontraban sus miembros. También lograron tener en cuenta los requerimientos técnicos de un montaje teatral.

Interlocutor

- Maestro **José Assad**, de la Universidad Distrital

“Me permito complementar lo que he escuchado hasta ahora sobre los Laboratorios de Consolidación Territorial. En el campo de la formación, las universidades consideramos que se deben tener en cuenta una serie de componentes conceptuales en la formación teatral. Si lo vemos como una mesa de 4 patas, estos conceptos serían: La Dramaturgia, El Director, El Actor y la otra pata sería la que comprende el Diseño Escénico o Escenografía. Pero podríamos buscarle una quinta y sexta pata relacionadas con el tema de la producción y la gestión. En realidad desde las universidades no se está respondiendo a esto último. Hay programas de Actuación y Dirección, pero en cuanto al diseño y conceptualización del nivel técnico hay un déficit grandísimo, y este es fundamental hoy. También lo relacionado con la arquitectura de los espacios lo novedoso para nosotros es presentarnos en un espacio convencional, y casi ninguna sala cumple lo que sería un Teatro en términos arquitectónicos. Además de tenerlo en cuenta en los componentes de los Laboratorios, el soporte de la producción en todos sus niveles es muy importante también para la profesionalización del campo Teatral.

C. Reflexiones complementarias

Maestros **Alejandro González, Jairo Chaparro y José Assad**

- Maestro **Alejandro González Puche. Universidad del Valle**

“Quiero dar unas profundas gracias a todos ustedes por haber estado en todos estos municipios tan golpeados. Evidentemente fueron muy grandes los esfuerzos para hacer en estos una presencia cultural del estado. Además, como lo han expresado, no han estado ustedes ajenos a situaciones muy complicadas de vida, de enfermedades, de desorganización. También me parece muy valioso que exista este espacio para compartir sus experiencias. Yo no tengo muchas cosas que agregar a las maravillosas exploraciones que ustedes han hecho. El concepto de artista que va a una comunidad como provocador es muy importante ya que los profesores de teatro nos convertimos en personas más informadas que los antropólogos de cosas que pasan en la comunidad, porque estamos en una continua comunicación con los alumnos. A partir de las didácticas que practicamos tenemos la oportunidad de saber más sobre estas que el Ministerio de Gobierno. Creo que el Ministerio de Cultura y los talleristas terminamos teniendo una comprensión de primera mano de las comunidades, unas informaciones, a veces complicadas como algunas de las que se acaban de contar. Pero, también debemos darnos cuenta que nosotros, más allá de antropólogos, somos gente de teatro y que nuestra función aparte de conocer todas estas realidades tan complejas es la de irrigar, de alguna manera, una forma de expresión sobre la que desafortunadamente en Colombia no siempre se tiene claridad, o que se ha perdido, o que no se ha mantenido tanto como la de otras artes como la danza.

Quiero resaltar lo realizado por los Maestros Yolanda Arias en Acandí, y Cajamarca en Carmen de Bolívar, por hablar de algunos de los Laboratorios, en la medida en que como artistas residentes llevaron a cabo *una estructura*. Siendo que el teatro hoy, en el siglo XXI, es tan difuso, con tantas tendencias, es muy importante la capacidad de crear una estructura, una composición, sea verbal o no verbal. En Buenaventura cuando los muchachos se dieron de cuenta que su capacidad era la de componer estructuras inmediatamente las empezaron a

reproducir ellos mismos; las empezaron a llenar de sus conocimientos, de sus valores culturales, y este debe ser un apoyo que se adquiere en la formación teatral. Así, por ejemplo, en esa imagen única y maravillosa de estar haciendo Ulises en la playa, que realizó la Maestra Arias en Acandí uno ve la capacidad de convocar a la comunidad a hacer ese montaje que inmediatamente pone l grupo en comunicación con múltiples Ulises, con otros lenguajes, con otras literaturas. Sin hacer una escala de valores de qué es lo que puede ser mejor o menos bueno, me parece también importante la experiencia en Andagoya donde finalmente se juntan muchos lenguajes artísticos para terminar creando una composición. Ya después viene la pregunta: ¿Qué se necesita para hacer una composición teatral? Hacemos comparaciones con la danza, ahora estamos haciendo un intento de cualificar la gente de los bailes urbanos de Cali, al bailar *ras tas tás* y todo lo que saben lo hacen con una certeza que a veces uno envidia como hombre de teatro. Sin embargo no es su fuerte tener la capacidad de contar una historia a través de esos bailes lo que es muy importante para nosotros como creadores escénicos. Tenemos que saber qué le podemos dar a la comunidad.

En la experiencia del Carmen de Bolívar hay una cosa también muy bella que es la creación de una historia a partir de las biografías de los participantes del Laboratorio. Me parece sorprendente que se lograra un espectáculo de 35 minutos que ya se ha presentado tres veces después de que el Maestro se devolvió. Yo creo que hay que confiar mucho en esos aciertos que se dan al crear la composición dramática, a veces los otros talleres se pueden quedar un poco dispersos... Vi en otros talleres que la comunidad como que se movilizó en torno a los Maestros pero no sé si se haya puesto en movimiento la idea de crear una composición, una historia, un tejido, un drama. No debemos abandonar la idea de crear un tejido como también se hizo en Mitú, lo que puede ser a partir de la ritualidad, de lo festivo, de la palabra, de las historias propias...

En Buenaventura como Universidad del Valle hemos tenido una experiencia importante de afianzamiento territorial porque los grupos, después de muchos años de haberlo hecho, saben *contar historias* para cualquier cosa. Una anécdota muy bonita es que llego un maestro extranjero a Buenaventura a darles un taller, entonces yo pregunté: ¿Y, cómo le fue con el taller? Y me dicen: ¡Hay no, Otro taller de "caminemos por el espacio"! Sentían que no les quedó nada porque el maestro los puso a caminar otra vez por el espacio, habría sido conveniente que técnicamente les diera muchos más elementos para construir esas pequeñas obras, esas estructuras, como lo que vimos por ejemplo con el profesor Vanegas con la construcción de máscaras.

Si bien el desarrollo técnico da independencia, la mayor independencia se ganan al posibilitar que los mismos estudiantes escriban y lideren sus proyectos; que ellos sean gestores de sus propios proyectos, de su obra, lo que en el teatro es indispensable.

Lo que está pasando en la Universidad del Valle en Buenaventura es que desde que hicimos el taller de jóvenes creadores con el Ministerio de Cultura o ahora en la Licenciatura, la gente no hace sus ejercicios para una muestra, para un examen, están haciendo la historia y la presentan en un barrio antes de habérsela presentado al profesor, así llegan mucho más cualificados a un examen porque están todo el tiempo elaborando tejidos, estructuras, que tiene que ver con celebraciones de los colegios, con el día del idioma, con el del Halloween etc etc. Incluso, para la promoción de mensajes comunitarios a veces hacen sketches sobre temas como planificación familiar y son capaces de crear una estructura que permite que el teatro se irradie en las comunidades. Esto también permite que la comunidad, como decía ahora John Jairo Perdomo, también tenga la posibilidad de generar identidad de alguna manera y de tener algunos recursos además.

La palabra *texto teatral* a la que a veces se teme tanto, comprende la palabra texto que viene de 'tejido' y una de las formas de crear tejido, de crear estructura, no es solamente con acciones, en rituales, sino desarrollando *la capacidad de crear textos teatrales*.

Dentro de toda la ambigüedad que puede tener el discurso teatral hay que privilegiar mucho la idea de que *se pueden crear unas estructuras* que tengan principio y fin; que mantengan una comunicación con los espectadores porque en el fondo esos espacios de comunicación hacen mucha falta. Desde hace tres años he tenido el privilegio de ir a un festival muy extraño de teatros turco-parlantes, de la gran Anatolia turca que como imperio ya no existe, pero hay muchísimos pueblos que participan y llevan desde Shakespeare hasta cuentos muy locales y se logra es una identidad entre pueblos que medio manejan un latín común, y aunque poco se entienden entre ellos se valora mucho el concepto de *estructura teatral*. Ellos cuentan una historia que está compuesta con principio, y con fin, y con multitud de otros recursos de escenografía, de música, de rituales etc. etc. Pero yo siento que a veces terminamos enseñando o compartiendo la idea de identidad *sin construir con las comunidades una estructura teatral*.

Uno ve en esas experiencias que ustedes también resaltaron algo que es muy propio del teatro: el manejo de los lenguajes alegóricos. Las alegorías son una maravilla que también tiene que ver con la religión, con la idea de que lo que se está viviendo es sólo una parte que no representa la verdadera historia, eso es muy teatral.

Una sugerencia que yo haría es la de promocionar todo lo que ustedes están haciendo a manera de pequeñas ventanas, puede ser en festivales. También sugiero la transcripción de textos que recojan las pequeñas dramaturgias que han montado porque esta es una forma muy certera que va a perdurar y que hace que los participantes estén mucho más motivados a seguir produciendo cosas que después quedan en el papel.

También quiero resaltar para los próximos talleres o proyectos que conviene aprender a introducirse en los calendarios y en las necesidades propias de cada comunidad. Parece como que a San Andrés hubiera llegado la experiencia como si nadie la esperara; como que no hubo una inmersión en el calendario de la misma comunidad.

De otra parte se comentó sobre la conveniencia de que el Maestro viva cerca al municipio donde desarrolla los Laboratorios para poder hacer mayor seguimiento y, aunque es muy interesante que por ejemplo gente de Medellín vaya a Mapiripán y gente de Bogotá vaya a Chocó porque motiva la capacidad de asombro, yo creo que es muy importante la idea de que esas circulación se pueda observar con mayor permanencia..."

Interlocuciones

➤ Maestro **Jorge Silva** refiriéndose a su Laboratorio de Mapiripán: "Lo primero que hicimos en el taller fue desarrollar la idea de 'procesualidad', que significa recoger el conocimiento, los saberes, las necesidades que tiene el municipio, cómo se proyectan y como se comprometen a hacer cambios frente a la comunidad. En medio de la procesualidad se recurre a la música: cantan, componen, actúan, o dramatizan como ellos quieren. Así, del primer al último taller hay un hilo conductor, no son sueltos, se relacionan entre sí hasta el final.

Maestra **Patricia** en Mapiripán: "Por ejemplo el taller de muralismo recoge lo que no se pudo hablar y al momento de exponer cuentan por qué lo hicieron ... estos son pueblos que han vivido mucho miedo, Mapiripán ha desaparecido cuatro o cinco veces, en un incendio, por el río, por la masacre... también tuvieron guerra entre sus habitantes, este un pueblo que ha estado entre el miedo. Estos talleres dan la posibilidad de comunicar historias vividas para construir el relato, esas historias nos da las bases.

En Mapiripán hay evangélicos y católicos, el seminarista y el Pastor trabajan con grupos de jóvenes y quedaron con las bases para continuar con el proceso de teatro. Los evangélicos nos comentaban que fueron al taller con mucho miedo, decían que su misma religión les prohíbe muchas cosas, sin embargo montaron algo de expresión corporal con las niñas. Quedaron las semillitas donde deben quedar, un muchacho que lidera un grupo de jóvenes va a continuar con los talleres teatrales allá."

➤ Maestra **Valentina Villa** sobre su Laboratorio de Andagoya: “Junto con una artista Plástica, con quien trabajé el taller queríamos hacer muchas máscaras pensando que como ellos tienen la tradición africana esto les iba a interesar. Y, sí, fue interesante cómo se hizo un taller de pintura con ellos, cómo se hicieron las máscaras, el taller de mascarones, de tocado, de vestuario. La idea sobre todo era poder articular todas estas cosas para hacer una sola pieza como armar un relojito y que todo girara en torno al teatro, a la puesta en escena de algo que el grupo construyera a partir de su tradición, de su historia. Esto fue de gran ayuda porque son personas que jamás habían hecho teatro. Habían visto una o dos obras que se habían presentado en ese mismo teatro donde trabajamos, pero su referente más cercano de actuación es la televisión, las novelas mexicanas de Caracol y RCN no más.”

Continúan reflexiones complementarias

➤ Maestro **Jairo Chaparro Valderrama**

“Percibo, sin conocer en detalle todo el proceso en curso, que ustedes han continuado una tradición heroica muy característica, es decir que luchan contra todo en medio de mil adversidades para ir construyendo unos productos y unos hechos teatrales, enfrentándose a una situación en la que construyen un mundo. En algunos encuentran antecedentes de un proceso previo, en otros casos no es así, y es a partir de lo que van encontrando que empiezan a descubrir en el camino. En el caso de Carmen de Bolívar, por ejemplo, se construye un resultado a pesar de la presión de los tiempos, la burocracia, la forma de ser de las personas que están allí, en un periodo de tres semanas.

Habría que entender las situaciones más de fondo de por qué ocurren así las cosas en lugares con identidad cultural y étnica diversa. Debería existir un dispositivo que permita prever mejor todas esas contingencias y todas esas situaciones para poderlas canalizar con más efectividad, aunque no estoy diciendo que no han sido efectivos, sino que se pueden evitar tantas dificultades para lograr resultados. Se requiere tener una estructura del protocolo del programa. Hay una necesidad de estructurar mucho mejor el procedimiento y la metodología que se va a seguir y cuáles son los propósitos que se buscan, no para que sea igual en todos los casos sino para que haya una matriz, un paraguas, en el cual puedan caber distintas experiencias, distintas formas de hacer las cosas, pero que sigan un procedimiento una metodología que permita en todos los casos llegar a los productos que se buscan.

Se observa, además, que hace falta contar con una información previa a la llegada al municipio, que tiene que seguir un procedimiento para que sea calificada; que oriente a un resultado técnicamente bueno; que no sea resultado de percepciones sueltas de acuerdo a cada persona, sino que responda a un procedimiento de acuerdo a una serie de herramientas que permitan tener una caracterización preliminar del territorio en el que se va a trabajar y de los actores con los que se va a trabajar, con quienes se va a tener que relacionar; que puede tener muy distintas variables a considerar. Yo creo que sería muy útil tener una fase previa en la que eso se pueda hacer y, desde luego, hay que hacerlo contando también con el saber local, con personas que están en el lugar que pueden retroalimentar y brindar información; que pueden contribuir a hacer la caracterización del territorio desde el punto de vista cultural, de modo que se trabaje previamente el protocolo propuesto. Así, desde antes de llegar al municipio se puede contar con alguien en el lugar para trabajar en equipo.

Pero, insisto, hay que tener un protocolo para estructurar el plan de trabajo que se va a hacer, en qué contexto, cuáles son las fases de trabajo, cuáles son los productos que vamos a construir, cuáles serían los roles y responsabilidades de los participantes, y qué es lo que va a quedar. Un diseño previo que permita estructurar una gran variedad de iniciativas y de actividades, por ejemplo el proyecto para construir una escuela de formación artística juvenil, o en otros casos un trabajo compartido para dejar un proyecto en la casa cultural como centro de la vida cultural del municipio o del corregimiento, y puede ser en otros casos una puesta

en escena para lo cual habría que mirar cómo se articula a unas tradiciones del sitio y a un proceso posterior.

Veo que la preocupación de muchos de ustedes es cómo articular el proceso que realizan a unos procesos de más largo aliento, un vez que pasa la intervención de las tres semanas in situ. Creo que todos han actuado con mucha sensatez al tratar de partir de lo que hay, al tener en cuenta las prácticas culturales y de las tradiciones que la gente tiene y no llegar con una idea preconcebida a implantarla en el lugar. Una cosa que siempre es recomendable para lograr sostenibilidad es partir de lo existente y de las condiciones que están en el lugar, para agregarle valor a lo que hay. Pero, entonces el punto es: ¿En qué le podemos agregar valor? ¿En qué podemos llevarlos un paso más adelante respetando esa tradición y esas prácticas culturales? Al mismo tiempo, preguntarse cómo el proyecto se puede articular a necesidades que la gente tiene. El Maestro de San Andrés señaló el tema del turismo como campo laboral y creo que esa idea no hay que echarla en saco roto, en la medida en que en un contexto como el que el mencionó de gran presión por el trabajo, por los ingresos, por los costos de vida, factores que tienen que ver entre otros, con el arraigo que ha tenido en la isla la cultura mafiosa. Hay cosas del contexto que hay que pensárselas con despacio, sin rechazarlas porque no estén directa y obviamente relacionadas con el Teatro, puede ser el turismo, puede ser la violencia intrafamiliar, puede ser la cohesión social de un proceso organizativo, pueden ser los procesos de participación. El proyecto puede ligarse a muchos otros problemas de la vida municipal, pero el asunto es cómo se articula con otras actividades que la gente tiene, con un escenario ya creado dentro de una oferta y una demanda en el cual la actividad teatral pueda generar, no solo el desarrollo artístico y creativo en las personas, sino también ser incentivo para un mercado que ya está construido.

También creo que es importante pensar qué se les deja a las comunidades como *herramienta de trabajo*. Queda un aprendizaje para unos grupos y unas personas, pero además podríamos dejarles unas herramientas de trabajo como, por ejemplo, una "Caja de herramientas para la creación teatral", donde ellos puedan contar con un material escrito o visual. Puede ser en Internet, con un material que ellos puedan estar consultando para montar el taller de máscaras, o para hacer el taller de maquillaje, o para llevar a cabo una serie de actividades de las cuales fueron parte pero que a la vuelta de tres meses no estén muy seguros como es que eso se hace y no tienen a la mano todos los elementos para hacerlo.

Finalmente, tengo la impresión de que no está claramente establecido como se articula el proceso de los Laboratorios con unos propósitos generales del Programa. Se entiende que hay propósitos como como: fortalecer la identidad cultural local, fortalecer el tejido social local, contribuir a la construcción de la convivencia y la reconciliación (ahora va tomar más fuerza una cultura de paz en el post conflicto), cosas todas pertinentes e importantes, pero la pregunta de dónde están los límites de la actividad teatral ameritaría una reflexión. Es decir, habría que preguntarse cómo se relaciona la actividad teatral con esos propósitos sociales y culturales.

Además, es recomendable contar con una estructuración conceptual mucho más detallada, profunda, de lo que significan los conceptos mencionados porque la 'identidad cultural', por ejemplo, conceptualmente es un problema complejo que hay que precisar bien. Preguntémonos qué entendemos por 'reforzar, consolidar o contribuir a la construcción de identidad cultural en un territorio', con qué actores. Uno podría indicar que la actividad cultural no debe fortalecer un sentido de guerra, esto ya comenzaría a problematizar el concepto para continuar pensando qué es lo que define este estado, cómo es que se dialoga o no dialoga con otras identidades y con otras formas de ser sobre el post conflicto y la paz. Sobre este tema ya hay mucha cosa escrita: cómo se entiende, cómo se enfoca, cuáles son las distintas formas de entenderla y de verla. Por ejemplo, hay una conceptualización que dice que la paz integral tiene una paz directa y una paz estructural, a cuál paz le apuntan los Laboratorios con este trabajo de Consolidación Territorial, y de qué manera se espera lograr. Igualmente el tema de la convivencia no es la armonía, eso por lo menos en el área mía hace

muchos años que se piensa así. La convivencia no es la armonía, no equivale a no tener conflictos, decimos que es una capacidad colectiva para tramitar conflictos, pero no para que los conflictos desaparezcan sino para abordarlos de una forma pacífica. Entendemos que el conflicto siempre va a estar, que es saludable necesario, que se celebra, reconoce y valora. Se pensaría que si este y los demás conceptos pertinentes se plantean bien se logra con más efectividad el tipo de productos que se quieren construir. Entonces habría que conceptualizar bien lo que se busca con el programa y con las acciones que se realizan en los municipios.

En resumen, se debe establecer un protocolo que responda a los propósitos generales del programa; que permita planear los proyectos y saber a qué es lo que se va a enfrentar, cómo y por qué; cómo, se articularía a necesidades y procesos culturales de la vida municipal, para no descubrir esto sobre la marcha, lo que ameritaría una serie de actividades previas a su formulación. Así mismo, este protocolo plantearía indicadores que nos permitan hacer seguimiento a los procesos para saber si estamos avanzando o no estamos avanzando. La evaluación propicia la mejora de los procesos, es una herramienta útil para mejorar los procesos que permite explicar por qué en unos municipios fluyo tan fácil una propuesta, o por qué la experiencia tal es tan cautivante e interesante. Por qué en otros lugares fue, como decía un novelista español, como escupiéndole al mar, como luchando contra todo. La evaluación permite ver cómo se logra finalmente concretar algo en esos periodos de tiempo limitado.

Respecto al contexto que se va a intervenir hay muchas cosas escritas sobre los municipios donde se trabajaría: estudios, trabajos, tesis de grado, monografías ...

De otra parte, habría que saber cuáles son los criterios que llevan a seleccionar unos municipios y otros no y a definir las tres líneas de formación. Hay que pensar un poco más en herramientas de selección de Maestros, de priorización de la oferta educativa y sobre los enfoques de los proyectos mismos, por ejemplo si únicamente se trata de crear una puesta en escena. Quizás no necesariamente tiene que ser así."

Interlocución

➤ Maestro **Alejandro González**. "Si la música se convirtió en un instrumento de política de estado, qué nos falta a nosotros para hacer que el teatro se vuelva ese instrumento para la paz. Uno quisiera que el teatro también se volviera una política de estado para la paz, una política de paz para la convivencia, una política de paz para la educación, hace falta valorar esa magia colectiva que tiene el teatro en la que hay individualidad y creación; que exige estar concentrado, ser propositivo, ser respetuoso de unos valores muy importantes, más allá de tener la posibilidad de saber sobre máscaras, zancos, maquillaje, escritura, ritualidad, canto...debemos trabajar desde el Ministerio, en la academia, la gente de teatro en construir ese protocolo de una manera más certera"

➤ **Cierre del Seminario-Taller:** Se propuso darle una dimensión histórica y cultural a las actividades realizadas, expuestas y reflexionadas en estos tres días.

➤ Maestro **José Assad**. Universidad Distrital Francisco José de Caldas

"Cuando hablamos de formación siempre estamos refiriéndonos a la aplicación de un modelo determinado y a si ese modelo determinado es más o menos flexible, pero lo fundamental es el propósito que persigue el modelo y ahí es donde la formación puede ser o no ser pertinente, según el modelo propuesto incorpore, revitalice y alcance propósito. Es aquí donde veo que hay que hacer profunda claridad al establecer metodologías o modelos (aunque este discurso quizás no sea muy contemporáneo). Lo más importante es identificar cuál es el espíritu de lo que se persigue, cómo lo atrapo haga lo que haga y cómo lo haga, porque esto puede ser circunstancial, pero si tengo claro el propósito llegaré de alguna manera. Por ejemplo

nosotros que estamos insertos, apresados, capturados, condenados, a la educación y a la formación formal, cosa que de alguna manera está inventada, reglamentada, con sus propios procesos metodológicos y con todos los cuadros y cánones de evaluación etc. en otro nivel que no que no le compete al Ministerio de Cultura, siendo un ámbito en el que cientos de artistas buscan la profesionalización, o el reconocimiento a su saber porque se les crearon falsas expectativas, entonces necesitamos revivir el espíritu desde la deformalización. Precisamente es importante para la academia encontrar vínculos con lo no formal, puntos donde nos podemos encontrar y en puntos en los que conviene distanciarse para bien de cada de cada experiencia. El hecho de que la educación no formal que ofrece el Ministerio de Cultura debe estar fluctuando me parece que permite un que hacer mucho más amplio, quizás más importante que el que puede proyectar la educación académica formal. Entonces pensamos: 'sí, debo formarme, pero ¿para qué? con qué propósito', porque es desde ahí que puedo responder a las necesidades de formación de una comunidad, sin caer en el modelo colonialista del que hablaba ayer Beatriz Camargo. Me refiero a un propósito que oriente la manera como vamos a llevar y a recoger el saber, cómo vamos a interactuar. Entonces, en el proceso que se lleva a cabo habría que establecerse de una manera muy clara, si a la formación en teatro se le da el enfoque social o el enfoque de pertinencia, y no el de perfeccionamiento técnico estético, sino el de la práctica social. Desde el teatro se puede contribuir, como se hizo en la antigüedad y en otros momentos, a que una sociedad reflexione sobre sí misma, por lo menos. Si este es el propósito me parece que debería trabajarse en esa dirección.

Afortunadamente la gente de teatro tenemos una virtud y es que somos expertos en ser esponjas, es decir somos receptores, por eso me pareció maravillosa la definición de Beatriz Carvajal cuando dice que el teatro es la representación escénica de la cultura de un pueblo. Esto me llevó a una definición de Jung sobre el mito como creación del alma colectiva y en el fondo eso es el teatro no? El mito está ligado con el teatro. Hay otra definición todavía más sintética que es la que da Tello: el teatro es una bendición, en el sentido individual y fundamentalmente colectivo, esto es el teatro con un propósito que tiene una dimensión social de estado como los fue en Grecia, que no se plantea como espectáculo de sala motivado por las ganancias económicas únicamente. A mi modo de ver es desde esa perspectiva que se debe orientar desde los Ministerios de Educación y de Cultura.

En los Laboratorios se podría pensar cuál es la misión de cada uno en los diferentes lugares, con unos parámetros metodológicos, con unos mecanismos, lo importante es que se tenga claro con qué propósito se va a involucrar a la comunidad. ¿Para formar muchos actores? O para que, quizás, de ese lugar salga un actor o un escritor y para los demás muchachos que tomaron el taller (quienes van hacer otras cosas muy diferentes a la actividad teatral) el teatro se constituya en una escuela de vida, en una escuela para entender el mundo de otra manera posible. Una práctica artística en un espacio donde se comparte una experiencia comunitaria, genera diálogo, paz, obliga a la convivencia y a experimentar el respeto. Entonces habría que definir el propósito social y cultural como algo clave dentro del proyecto para no quedarse únicamente en las competencias teatrales... lo digo con vehemencia porque nosotros nos graduamos por decreto, sin propósitos sociales y culturales últimos".

El Maestro Asad proyectó el muy bello e instructivo video *Outro Teatro*, del Maestro brasilero Zeca Liciero, cuyo objetivo es mostrar de una manera amplia, desde diversas culturas del mundo, formas teatrales que no se corresponden con la definición del teatro que se ha manejado en occidente. Así, se presentan manifestaciones teatrales de rituales, fiestas, comparsas del Asia, África y América Indígena.

Interlocutores

➤ Maestro **Thamer Arana**. "En un momento dado se expresó que era mucho mejor un muchacho con un instrumento musical que con un arma, y lo que se vino de ahí en adelante fue muy interesante porque se concretó por ejemplo la propuesta de Batuta, la de las

orquestas y bandas juveniles. En este sentido desde el Estado se estableció una política que ha significado que haya un Plan Nacional para las Artes, para la Música, y para la Danza y un Plan Nacional para Teatro. Pero este último tiene poco soporte financiero; los otros Planes están incluidos dentro del presupuesto del Departamento de Planeación Nacional y el de teatro no. Como Plan Nacional, al no tener los recursos, no puede funcionar tan bien. Las otras Áreas tienen Escuelas de Formación en las regiones y se redistribuyen los presupuestos. Entonces esta labor que estamos haciendo hay que convertirla en una política pública, en un documento especial de COMPES para resolver el problema. Hay que crear el Fondo Nacional de Teatro. Quizás la posibilidad del post conflicto nos permite entender que finalmente el teatro sirve para el desarrollo social, que históricamente ha servido para eso. En Alemania no se necesita en cada pueblito un Sociólogo para promover procesos de formación ciudadana porque eso lo hace el teatro en vivo, en la escuela y en las salas donde van los grupos a ver teatro. Así que aunque difícil hay que generar el ambiente propicio para fortalecer el Plan Nacional de Teatro.”

➤ Maestro **Victor Viviescas**. “Quiero agradecer a entrelasartes, al Ministerio y sobre todo a ustedes Maestros que comparten sus trabajos para construir ese documento que se está planteando hace días.

Quiero referirme a un asunto que puede leerse como muy pequeño, pero se trata de tener la idea de pensarnos con honestidad con uno mismo en esto de encontrarse con el otro y de escuchar qué es lo que el otro dice, no solo que necesidades tiene, sino qué dice y, en ese escuchar, hay que estar todavía más atentos, hay que escuchar de una manera más juiciosa porque me parece que a veces en la pregunta hay respuestas que se convencionalizan en el lugar. En términos estrictamente dramaturgicos normalmente cuando trabajamos con comunidad negra resultamos hablando de que están esclavizados, estamos hablando de hace 500 años, me parece que hay una narrativa que se convencionaliza bastante en ese sentido. Cuando yo empecé hacer teatro casi toda la narrativa era sobre situaciones de los indígenas de hace 500 años, de la invasión española. Se nota que en algunas comunidades hay cierta postura, cierta narrativa relativamente convencional y se dan respuestas convencionales a relatos que son contemporáneos. Por ejemplo en la experiencia del Valle, de Buenaventura, la historia de esas mesas de tortura es más contemporánea, más cercana a mí, que Belalcázar y los negros de esa África esclavizada. Entonces preguntémosnos dos cosas: ¿Cuáles son las narrativas que son convencionales y cómo se pueden romper esos dispositivos? Debemos hacernos más responsables de esto.

La otra cosa que yo intuyo de los relatos que ustedes trajeron son dos alternativas: La primera es preguntarnos por el sentido de las prácticas sociales; hay un momento que en la presentación de Enrique, en Condoto, están en lo del boom de la escena generando un público. Pero esa imagen que construyen los de La Ilíada en la playa de Acandí sugiere otro tipo de prácticas distintas a la disposición a la italiana en la construcción del momento, que tal vez vale la pena indagar.

Estoy hablando por un lado de narrativas, por otro lado de dramaturgias. Con la idea de prácticas sociales se trata de leer en los contextos porque ahí hay un límite entre nosotros (...), hay separaciones de tiempo y de las funciones sociales que hemos determinado. Hay espacios con diferentes prácticas que van borrando la diferencia entre la escena y el público, son prácticas que se instalan en el borde como decía la otra vez, que se hace en la frontera. Hay que tomarse el trabajo de pensar en esto. Quienes trabajaron en el salón de arte en San Andrés evidencian otra cosa, con Nancy esta historia de la araña también ellos generan unas prácticas diferentes, distintas a las de contar la historia en un escenario, aunque a veces esto se necesita como pasa en Andagoya, donde no se trata de que suba el artista al escenario sino de usar el teatro y cómo lo usamos. Es como hacer del teatro un sancocho para que la gente se sienta a comer, no hay esa separación de a qué viene, sino que se trata de pensar cómo sucede esa práctica social.

Para cerrar, decía la profesora Carolina Guerra que habría que hacer una serie de talleres por áreas disciplinares del teatro para la construcción de la dramaturgia y quizás en el grupo habría unas discusiones previas o posteriores, más que la idea de un maestro que viene a decir que hay que hacer. Sugiero poner en común cuales son las estrategias narrativas, dramáticas y de prácticas sociales con las que se inscriben las acciones de cada uno de los Laboratorios que ustedes realizan, sin caer en prácticas iguales a las que se aprenden en la Universidad. Sería una apuesta de la capacidad de la razón de lo que cada uno es.”