

Informe de Investigación para la Red de Creación Escénica

Por

Carlos Mario Jaramillo

y

Julio Cesar Salazar

Secretaria de cultura ciudadana:

Mabel Herrera

Elizabeth Cano

Alcaldía de Medellín.

Nov 2019

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	04
ACERCAMIENTO A LA NOCIÓN DE CULTURA Y ARTE EN LA EXISTENCIA FESTIVA.....	08
Materiales de la cultura y producción de Sentido en la RCE.....	08
La existencia festiva.....	14
LECTURA DE LOS PROCESOS DE APROPIACIÓN CULTURAL DE LA RED DE ARTES ESCÉNICAS.....	16
Matices de los procesos de formación en líneas de fuga sobre la creación que generan agenciamientos.....	17
TRES ESTRATEGIAS DE LECTURA SOBRE LA RELACIÓN CREACIÓN – FORMACIÓN EN LOS NODOS DE LA <i>RED DE CREACIÓN ESCÉNICA</i>	22
APUESTAS DE CREACIÓN Y FORMACIÓN EN NODOS DE LA <i>RED DE ARTES ESCÉNICAS CIUDAD DE MEDELLÍN</i>	23
Arlequín y los Juglares.....	23
Teatro La Hora 25.....	30
Renovación.....	35
Ateneo Porfirio Barba Jacob.....	40
Ziruma.....	46
Corporación Artística ImaginEros.....	53
Deambulantes.....	59
Circo Momo.....	64
Oficina Central de los Sueños.....	70
Circo Medellín.....	76
Teatro Popular de Medellín TPM.....	80
La Polilla.....	85
PROSPECTIVAS.....	91
Red de Prácticas Artísticas y Culturales Ciudad de Medellín.....	91
Sistematización, un reto a implementar.....	93
Recomendaciones.....	95

A MANERA DE CONCLUSIONES.....	100
Logros que la investigación identifica de la RCE.....	101
Ser humano, una potencia creadora.....	102
Ciudadanía como vivencia, como experiencia, como acción vital.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	109

Introducción.

Si de manera inicial indagamos por el significado de la noción de cultura, en la perspectiva de su uso etimológico, se podría retomar en el sentido de: cultivo de las formas identitarias de una sociedad (Echeverría 2010). Se retoma, por tanto, uno de los autores que en Latinoamérica ha debatido y puesto sobre el escenario académico y político de nuestras reflexiones la noción de cultura¹. En esta línea de interpretación se podrá asumir que un grupo humano crea y genera la necesidad de convivencia y de construcción de intercambios, fijando la manera de reproducir, en modelos comunicativos y formativos, estrategias para transmitir -de una generación a otra- sus formas de verse, leerse, escucharse e identificarse como grupo en un conjunto de valores. Esta primera aproximación, retomada de la apuesta reflexiva de (Echeverría 2010) no dista mucho de las formas de entender la noción de cultura desde una perspectiva antropológica (pp.32-33).

No obstante, para las sociedades humanas, dice Bolívar Echeverría, es más importante, en la noción de cultivo, conservar las formas de su reproducción que el valor contenido en su experiencia; pareciera ser que, en la perspectiva antropológica, que inicialmente plantea la noción de cultura, la forma de una tradición es más importante que el valor humano que la cobija, de tal manera que izamos nuestra identidad en la reproducción de las formas²; es decir, que una sociedad trabaja y se esfuerza, con mucha más insistencia, en cultivar formas de reproducir experiencias que en la revisión del sentido que la experiencia misma comporta.

¹ Se propone de manera inicial, introducir la reflexión sobre la idea de cultura, desde la perspectiva crítica que propone Bolívar Echeverría, intelectual ecuatoriano, que se desempeñó como Docente de Filosofía en la UNAM – México y que centró sus investigaciones en asuntos relacionados con la cultura en América Latina, proyecto desde el cual enfocó una crítica a la modernidad y una revisión a los modos de apropiación de una “modernidad alternativa”. Su trabajo docente y su producción intelectual hacen que su aporte teórico sea significativo en los campos de la política y la cultura haciendo parte de los estados de la discusión en el siglo XXI, sobre modos de entender la relación con el arte en contextos de participación.

² Al respecto, ya Gadamer había llamado la atención sobre la relación entre tradición y verdad, en relación con la idea de formación ante la cual cada sociedad confronta sus nociones identitarias. Aunque identidad no hace parte de la jerga gadameriana, si lo es su preocupación por el devenir de la idea de Bildung, en la cual, se confronta la forma de la tradición con el valor contenido en ella. GADAMER, H. G. (1993). Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca, Editorial Sígueme.

Esto dispone una actitud de revisión, de la idea de práctica formativa en y para una cultura, puesto que los modos de expresión comportan valores que se contienen en el arte, toda vez que, al reconocerse diferencias entre la forma y el valor, emerge un acercamiento crítico a la acción y, no solo desde las formas en que se transmiten valores, sino en la perspectiva que revisa ordenamientos, modos de enseñanza de la técnica o adecuaciones estéticas de la experiencia; haciendo evidente valores sobre lo humano, que emergen cuando en el tránsito entre creación, transmisión y formación, procuramos sentidos para reconocer la calidad de la participación, los límites de la convivencia y el entendimiento sensible del otro como exterioridad que también nos hace y nos construye.

Así, ya de entrada nos encontramos en un complejo sistema de relaciones, dadas socialmente y sobre los cuales merece la pena hacer reflexión, porque en las acciones propuestas por cada agrupación de la *Red de Creación Escénica Ciudad de Medellín RCE*, habremos de indagar, a partir de una interpretación del valor estético que contienen las propuestas de creación, intervención y reinención de lo escénico, cómo están contenidos valores que se transmiten y merecen la pena destacarse para la vida de la gente de Medellín, pues en la RCE las personas disponen su acción y su voluntad de saber, de lo cual no surgen los cánones de un deber ser para la ciudadanía, sino que más bien se trata, como lo propone Guillermo Hoyos de rastrear las condiciones que hacen posible la construcción de una noción múltiple de ciudadanía (Hoyos Vásquez, 2007) que deviene de la actitud de reconocimiento ante los valores que en Medellín el arte escénico, en sus diversas expresiones, impulsa.

En este ámbito de reflexión, la revisión a la noción de cultura es por tanto un eje fundamental para comprender la cotidianidad de las acciones humanas y en ellas los valores que un conjunto de personas aprehende en consensos que entretejen sus experiencias, sus diferencias, sus alteridades y sus extrañamientos o negaciones de sí mismos. Se trata por tanto de un acercamiento a la noción de cultura, intentado una manera de encontrar sentido a la interpretación que puede acercar al conjunto de acciones y prácticas realizadas por el colectivo de la RCE para ser revisitadas en las reflexiones que sobre estas acciones se realizan; de esta manera, se podrá exponer críticamente una ampliación de los contenidos,

que en conjunto, en esta ciudad se llama cultura y sobre las cuales transita el sentido que es necesario aprehender para revitalizar, cambiar o reforzar las formas que cada grupo cultiva³.

Ahora bien, exponer este ejercicio, desde el enfoque investigativo que observa los asuntos de la creación en los modos de entender lo escénico en cada agrupación, hace necesario asumir también el tránsito que comporta la noción de cultura, de la tradición política que signó su valor en la modernidad de las utopías civilizatorias⁴, a ser un objeto de reflexión sobre ella misma, porque su noción siempre acompaña la manera en que los grupos humanos se comprenden y se comprometen entre ellos, y esto lo hacen observando un conjunto de valores que mutan o detienen para hacer posible la continuidad de la vida social; y en los colectivos de creación esto se evidencia a través de la necesidad de identificar maneras de subjetivación de lo sensible y de objetivación de realidades que se representan colectivamente grupos humanos dentro de la ciudad. Así, en este primer acercamiento a la manera como entendemos la idea de cultura, se podrá hacer foco en perspectivas que ponen en relación su despliegue social sobre diferentes intereses comunitarios, máxime porque en su mayoría, son grupos de jóvenes los que se procuran espacios de autonomía e invención de sí mismos, respecto de la actividad social colectiva. En este proceso, cultura es también entendida como el desdoblamiento de las acciones que dispone los embates de la creación artística en ímpetus de acción y que, en su tránsito hacia la apuesta de participación, identifican la ciudad como el escenario de las apuestas éticas y estéticas que se ponen en juego en el espacio que transforma y renombra el territorio.

³ Hay dificultades que son comunes a todas las observaciones de los fenómenos sociales. En primer lugar, toda información proviene de los propios interesados, y nada es más difícil, incluso para nosotros, que decir en qué consisten realmente las instituciones. Paulme, D. (1989). "Prefacio a la tercera edición del manual de etnografía de Marcel Mauss." (P.3)

⁴ Al respecto, la bibliografía de Norbert Elias, desarrolla enfoques para desentrañar las relaciones entre cultura y civilización, tanto en perspectivas ilustradas desde el siglo XVII, ELIAS, N. (1989). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica. hasta la noción de civilización desarrollados por la modernidad en la antropología del siglo XIX, que acuñó la noción de "pueblos primitivo" y que analiza críticamente GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, A. (2006). "Del utillaje conceptual de la antropología: los usos del término "inductivismo" y los usos del término "hermeneútica". Dos propuestas de clarificación." *Revista de Antropología Social*: 327-372.

Se propone, por tanto, disponer la pregunta por la cultura acorde a nuestras transformaciones sociales, a las demandas contemporáneas de una lectura de pluralidades étnicas, raciales y de género, de extrañamientos comunicacionales y de trashumancias urbanas y nacionales. En este proceso es necesario recordar que una de las formas de comprender *la cultura*, anteriores a la primera guerra mundial, fue la de distinción social y, en este sentido fue acogida en Latinoamérica, en diferentes posturas políticas, incluso determinadas en cada ciudad por el orden hegemónico del poder, acepción que no tardó en proponer un ciudadano moralmente culto, pues se afincó la identidad a los valores de la *alta cultura*⁵. En esta investigación se aboga, por un cambio de foco, por la posibilidad de indagar cómo, en los modos de entender la creación artística en la ciudad, se construyen, se tejen y se proponen nociones de cultura como modo de vida.

De esta manera, el término cultura se amplía a la noción de habitar, porque al revisar y reflexionar sobre las acciones realizadas, sobre las tradiciones instauradas y sobre las apuestas de transformación y ampliación de la experiencia de vivir en la ciudad, emerge la noción de cuidar, que no está alejada de la idea del cultivo, de la cual deviene el proceder etimológico de la cultura; no obstante, se habita en la medida en que cada tradición creativa, cada práctica artística, lleva consigo una manera de entender el valor de lo humano que se opone al uso mecánico de la instrumentalización del consumo, del imperativo moral que la publicidad le impone al deseo, de la mecanización y homogenización generalizada de lo bueno en los comportamientos urbanos.

Se trata, por lo tanto, de acercar la noción de cultura desde el giro que revisa valores cultivados y por lo tanto da cuenta, de manera crítica, de las transformaciones sociales (Cevasco, 2013, p. 10) y de aquellas que potencialmente están implícitas en formas de la

⁵ La insistencia de la modernidad en la autonomía de la obra de arte, en el superlativo valor que los mercados le dan al artista y en contraposición a ello la hostilidad hacia la cultura de masas, que nombra una radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia sistemática de los asuntos políticos, económicos y sociales fueron puestas en cuestión desde su origen. Estas aporías de la distinción entre alto y bajo se destacan en el estudio de HUYSEN, A. (2006 (1986)). Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

práctica artística. Esto es así porque las *Redes de Creación Escénica* en Medellín impactan sobre sectores urbanos que quieren tener su propia versión de la ciudad, elemento incluyente de la diversidad que nos comporta, y de las diferencias que amplían los significados de la democracia. Hablar de cultura es transitar las formas del cultivo sin menguar, en que, el solo hecho de nombrarla, ya la coloca en un lugar de su revisión, porque la cultura desempeña hoy un nuevo papel social al tratar de entender, interpretar y entregar acciones para comprender el entramado de nuestros conflictos y de las diferencias sociales (Arnold 1993).

Acercamiento a la noción de cultura y arte en la existencia festiva.

Campo conceptual.

I. Materiales de la cultura y producción de Sentido en la RCE.

Ahora bien, toda cultura ancla su cotidianidad a valores que son acciones; ellas figuran el comportamiento práctico de una comunidad, y buscan definirse, insistente y repetidamente, en la forma de su proceder; pero este modo de hacerse comunidad no se determina a priori en nuestras ciudades. La idea de cultura esta vinculada, en el proceder de los colectivos artísticos de la RCE, a lo que entendemos como una dimensión significativa de hechos sociales. En ellos, es valorada la noción de convivio, de intercambio a través de la discusión, de reconocimiento de alteridades que participan en la construcción de relatos de la ciudad, incluso de apuestas por destacar el papel de una pluralidad cultural en una ciudad que merece expresar los matices de lo diferente, sin que en ello se pretenda una apuesta de homogenización. En estos aspectos pone en juego y dinamiza, cada grupo de la RCE, la comprensión y aprehensión colectiva del sentido común. Esto implica para cada organización que, comprender la cultura es confrontarse e intentar aclararse con la experiencia desde la

cual un colectivo social se enfrenta con la noción de “comprensión”, porque todo el tiempo la creación en el arte deviene en acciones que una vez realizadas merecen la pena ser pensadas, y esto es así por la ampliación del sentido que el arte mismo comporta. Así, en lo escénico, la puesta en acuerdo con el otro se realiza también en un medio que puede producir consenso, que procura antes de toda confrontación reconocer hilos para tejerse al otro, para habitar el territorio en modos de acción, es decir que se dispone la cultura como cultivo del territorio, escarbando consensos.

Es necesario, por tanto, ampliar en el mundo práctico, el papel significativo de la cultura, porque trasciende el papel ilustrado de una política de consenso por observación y apreciación, para potenciar en la estrategia de red el papel agenciador, que procura en actitudes de creación participativa, consensos para una revisión del deber ser en las formas de lo sensible, también para una adecuación de estrategias de intercambio que amplían las representaciones sociales de la ciudad. En este sentido la cultura está en los materiales necesarios de la acción, porque trasciende las creaciones artísticas, usándolas como citas, como material que aporta o tiene límites para crear nuevamente. Es así que, en el ejercicio práctico de los colectivos artísticos escénicos en Medellín, se use el material intelectual de las obras maestras, de vanguardia, de élite o de usos masivos o populares, para reinventar, para imaginar posibilidades de la vida, toda vez que los diferentes grupos agencian procesos de producción, convocan modos de participación, y se debaten finalmente en la creación de sus puestas en escena con la circulación y reconocimiento de sentido, proceso en el que se podrá entender que el arte deviene de una materialidad cultural dispuesta socialmente a un ejercicio metafísico, es decir, a la posibilidad de reorientar y producir sentidos, que en muchos casos devienen efímeros, o trascendentes a una territorialidad y a una comunidad, y no obstante provocan lo que mas adelante llamaremos, en sentido ampliado, la forma festiva.

Es por ello que la cultura es la que ofrece un conjunto de materiales que los grupos humanos intercambian simbólicamente y es a partir de estos intercambios que se producen consensos, asunto sobre el que llama la atención (Margulis 2014) al describir la cultura en un constante movimiento de intercambios, según los cuales, una sociedad, una época, o los actores

específicos de un momento histórico se manifiestan, toman consciencia de su tiempo y su lugar, y construyen representaciones sobre sí mismos y sobre el mundo que los rodea.”(p.19).

No es por lo tanto una acción desdeñable, para esta investigación, la relación entre la apuesta de creación y el proceso formativo, no sólo porque está comprometida la materialidad de los usos prácticos que se dinamizan en las apuestas escénicas, sino porque se ponen en juego, en el escenario de la ciudad, planos de la producción artística con estrategias que activan participación, en dónde la creación de público es sólo un pequeño renglón, pues participar de la acción es también reconocerse como paseante, callejeante, deambulante o partícipe de los procesos de creación que activan el escenario, la calle, la carpa, el aula, etc... el sin fin de posibilidades escénicas del espacio urbano que se resignifican, en tanto el actor, saltimbanqui, juglar, cantor, malabarista, etc... lo interviene. Producir en artes escénicas es por tanto un proceso social complejo que no puede realizarse sino con los materiales de la cultura que permiten el encuentro, la discensión y el consenso; en rigor todos los elementos que ponen en juego aquella materia que recubre los valores. Es así como finalmente y cerrando el ciclo propuesto por Margulis, que se ponen en circulación, en formato de red, es decir en una apuesta que activan auto-reconocimientos de lo escénico, entre los grupos, modos de producción de sentido.

En otro plano de los materiales de la cultura, es preciso señalar una de sus formas en el lenguaje (Gadamer, 1997); en esta perspectiva se trata de un medio universal, de una posesión compartida cuyo fin es arbitrariamente consensuada y desde la cual se elaboran estrategias para realizar aquello que en la práctica permite comprensión. El lenguaje es, de esta manera, un acercamiento a una posesión simbólica y colectiva que configura contenidos del sentido y desde la cual se pueden aprestar estrategias para interpretar formas de reconocimiento del otro. En esta ruta se establece el sentido que tiene el trabajo de investigación sobre las prácticas artísticas que realizan diferentes grupos de la RCE. No sólo se apunta a la descripción de sus realizaciones en el tejido de las tradiciones que cultivan sus estrategias creativas, sus disrupciones estéticas y sus apuestas políticas, en torno a la lectura que hacen de su presencia en la ciudad, sino también en la disposición que las observa como productoras de sentido, como entidades estratégicas de una conformación cultural que revierten la

experiencia en el juego que evidencia lecturas de lo diferente y transforman creencias, gustos y formas de participación. Es apuntarle a una lectura que como señala (Bourdieu, 2010), contribuye a una economía de bienes simbólicos (p 153 -230).

Es necesario precisar que una cultura no negocia fácilmente sus contenidos materiales, y es por ello por lo que, en el campo del lenguaje, la reproducción de una sociedad lo es también de sus formas identitarias. Se interpretarán así, como formas identitarias a la lengua, que genera los actos de habla sobre los cuales el arte escénico indaga múltiples posibilidades. Al respecto se destacan los aportes de (Searle, 2001, 2015), a partir de los cuales se observan los desplazamientos que el teatro dramático realiza sobre el campo del lenguaje al poner en juego las relaciones entre acción e imitación, es decir, al deslizar las relaciones miméticas de la cotidianidad a los usos que la transforman desde el lenguaje. En este matiz, los grupos de la red de artes escénicas que cultivan la tradición dramática apropian la concepción clásica del teatro moderno para crear dramaturgias y puestas en escena del lenguaje, creando cohesiones sociales en diversos matices estéticos y políticos.

Otro contexto de los materiales de la cultura es el cultivo de acciones y gestos que toman forma en los usos y costumbres culinarios, musicales, dancísticos, orales, vestuarios, habitacionales y sexuales; al respecto es posible identificar una apuesta teatral que integra lo performativo, que inicialmente, y gracias a los aportes de la semiología, expone la compilación de textos recogida por (Jandová, 2000). A partir de estas experiencias de acción se pueden estudiar sentidos de la tradición no ancladas al lenguaje verbal, desplazando los territorios de la escena a la interpretación de acciones, a la lectura de formas de acción no dramática ancladas a la lúdica infantil, al circo, a la puesta en escena del recorrido urbano que emerge en la comparsa, al teatro que juega con los valores y su negociación simbólica. Otra de las dimensiones de la tradición que se configura en la práctica artística de los grupos que hacen parte de la RCE, observa con detenimiento el juego de poder que integra subjetivaciones de lo corporal, sin que ello defina diferencias con la tradición del teatro moderno o la acción performática.

Esta instancia de la cultura se pregunta por el carácter formativo que en conjunto realizan en diferentes sectores de la ciudad los grupos de creación escénica. La apuesta de tener formadores en cada una de las agrupaciones o incluso de hacer del proyecto formador un proceso de creación, no solo exige un acercamiento al campo de conceptualización que la pedagogía y el arte han realizado en Colombia y de lo cual se podrá observar la presencia de licenciados en artes de la Universidad de Antioquia⁶, pues abordan con algunos esclarecimiento formas de entender el proceso educativo en el contexto de la formación cultural, sino también en el entendimiento de las diferencias de los proyectos formativos en sectores de la ciudad, que se orientan a diferencias poblacionales en género, etnia, limitaciones cognitivas y generacionales.

Estos materiales se cultivan en la práctica social que las reproduce, y a ello refiere en este acercamiento la noción de cultura como puesta en escena del juego, tanto en la comunidad, la corporalidad y la interpretación del espacio que se territorializa en la acción, evidenciando la tensión de significados que genera la ciudad desde el sentido político que la RCE⁷ le imprime a su quehacer cultural. Es decir, que la vitalidad de la Red se juega cuando en el cultivo de sus diferentes prácticas devienen lecturas de ciudad, y se hace crítica de su propia noción de cultura al buscar en la escenificación, no sólo formas de entender la experiencia estética, sino de conectar nuevas relaciones entre arte y vida, trazo que evidencia la presencia del trabajo creativo en conjunción con el trabajo formativo de cada grupo. Es por ello por lo que en cada apuesta de formación se generan formas ancladas a la cotidianidad, porque se disponen, usan y resignifican diferentes materiales de la cultura que afectan la vida. El proyecto formativo se configura con sentido en la práctica artística porque atraviesa la

⁶ Se podría decir, que las Ciencias de la Educación son una disciplina de la cultura y para la cultura, gracias, precisamente, a que ella está inserta en la política educativa y en la promoción de un cuerpo de saber necesario para los intereses de la nación. ZAMBRANO LEAL, A. (2016). El orden discursivo de un concepto y una disciplina. Pedagogía y ciencias de la educación. Cátedra doctoral Epistemología de la Pedagogía. A. R. S. MARTÍNEZ Boom, Alexander. VARGAS Guillén, Germán. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional Doctorado Interinstitucional en Educación. 5: 135-152. (p.9).

⁷ Cuando se alude al sentido político se refiere a la posibilidad de encuentro con valores que resignifican en cada grupo la política cultural. Resignificarla no es tanto su reproducción normativa y normalizada en el ejercicio de las obligaciones contractuales de los grupos. Se trata de leer las derivas que provoca el reconocimiento de una tradición que se valida por la aplicación de estatutos normativos de la práctica artística.

dimensión cultural que activa una lectura del valor en la búsqueda de significados. La actividad formativa, que desliza su apuesta hacia la creación escénica, afecta igualmente la noción de cultura, porque hace que el cuerpo asuma críticamente formas de la acción que cuestiona sentidos; esto es así, porque en la apuesta formativa se señala una cierta forma de la autonomía creativa, es decir, que se cultivan identidades de los niños y los jóvenes con la ciudad, en momentos de invención, que tienen a su disposición, en sus prácticas, diferentes usos del lenguaje, que performáticamente visitan experiencias para inventar relatos, trayectos y formas de estar en la ciudad, no como un cuerpo homogéneo, sino con lo diferente que ella comporta para resignificar el mundo en el que se vive, y así, quizás reencantarlo (Fisher-Lichte, 2014), que es a lo que finalmente le apunta en la acción, una estética de lo performativo.

En los procesos formativos está en juego la comprensión de las creencias de cada individuo; lo que provoca consensos colectivos es la ampliación de cualquier creencia a la forma de una práctica social, no obstante, es la práctica artística la que introduce otra forma de sentir la creencia. El arte en su experiencia se vuelve sobre las formas identitarias que se cultivan de forma especial. Esa autonomía hace de las formas identitarias una revisión crítica, que surge en la actividad cultural que provoca autonomías, en la que se pueden observar los contornos de esa cultura que reproduce sus formas identitarias. Es por ello de vital importancia la forma en que los grupos de la red puedan reinterpretar su ejercicio formativo, en ello no solo está en juego una apuesta por la revisión de las creencias que se instalan incluso en los actos de resistencia creativos del arte, sino también en el ofrecimiento que su apuesta hace a la voluntad de saber y de creación de cada participante en su autonomía⁸. En este sentido, la noción de cultura se podrá indagar en las pedagogías invisibles que transitan niños y jóvenes entre laboratorios, semilleros, grupos de creación escénica y teatral, y su participación como gestores y creadores del arte escénico para la ciudad.

⁸ Naturaleza, técnica e imaginación, definen la actitud de la humanidad que se forma y que forma las condiciones para entenderse a sí misma. Echeverría, B. (2010). Definición de Cultura. Ciudad de México, Fondo de la Cultura Económica.

Este momento privilegiado de revisión podríamos llamarlo, siguiendo a (Echeverría 2010), la forma festiva. Es una existencia que se destaca porque rompe con el automatismo de la rutina, es una forma de entender la cultura en el momento político en que la existencia humana revisa automatismos, pues indaga en las construcciones identitarias de la forma y se busca en la noción de libertad, pues toda práctica artística rompe con la rutina de la cotidianidad. Lo humano se hace presente, y la ruptura que introduce momentos de libertad es un recordatorio del momento por excelencia de la cultura, que se nombra en la existencia festiva.

II. La existencia festiva.

La fiesta, en la idea de (Echeverría 2010) es la mimesis de una forma de resistencia, es una llamada autocrítica que se da en las formas identitarias de la cultura. Es por ello importante reconocer que la vida en su existir tiene el tiempo festivo, este es el momento de la actividad cultural, es la forma en que la cultura se busca, es el momento de cultivo de identidades y alteridades. La vida se traslada a un escenario imaginario. El ser humano cultiva su identidad y su exterioridad en el trance-traslado, en que la consistencia cualitativa del individuo se de-construye y se reafirma en otras lecturas. Cultura y fiesta se autoexigen. Hablar de la cultura es hablar de la posibilidad en la que el ser humano se recuerda así mismo que es libre, se recuerda que es capaz de fundar. La identidad se esfuma para volver a reconstruirse porque reconoce valores ocultos en una exterioridad que reconfigura los cuerpos, una alteridad que matiza los actos de resistencia y de placer. La actividad cultural sucede en la fiesta, en la existencia festiva. Hablar de la cultura es referir a esta posibilidad en la que un grupo humano se recuerda a sí mismo que es libre, y capaz de fundar las formas de su propia socialidad. Es en la actividad cultural donde se puede instaurar una necesidad de orden social, en ella se recuerda la comunidad a sí misma que, no solo es ejecutora de un orden jerarquizado, sino también fundadora de códigos de la acción para valorar comportamientos. La existencia festiva es una dimensión política del juego que transmuta valores en comportamientos, acciones, relatos, en trayectos que ponen en escena el cuerpo en su dimensión de encuentro. En esta dimensión de la cultura, los seres humanos se recuerdan a sí mismos que son

instauradores de una forma de ver el mundo. En el momento festivo lo humano de la existencia se manifiesta de forma sensible.

La actividad cultural es también soportada en las formas identitarias del arte porque ellas comportan una estésis, es decir, una forma de percibir subjetivamente aquello que afecta de diversas maneras nuestro ánimo. Esa experiencia infiere en la noción de fiesta, y de forma especial hace que el arte nos permita reconocer un margen de nuestra potencia transformadora de los valores. El arte en la acción escénica no solo podría ser pensada como un laboratorio que pone en juego aquellas experiencias en las que se observan los contornos de lo que hacemos y sentimos estando juntos, como en el ejercicio dramático, sino que también puede permitir reconocer cómo trabaja en nosotros la experiencia festiva, porque podríamos observarnos en mundos posibles que suceden en las cotidianidades experimentadas en la acción performática.

Este plano del arte se adhiere a la existencia que observa la actividad festiva, en la que se produce una forma concentrada de posibilidades de la convivencia y se deconstruye la rutina del mundo de la vida, porque ella se vive de otra manera; es un recuerdo de la vida que puede ser revisada, que puede pensarse de más formas, que puede imaginarse en otras medidas, en diversos enfoques expresivos. Es necesario por ello acotar la relación entre el arte y la cultura, pues en el umbral de la experiencia festiva, la existencia revisa lo que siente, no sólo porque se instala en la deconstrucción de sus formas, sino porque el mundo reclama lecturas de lo diferente. En este contexto, la experiencia festiva es también estética, no al modo de la contemplación o de la inmersión, sino de la vivencia que experimenta críticamente su cultura para inscribirse de nuevo en ella. Parafraseando a Dufrenne (2017), lo estético no es lo cultural, porque su sentir se esfuerza en captar lo fundamental: el sentido mismo de la experiencia es memoria de una libertad que habita aquello en donde la cultura es más que sus formas identitarias, es lo que la renueva (p.11).

Lectura de los procesos de apropiación cultural de la Red de Artes Escénicas.

En su apropiación del territorio cada nodo de red hace lecturas de la población en términos

de interés por la participación, a partir de ello se construyen vínculos con poblaciones socialmente interesadas en el desarrollo cultural, entendiendo por ello apropiación de espacios de formación, entretenimiento y colaboración conjunta en proyectos comunitarios. Cada grupo, comporta su singularidad creativa y desde ella construye con la comunidad alternativas de apropiación, en cada zona, de una manera diferente, pues se articula al territorio con agentes sociales de la comunidad. Se identifican en este aspecto experiencias que exigen apoyo de otros agentes culturales y políticos de la ciudad.

El reto en la apropiación territorial es el reconocimiento de las prácticas que movilizan deseos de participación cultural. La Red, en este sentido, podría ampliar su efecto formativo en tanto puede instaurarse como categoría de estudio que re-produce de una forma determinada la trama de las acciones que moldea saberes sobre la actividad artística, su campo de realización formativa, su alcance proyectivo en la ciudad, y su dimensión política, en tanto dispone acontecimientos para activar modos de encuentro y reconocimiento. Esto dispone una inmanencia adherida a saberes que han tenido, desde la academia, una presencia constante en cada uno de los grupos. Estos saberes se han configurado en la historia del arte, la filosofía del arte, la estética y la pedagogía, entre otros; no obstante, es preciso observar que la actividad creativa dispone también un accionar constante, que pone en juego dinámicas de producción, circulación, creación y difusión que activan la presencia de cada grupo en su territorio y que, en juego, son sus saberes los que generan ventanas de observación social. En este sentido, cada grupo ha construido en sus zonas, reconocimientos que aún no se sistematizan, pero que por su presencia en los lugares han realizado un constante trabajo, de tal modo que han configurado singularidades sociales y políticas. Es necesario por tanto disponer en la Red de alternativas de intercambio de los reconocimientos que cada grupo activa, de tal manera que se identifiquen agentes sociales, saberes, prácticas y escenarios que hacen posible el incremento de demandas culturales en la ciudad a través de la práctica artística, potenciando la singularidad creativa, que activa formas de visibilidad de lo social.

- I. Matices de los procesos de formación en líneas de fuga sobre la creación que generan agenciamientos:

La RCE activa la singularidad de cada grupo en una dinámica que la articula a su particularidad respecto al modo en que cada colectivo, tradicionalmente, ha generado su entendimiento de la ciudad. Sobre ello dice Guattari que “la singularización es una existencia en flujo, que se construye desterritorializándose en un nomadismo existencial. La *ecosofía* es una heterogénesis, una serie de procesos continuos de re-singularización, de experimentación” (Deleuze, 1997, p. 60). Desde esta actitud interpretativa de la Red, se introduce una estrategia para su comprensión, no como un conjunto de grupos en los límites de lo urbano, sino como una manera de entender los intercambios, los procesos de articulación al territorio, las apuestas de formación y las estrategias de vinculación a entramados sociales; asuntos que disponen en la Red, su relación con la ciudad en escenarios creativos permanentes para combatir la violencia. De esta manera es posible pensar la Red como un conjunto de apuestas de negociación e intercambios disciplinares, técnicos y formativos, sobre una sociedad que corre el riesgo de cristalizar la muerte en lo real. Por ello la importancia de crear acontecimientos artísticos, que más que “obras de arte” para la contemplación, produzcan efectos sociales en actos de vida; de allí la necesidad de pensar la RCE en la dinámica de los intercambios que generan con sus saberes, con el territorio, las comunidades y su comprensión que dispone un agenciamiento de su actitud de participación y de intervención política en la cultura de la ciudad.

La singularidad de cada grupo genera matices diferentes de apropiación y de intervención en los territorios, es por ello por lo que cada grupo activa actitudes para indagar por los procedimientos que se instalan en un espacio de relaciones. Esto plantea un acercamiento inicial a la posibilidad de cartografiar el conjunto de planos que nombra asuntos inherentes a la acción social, política, estética y ética, en tanto cada grupo genera adherencias y umbrales de su saber en la acción, situaciones que pueden ser estudiadas a partir del juego de tensiones que esto genera. Esto implica levantar un escenario de relaciones que dispongan ejes que transversalizan los modos de intervención social para configurar, desde cada apuesta por el arte, no entendido como un campo disciplinar, una búsqueda de las posibilidades del sentido en diversos planos y en ellos procurar una lectura de sus apuestas de formación y creación, toda vez que sus alcances estéticos se mueven en el campo del arte escénico.

A. Creación que vincula formas de hacer el “arte - dramático”.

Línea del arte escénico como práctica de la puesta en escena de la representación dramática. Es un ejercicio formativo y creativo de experimentación a partir de las relaciones cuerpo-texto, lo que implica el reconocimiento de técnicas vinculadas a la actuación. Se parte de tradiciones académicas que tienen su fundamentación en el reconocimiento de técnicas de formación de actores y en ello, relaciones entre diferentes aportes disciplinares. Se vinculan textos de la tradición dramaturgica del medio, se abordan espacios de experimentación interdisciplinar. De exigencias estéticas que aportan elementos para ampliar la noción de creación en la puesta escénica de dramaturgias, ya sea de textos de la tradición colombiana, universal, o de creaciones colectivas.

B. Creación para entender lo escénico a partir de la noción de comunidad.

Arte como práctica para el uso de imaginarios y representaciones del territorio. En algunos casos por sus formas narrativas, en otros porque en ellas se han configurado formas de conflicto que se resignifican en su apuesta representativa. Se trata de acercamientos identitarios a imágenes que se concentran en la noción de lo étnico, y de género. Se amplía en esta línea de transversalidad una apuesta por la noción de interculturalidad, pues se ponen en juego valores de lo humano, que apuestan por el reconocimiento de diversidades y alteridades que la tradición generalmente excluye o invisibiliza. Se procura en esta línea acoger textos y prácticas de la tradición oral que vinculan modos de transmisión de valores. Se configura además como estrategias de subjetivación de imágenes del otro a partir de la noción de comunidad de sentido; en este aspecto, la relación cuerpo-texto es exploratoria de relaciones entre textos y formas interdisciplinares con música, poesía, repentismo y juglería. Se validan saberes de tradición popular y se confrontan diferencias con formas de la cultura de masas que atraviesa la experiencia sensible de la cotidianidad.

C. Creación para entender lo escénico a partir de la noción de ciudad.

Arte como práctica de resignificación espacial. Se generan relaciones entre diferentes agentes zonales que tienen vínculos con el sector cultural. Se asume la relación cuerpo espacio para la puesta en escena del juego y la fiesta en momentos que configuran resignificación territorial. Se asumen saberes de lo efímero, las relaciones cuerpo-texto son desplazadas por las relaciones cuerpo-imagen. Saberes prácticos son el eje de la reflexión que tiene como punto de partida la relación cuerpo-acción-gesto en la reflexión sobre lo urbano. Es un eje que le apuesta a una desterritorialización de lo escénico, y busca en los modos de participación espacios de fiesta, en actitudes lúdicas que integran expresiones de la tradición popular. Se reactivan en su puesta en escena urbana saberes de la comparsa que contiene memorias del carnaval y que activa representaciones de la ciudad como espacio de intercambios simbólicos de diversa tradición. Convocan, en un intercambio de experiencias, participación en el deambular, el callejear y el partícipe activo que se integra de manera efímera a la fiesta.

D. Creación a partir de la acción que obliga reflexión escénica de las relaciones con el otro.

Arte entendido como una apuesta por escudriñar en la acción la elaboración y transacción de valores. Se proponen constantes espacios de juego apostando por una construcción colectiva que des-jerarquiza las relaciones sociales en la experimentación escénica. Se aborda la experiencia por lo performático como eje de la construcción transdisciplinar. Implica rupturas con tradiciones de formación escénica y establece coordenadas estéticas en el terreno de lo social y lo político. Se apuesta por las posibilidades del juego que forma y entreteje modos de relación. En estos procesos se potencian actitudes lúdicas que procuran el descubrimiento de sentidos, que activan experiencias de extrañamiento y que exigen de reinvención de las reglas en el juego y modos de reconocimiento del otro. Esta línea de creación genera estrategias para la representación de alteridades en las que se juega de manera efímera a la construcción de valores; es por ello por lo que lo escénico imprime en

estas acciones una apuesta de discernimiento crítico, toda vez que los ejercicios y planos de representación realizados generan en los participantes y en el público espacios de reflexión.

E. Creación en el plano de los aportes de la pedagogía.

Arte entendido en la esfera de los conceptos de creatividad para potenciar y activar condiciones cognitivas y sensibles en el desarrollo individual. Se vinculan relaciones entre formación y educación que amplía la experiencia creativa en espacios de socialización para la subjetivación de valores. Se propician modos de intervención a población en condiciones sociales heterogéneas, y se generan experiencias de participación en formatos lúdicos. Se abordan conceptos de ciudadano en términos heterónomos, que permiten acoger aportes de la educación artística. Se genera apropiación de derechos a la cultura en apuestas de integración social. Se apuesta por una subjetivación del arte como experiencia para imaginar la diferencia en modelos simbólicos de participación. La relación cuerpo-acción desplaza la relación cuerpo-texto para provocar espacios lúdicos de encuentro. Esta línea integra saberes para acoger comunidades en condiciones de diferenciación cognitiva, de resiliencia y de reflexiones sobre la relación arte y terapia.

Se propone, en estos acercamientos a los trazos de la creación que se configuran en la RCE, el movimiento que dinamiza las líneas de fuga sobre las apuestas artísticas, sobre el modo en que, al cruzarse unas líneas sobre otras, cada singularidad de los nodos de Red, articula formas de comprender su acción como arte. Es por ello que una observación de cada planteamiento, solo puede aproximar la interpretación, pues la profundidad que cada grupo realiza desde su tradición y enfoque formativo activa, en los nodos de Red, tensiones diferentes, modos de aproximación a la noción de ciudad, al modo de comprender la formación pero, en gran medida, a la forma como la fuerza de cada línea hace posible leer la singularidad de las apuestas de creación que subyacen en cada uno de los nodos en su encuentro con diversas transversalidades.

La cartografía se opone a toda fijeza, ella construye un espacio abierto, en donde cada línea se modifica, en acuerdo a las formas de apropiación que cada grupo hace desde su particularidad creativa, que además es variable, desmontable y alterable. Es por ello que se ha trazado a partir de estas líneas, en las figuras 1, 2 y 3 estrategias con el proceso formativo desde una manera de abordar la cartografía de la creación porque ella es móvil, y en ello la Red se diferencia de un sistema que se fija en una tendencia metodológica, que por lo general tiende a realizar lo mismo, por siempre, empobreciendo el espacio “estriado de la representación” (Deleuze, 1994). En esta perspectiva, la creación de un conjunto de posiciones de intervención apuesta por describir líneas de fuga de la creación para abrir, agitar, crear, experimentar y allí proponer agenciamientos para la formación que puede darse en el devenir político y social de los grupos de la RCE. Es decir, los devenires de sectores de la ciudad que inventan lugares para fabular sus deseos y estos actos de fabulación se inscriben en sus cuerpos y crean actos de habla que leen molaridades lingüísticas que también se conforman en los materiales de la cultura.

Tres Estrategias de lectura sobre la relación creación – formación en los nodos de la *Red de Artes Escénicas*.

Figura 1

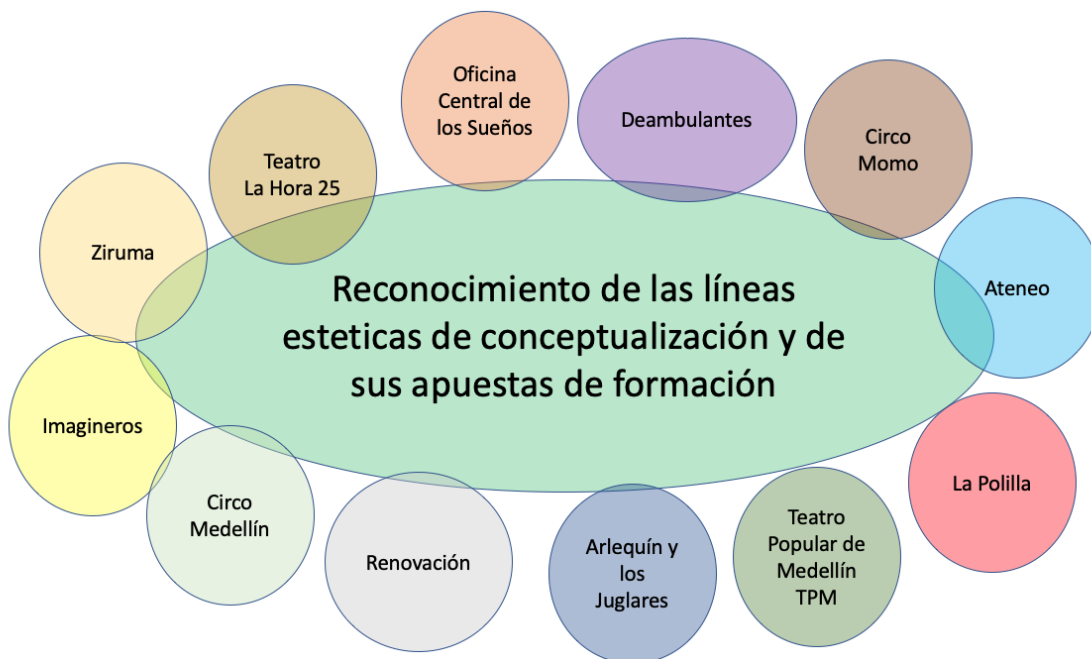
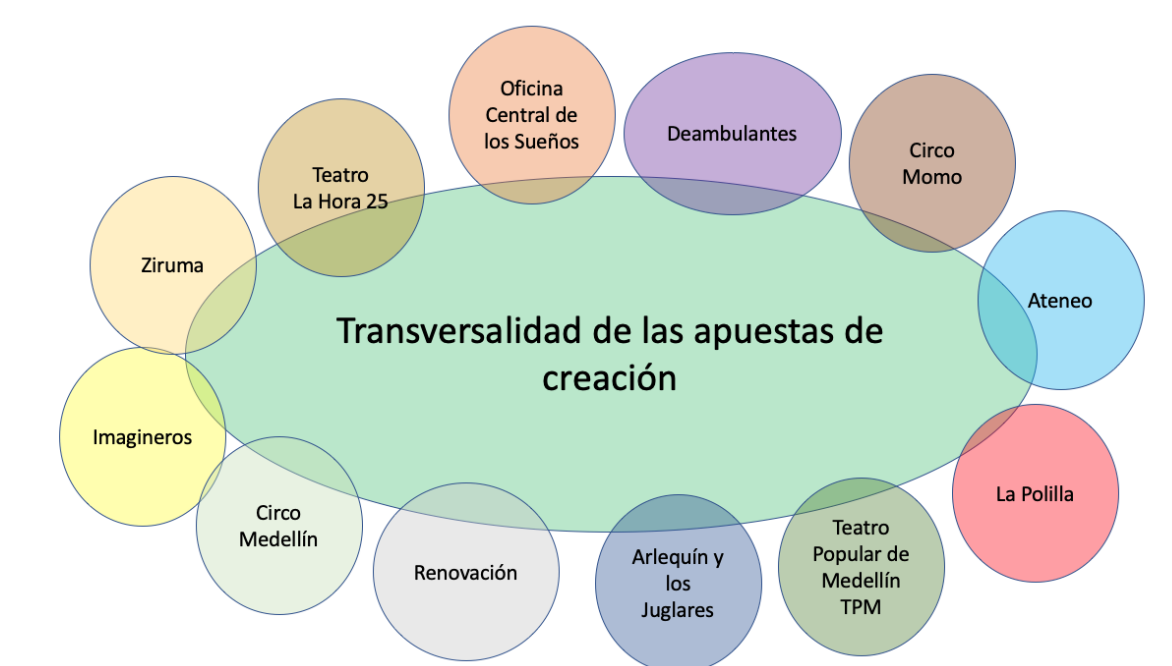


Figura 2



Figura 3



Apuestas de Creación y formación en nodos de la *Red de Artes Escénicas Ciudad de Medellín*

I. Arlequín y los Juglares

A. Una historia de luchas

Arlequín y los Juglares nace hace 47 años, pero sólo se constituye jurídicamente 13 años atrás. Surgió en 1972 a partir de las inquietudes de tres amigos artistas rebeldes, influidos por la revolución cubana, la revolución rusa, mayo del 68, entre otras manifestaciones políticas que inspiraron los movimientos de izquierda en Colombia. El hipismo estaba en pleno y sus reivindicaciones sembraban la semilla de la libertad en las juventudes. De estos tres amigos, fue Oscar Zuluaga quien se dedicó de lleno al proceso teatral, dándole continuidad durante todo este tiempo como director general del grupo.

En sus primeros años, Arlequín hacía un teatro contestatario, revolucionario, marcadamente panfletario, consecuente con su espíritu rebelde y libertario, tendencia de las décadas del 70 y 80 en la que muchos grupos se enmarcaban, como el TEC Teatro Experimental de Cali o el Teatro La Candelaria en Bogotá. Esta orientación impulsó una postura radical en el grupo instándolo a mantenerse al margen de relaciones con el Estado o la oficialidad, en franca discrepancia con las políticas gubernamentales; no obstante, este radicalismo fue cambiando y hoy día la organización se inscribe en procesos comunitarios en los que la articulación con la institucionalidad les permite consolidar proyectos diversos sin renunciar a los principios de reivindicación de derechos que los ha caracterizado. En cierta medida, este cariz contestatario se ha instaurado en el imaginario de la ciudad y de alguna manera funge como un estigma que pretende definirlos como “muy rojos, muy de izquierda”, pero están conscientes de que sus presupuestos político-estéticos van más allá de cualquier determinación externa habiendo influido en muchos de los grupos culturales que hoy día trabajan con las mismas premisas de defensa y empoderamiento de las comunidades más vulneradas.

A lo largo de su proceso, una condición itinerante los ha movilizado por diferentes contextos nutriendo de experiencias su saber teatral. Luego de un periplo de dos años en Bogotá con un proyecto de títeres en un programa de la televisión nacional, regresaron a Medellín estableciendo definitivamente su propuesta teatral en la ciudad. A partir del traslado del aeropuerto de la ciudad al municipio de Rionegro en 1985 y con la creación del aeroparque Olaya Herrera, se consolidó un proyecto de ciudadela cultural en este nuevo espacio recreativo para Medellín. Una serie de grupos artísticos convivieron allí por varios años, durante la segunda mitad de la década del 80 entre los que se destacaron Canchimalos. Oscar propuso un “taller creativo de expresión artística”, que, con la participación de los demás grupos, articulaban teatro, danza, plásticas y música. Con un pago fijo, por parte de los beneficiarios, gestionaban recursos para mantenerse y llevar a cabo su producción teatral. Con la reactivación del aeropuerto para vuelos regionales se exigió a los proyectos culturales y recreativos adelantados en el Olaya Herrera retirarse de los espacios ocupados, pero los colectivos opusieron resistencia con trabajo creativo y recolección de firmas. A pesar de los

argumentos y de las buenas intenciones de mantener el proyecto cultural, fueron desalojados violentamente por la policía. Con rabia y tristeza observaron cómo vestuarios, utilerías e implementos escenográficos, conseguidos con gran esfuerzo, eran vistos solo como la basura de “unos oportunistas y revoltosos” que había que evacuar para bien del desarrollo del departamento.

El 1990, luego de una corta deriva sin espacio donde funcionar, el alcalde Juan Gómez Martínez, en una apuesta por el sector cultural, ofrece un lugar en los bajos de Estadio Atanasio Girardot para adelantar allí un proceso artístico. El desalojo del aeroparque resintió a varios de los grupos y solo cuatro llegaron a este nuevo sitio para dar continuidad a sus proyectos. Aquí se da una nueva articulación del sector convirtiéndose en una especie de incubadora de procesos que consolidaron una comunidad artística, llegando a tener 12 grupos trabajando con teatro y títeres, con una administración unificada. Este proceso fue un hito en Latinoamérica: un estadio con sala de teatro. Sin gustar especialmente del fútbol, aprendieron a convivir con en él por casi 20 años.

Con la llegada de Adriana Diosa al grupo comienza una propuesta de gestión colectiva de mercadeo de todos los grupos, sala llena con colegios, sostenida con taquilla y talleres artísticos con una tarifa fija para la manutención del proyecto. Con esfuerzo, y sin relación con el Estado, lograron mantenerse y ser sala concertada por 6 años posibilitando que incluso artistas internacionales se presentaran en ella. Allí empezó la propuesta de formación: divididos por grupos con artistas de todas las organizaciones reactivaron talleres de danza, plásticas, música y teatro. Su concepción de trabajo solidario, en colectivo, los distinguía. Si bien llegaba un público ocasional, distinto cada año, se hicieron conocer. Los domingos había una propuesta escénica que se empataba con la entrada a fútbol. Hacían talleres con hinchas, incluso con los equipos, con los hijos de los vendedores ambulantes; pero con el Estado la relación era difícil. Las nuevas administraciones municipales reclamaban el espacio cultural con nuevos intereses políticos; era un lugar muy posesionado y apetecido para ganar concesiones; esto provocaba tensiones y enfrentamientos constantes. Tras una demanda venida de una nueva administración del INDER, que alegaba que el arte no tenía nada que ver con el deporte, y en medio de la polémica pública, el envío de cartas a los medios, de la

resistencia para no perderlo, y la discusión teórica sobre el concepto de arte, deporte y cultura, en 2014, cansados del conflicto, y después de 25 años de presencia que marcó un hito en la ciudad, entregaron el espacio en un evento público de carácter simbólico.

Después, se ubicaron en la sede de un sindicato donde operaban muy bien, pero nuevamente les pidieron el espacio. Arrendaron un lugar para guardar la utilería y funcionaron sin sede por tres años. Esto sirvió para interactuar de forma muy fuerte con la comunidad, para moverse por muchos espacios dentro y fuera de la ciudad. Luego surgió la necesidad de tener una sede propia y ya llevan tres años radicados en el Barrio Aranjuez, ahora con el sueño de llegar a ser propietarios del lugar. Se necesitaron algunos meses para darse a conocer, para empoderar el proyecto en el nuevo contexto, pero progresivamente fueron llegando los amantes del teatro, de los títeres, de la cultura en clave de diversidad y multiculturalidad. El proyecto de títeres busca fortalecer esta noble expresión teatral ante la inminente desaparición del oficio a falta de relevos generacionales; el semillero de teatro iniciado en el estadio consolidó la permanencia de varios jóvenes que ahora son parte del grupo base; personas de la comunidad LGTBI, buscando espacio para presentar sus propuestas sobre diversidad sexual, encontraron un lugar de aceptación sin prejuicios. El proyecto pues se fortalece día a día estableciendo vínculos y expandiéndose en diferentes flancos de relacionamiento y trabajo artístico. Es algo más allá de lo que se promueve como inclusión; dice Adriana: “nosotros no creemos en eso; somos un pueblo: esto no está completo sino estás vos”.

B. Arte y derechos

La línea específica en el contrato con la alcaldía reza: Arlequín enfoque intercultural. La articulación a la RCE ha ayudado a valorar más esta especificidad. A partir de la estructura jurídico-administrativa que se concretó en Arlequín, y ya convencidos de la importancia de legalizarse como organización, fortalecieron ese interés por el arte en sentido de derechos. Así cambió la relación con el Estado, aprendiendo a negociar con él, en la comprensión de todo lo que la organización tenía para ofrecer a nivel artístico y de iniciativas comunitarias. Este proceso de trabajo con comunidades se fue consolidando a partir de intereses por indagar en la ancestralidad. Estuvieron cuatro años trabajando en el Chocó profundo con las

comunidades indígenas, afro y chilapa⁹. En un proyecto financiado por alemanes y bajo el lema *Arte navegante resistencia itinerante*, hacían visitas periódicas, cada dos meses, a los pueblos circunvecinos del río Atrato. A pesar de ser grupos sociales muy cerrados, ganaron su confianza. Era una época de mucha violencia y sólo podían acceder a los territorios con el aval de la iglesia. En un primer acercamiento a un grupo indígena, a través del juego, de imitar sonidos de animales, de cantos y música, obtuvieron una rápida respuesta de los niños. A falta de un idioma común, el amor es el lenguaje universal; así encontraron el camino para “tocar” a la comunidad que, en pleno, participó en la actividad. Luego, diseñaron un taller de títeres para 30 personas, pero el jefe les dijo que era para todos: 300 personas. A partir del carácter totémico de los títeres y sin conocimiento de la lengua, distribuyeron tareas: mujeres, diseño y elaboración de vestuario; jóvenes, tejido; niños, masa para títeres; ancianos, escritura y traducción de historias, y luego todos a la escena. Esos fueron sus comienzos en el territorio; movidos de sus esquemas de trabajo con pequeños grupos a dinámicas con todos los miembros de la colectividad. Luego replicaron esta estrategia en otros lugares, ganándose el afecto y el respeto de todos. Tiempo después, muchas personas que llegaron desplazadas a la ciudad los buscaban en el entendido de que podían ayudarles o conectarlos de alguna forma con esta nueva realidad.

De esta forma, Arlequín ha ido consolidando un proceso de interacción con la diversidad cultural, con el arte como herramienta metodológica de acercamiento, superando el panfleto y configurando una propuesta estética en la vía de lo poético, del verso, la juglería, la lúdica y la improvisación; con participación en festivales y eventos de corte ambiental, de derechos, del movimiento LGTBI, muchos de ellos incluso en Europa. Amparados en la sociología que les ayuda a consolidar un pensamiento crítico y a concretar estrategias pedagógicas para desarrollar las habilidades básicas del pensamiento, avanzan un proceso que se consolida en el rescate de la tradición oral para la transmisión de saberes. De esta forma, se movilizan por otras regiones, ciudades y municipios del país con proyectos de formación y fomentando que el teatro se mantenga vivo.

⁹ Referida al grupo conformado por campesinos de los departamentos de Sucre y Córdoba principalmente asentados en estas latitudes.

C. Estar en Red

Arlequín participó en el primer proyecto de Red que se hizo con el sector educativo, era un proyecto de arte y escuela coordinado por ATRAE; si bien no tenía un corte comunitario, fue una gran experiencia porque estaban convencidos de que era la estrategia para crear la necesidad del arte desde la escuela y ganar nuevo público. A partir de su organización a nivel jurídico, empezaron a potenciar una apuesta pedagógica más clara, centrada en lo escénico y con más argumentos teóricos. En 2014, por una invitación de Elisabeth Cano, que buscaba grupos que tuvieran trabajo con comunidades, volvieron a ser parte de los procesos de la RCE. Su amplia trayectoria con comunidades diversas, sector teatral, sectores sociales de la ciudad, comunidades afro, indígenas, campesinos, los perfilaban como una de las organizaciones con mayor experiencia en esta línea. Por esos días tenían la inquietud de oficializar una propuesta formativa, crear un pénsun. Sabían de los avances en este sentido adelantados por el TPM, pero no sabían si ese era el camino más adecuado para ellos. Entendieron que tenían que seguir independientes, sin amarras, sin método. Hoy día Arlequín tiene una escuela de formación continua con 120 personas que se fundamenta en el diálogo de saberes como alternativa pedagógica. Su conocimiento se apoya del conocimiento de los indígenas, de los afros, de los campesinos con la comprensión de todo lo que es necesario aprender de ellos y lo mucho que tienen para decir.

Propusieron un proyecto intercultural en el Cabildo indígena. La RCE ha favorecido la continuidad del proyecto manteniendo las buenas relaciones y el respeto por el cabildo en un trabajo mancomunado con la Junta. De esta forma, este año ha sido especialmente rica la experiencia con lo indígena. En un solo grupo confluyen seis familias lingüísticas, lo que se constituye en una gran oportunidad para el intercambio de saberes. Es un proceso que se está haciendo con adultos. Arlequín porta una experiencia que le da credibilidad como talleristas ante ellos teniendo referencias de los procesos hechos años atrás en el Chocó.

La RCE ha sido un alivio en lo económico para el proyecto de Arlequín; les ha permitido incluso pensar en un relevo generacional. De esta forma patrocinan a cuatro de los jóvenes que integran el semillero para que avancen sus estudios de teatro; están completamente seguros de que se van a proyectar profesionalmente en Arlequín. El proyecto de RCE les ha

permitido entender el perfil de formadores que necesitan para sus procesos comunitarios. Ellos deben demostrar un interés verdadero y un entendimiento ampliado de su proceso intercultural para ser parte de la organización.

D. ¡El escenario es poder!

Interrogar la ciudadanía ha sido una de las inquietudes permanentes de Arlequín. La pregunta por el otro les insta a entender el arte como herramienta de empoderamiento teórico-político para formar individuos capaces de preguntarse, argumentar, criticar. El escenario es poder. Es el lugar de creación donde participa un ciudadano integral a través del gesto, la palabra, la juglería, el pensamiento político. Es un lugar para el encuentro, la retroalimentación, que permite hacerse conscientes del conflicto, pero en clave propositiva, optimista, esperanzadora. El teatro es hijo del momento histórico, reflejo de la vida, del ahora. Hace 20 años Arlequín apostaba por una ciudadanía contestataria, guerrera, era otro momento; hoy día, consecuentes con las circunstancias político-históricas, abogan por una ciudadanía constructora de paz.

De esta forma, uno de sus presupuestos de sentido insiste en que “el arte es un instrumento para el empoderamiento político de las personas porque las pone en el escenario de lo público”. La ropa sucia se lava en escena. A partir de esta premisa, han adelantado laboratorios de género, por ejemplo, que han permitido a grupos de mujeres asumir posturas políticas con su cuerpo, con sus relaciones íntimas, inquirendo sobre su rol familiar; permitiendo incluso su desborde para entender, a su vez, cómo avanzar procesos más tranquilos y canalizados. Su propuesta busca “dar la voz a un pueblo que está incompleto”: si falta la voz de las mujeres, hay que hacer para que ellas hablen, si falta la voz de los negros, de los indígenas, igual. A través de acciones como el *Teatro Foro* evidencian el interés del público por el pensamiento, por la crítica. Los encuentros con comunidades y sus propias maneras de estar en el mundo les han ampliado el marco de comprensión incluso del sentido de la representación. Para las comunidades indígenas la mimesis teatral es irreconocible. Los montajes, en sus comunidades están atravesados por el ritual. Ellos se acercan a la manera de representación occidental como herramienta de visibilización del poder: de poder contar, denunciar, comunicar, también como herramienta de diversión y hoy día, como estrategia de

proyección. Cosmogónicamente el teatro es otra cosa más allá de la representación. Así mismo, para Arlequín ha sido fundamental el fortalecimiento del sector teatral: ha dinamizado los concejos de teatro, concejos de cultura, del movimiento artístico y sus instancias organizativas. El teatro ha sido, para sus propios miembros y para los diversos grupos sociales con los que han podido trabajar un medio de sanación, de reparación y de integración social. Todas estas acciones se han realizado en clave de ciudadanía.

II. Teatro La Hora 25

A. Un grupo de teatro

La Hora 25 surge, en 1989, de las inquietudes de un grupo de intelectuales y artistas independientes amantes del teatro articulados bajo la dirección de Farley Velásquez para explorar formas renovadas de asumir la escena. Su influencia teatral viene, en gran medida, del proceso del Odín teatro creado por el italiano Eugenio Barba y de las influencias del polaco Jerzy Grotowski.

En La Hora 25 se apuesta por el grupo, no por compañías; si bien se respeta el trabajo de actores independientes, aquí, como lo reitera Carola: “somos Grupo de Teatro”. Esta es una familia que se planta “para las que sea”, asumiendo cada reto a partir de esta comprensión. Esto fortalece una capacidad de resolución que se consolida en la profusión de conocimientos venidos de los diferentes maestros que invitan constantemente y que el grupo vincula con su propia trayectoria. El conocimiento se comparte, se entrega, se encuentra en la experiencia, configurando una estrategia para la transmisión del saber en el que los jóvenes van adquiriendo los elementos para llegar a ser formadores.

Luego de “la partida” de Farley, fue Carola Martínez quien asumió la dirección del grupo, si bien esta ausencia imponía la pregunta de cómo continuar. Partiendo del aprendizaje heredado del conocimiento de Farley y sus planteamientos de co-creación, su insistencia en “saber escuchar el teatro en nosotros mismos”, y su “creer en el teatro”, ha ido forjando este compromiso en los últimos 4 años. Carola ha vinculado esta herencia a su propia intuición y

su saber teatral, atreviéndose a hacer adaptaciones dramáticas y puestas en escena, integrando diversos elementos del arte, de la fotografía, de la pintura y yendo más allá de lo aprendido de los profesores de la Universidad de Antioquia, donde hizo su pregrado en teatro, para explorar su propio camino de creación.

La pregunta por la condición humana atraviesa las puestas en escena de La Hora 25. En cada nueva adaptación se respeta la base original del clásico seleccionado para la construcción de una dramaturgia que se interrelaciona con otros textos, con la literatura, con autores que han influido decididamente en el colectivo y que propician diálogos que reactualizan las obras en la intención de hacerlas contemporáneas. Es el caso de la última puesta del texto *Prometeo Encadenado* de Esquilo, beca de creación en 2018, revisada a partir de los textos de Marguerite Yourcenar *Kali Decapitada* y *Antígona o la elección*, y vinculando textos de Charles Baudelaire, Heiner Müller y otras dramaturgias y poesía de Farley Velásquez. De esta forma, y con un equipo de 20 personas activas en el proyecto, La Hora 25 se inquieta por pensar la nueva humanidad, por escuchar y vincular a los niños en los procesos como “la nueva humanidad” a la que es preciso legar un saber con sentido: ellos se integran activa y decididamente en todo lo que pasa, son capaces de encargarse de responsabilidades, de convocar público; es un vínculo articulado para la creación en el que todos se entregan en una confianza mutua que garantiza el éxito.

B. Contemporaneizar los clásicos

La línea que distingue a La Hora 25 es la del teatro contemporáneo. Farley apostaba por “contemporaneizar los clásicos”, esto es, revisar las obras antiguas y contextualizarlas a nuestra realidad actual. En el interés fundamental del grupo por estudiar la condición humana, la actualización de los clásicos indaga sobre valores, comportamientos, prácticas que han caído en desuso, que han sido olvidadas y al revisitarlas exploran de qué material estamos hechos, o qué hemos olvidado y debería verse con atención renovada. De esta forma, se plantea un diálogo entre la actualidad y el pasado: con los griegos, con Shakespeare, con obras que exploran un saber que exige ahondar en el conocimiento del sí mismo y lo que somos como humanidad en este presente. Este diálogo se concibe en la suma de voces tomadas de los clásicos, de la literatura, de las ideas propias que, interrelacionadas, les

permiten una dramaturgia que cuestiona el poder, la violencia, el abuso y que invita a la toma de decisiones, a activar la potencia creadora en cada uno para provocarla a su vez en los espectadores. Es una invitación a despertar un interés por el conocimiento, a asumir responsabilidades para construir como país, entendiendo que el otro es distinto, pero que es posible el diálogo. Es un teatro pues que motiva a la toma de conciencia a partir de encarar aquello que constriñe, que limita o restringe y que exige enfrentarse para reconocer la propia potencia interior.

Los personajes de los clásicos reviven e interactúan en el ahora: “están aquí, con nosotros, viven a nuestro lado”. Es esta una forma de estimular y reconocer las propias `potencialidades, entender que cada uno está dotado, desde su nacimiento, del material que le permite “ser”, que tiene los elementos con los que construirse sin los estereotipos que homogenizan y entumescen, de desprenderse de muletillas que comercializan el mundo como pan y circo; de ser capaces de entender que se puede prescindir de todo eso para ser. En puestas en escena como *Las criaturas de un día*, que maduran paulatinamente con temporadas largas consolidando el trabajo actoral y la puesta misma, hacen que el teatro se convierta en una poética de vida. En la integración del semillero a la puesta en escena, en la apertura a la construcción de la dramaturgia, en un preguntarse permanente más allá de ir a lo seguro, en el ensayo, en observar y nutrirse de lo que se ve en la calle, en la cotidianidad, en las vivencias personales en los hogares, se articulan los elementos para crecer y madurar los personajes; este conjunto de acciones permiten una transformación desde el cuerpo y el espíritu en una experiencia que reivindica el hecho de estar vivos.

C. Explorar, experimentar, crear

Tres ejes sustentan las acciones emprendidas desde la Hora 25 para adelantar sus procesos de formación: exploración, experimentación y creación como etapas continuas e interconectadas con las que trabajan para consolidarlos. A partir de unas bases metodológicas que se han venido construyendo paulatinamente a modo de marco o estructura que encausa las actividades, los jóvenes formadores beben y se nutren de ellas para, a su vez, explorarlas, experimentarlas y crear sus propias estrategias para romper el método y obrar con libertad. Ellos construyen sus bitácoras consignando allí sus experiencias, observaciones,

descubrimientos. Es, de algún modo, una forma de ir sistematizando el proceso y consignando una memoria, a nivel individual, del propio camino que va consolidando un saber a partir de la práctica y la interacción con el colectivo. Explorar, experimentar y generar, en cada ejercicio, un acto de creación y asumir la metodología de acuerdo con la sensibilidad y la experiencia individual. Es un método que busca cuestionar y revisar el mismo método. Se potencia el acto creativo, el cuestionar, el reflexionar. En los procesos se cambia el cuerpo, se transforma, al trabajar desde una intensidad y una velocidad que se va pegando, que se contagia, se cambia el chip.

El proceso de formación adelantado con la RCE parte de la proposición de que el taller es para el “fortalecimiento del grupo base”. El laboratorio tiene ese enfoque. A los que llevan un tiempo y muestran unas condiciones para liderar, se invitan para integrarse con los más nuevos potenciándose mutuamente. Algunos de los que se forman en el grupo base llegan a ser formadores. La premisa es que cada uno es un “maestro en potencia”, en él se incuban las condiciones para transmitir siendo conocedor de las dinámicas que se establecen en el grupo.

D. Menos conflicto y más solución

En La Hora 25, todo el proceso adelantado es generador de ciudadanía. Las estrategias de integración son un medio para insertarse en la vida en comunidad a partir del trabajo colectivo. La convivencia propicia la confianza que es necesaria para estar y construir con el otro, para su reconocimiento. A partir de la integración de niños y jóvenes a los procesos, se da un encuentro intergeneracional; los nuevos integrantes se articulan con aquellos que llevan más tiempo sintiéndose parte, sabiéndose miembros de un proyecto que los incluye, que los toma en cuenta y los valida desde sus particularidades. Este interrelacionamiento busca despertar una actitud crítica ante la vida y la sociedad. Generar acuerdos, estimular la puntualidad, fomentar la honestidad para ser capaces de asumir responsabilidades por las propias acciones, aceptar el error enfrentándolo, de modo tal de no incurrir nuevamente en él; trabajar en equipo, compartir, son en conjunto, acciones que permiten ganarse la credibilidad. El estar por voluntad propia hace posible que compromisos con el grupo, convivios en dónde cocinar una vez a la semana, ocuparse del refrigerio, servir con generosidad, fortalecen el grupo y cohesionan humanamente el proyecto.

De esta forma, mirarse a los ojos, tocarse, sentirse, estar receptivo a lo que le pasa al otro, se traducen en fortalezas que consolidan la permanencia. Todo ello a la luz de la creación y del hacer artístico como factores que, combinados, despiertan y mantienen la pasión, encienden una luz interior, un fuego creador que se constituye en sentido y razón para darse y sentirse como una gran familia. El teatro se hace con el otro: “cómo lo cuido, lo protejo y gano su empatía”. Ser honestos en la vida da honestidad en el escenario. El acompañamiento es permanente, es una tarea que no termina; en este sentido, son necesarias acciones cotidianas que afronten las minucias y las “pequeñas cositas de cocina” que dañan los grupos, esto es, esas desavenencias o dificultades que, tratadas a tiempo, enfrentadas y dichas con sinceridad, dando libertad para que cada uno manifieste su sentir, favorecen el bienestar y el trabajo solidario. Una premisa favorece esta cohesión grupal: no permitirse guetos que fragmenten o desvíen la energía. De esta manera, todas esas dinámicas generan ciudadanía y configuran un pertenecer; es un despertar consciente que permite intuir que algo pasa en La Hora 25 que no se encuentra en otro lugar.

Ser parte del grupo es una construcción de sí mismo que asume la responsabilidad de la propia vida. Se busca desprenderse de sentimientos de culpa motivados por tradiciones o posturas moralizadoras; “lo importante es invisible a los ojos”: se trata de reconocer la potencia de las pequeñas cosas, de los abrazos, los gestos de afectividad que, si bien “se oyen menos que las bombas”, son la forma de compartir el amor y no el odio. De esta manera, se busca empoderar a cada uno en su capacidad de mirar de frente, horizontalmente y no tener miedo: “los derechos no se mendigan”. En la acción de hacer teatro, de proponer obras, se busca cambiar la mirada de los jóvenes para fortalecer una actitud política. Más que pensar en las ganancias económicas que pueden devenir de un proyecto artístico, interesa fortalecer la crítica y el compromiso, cumplir con los acuerdos, enfrentar o asumir las deudas adquiridas; fortalecer la escucha, el respeto. Reconocer y valorar a quienes ofrecen conocimiento por el mismo ejercicio de responsabilidad que aporta el teatro.

El hacer en el territorio ha ido dando un conocimiento que ha permitido a La Hora 25 ganar vecinos que se acercan a la casa de la cultura de los Alcázares, o a la sede ubicada en el Barrio

Santa Mónica, en donde la población aledaña se convierte en usuarios que se suman, que traen sus niños a los talleres. Es cierto que los procesos artísticos son susceptibles de prejuicios, a veces se percibe cierta intolerancia por desconocimiento y pueden darse distanciamientos, pero cuando alguien se atreve a acercarse tiene una reacción, cambia su percepción, se da una transformación en la forma de percibir al grupo, al lugar. De todos modos, y como solía decir Farley: el teatro que es para las masas “se vuelve sospechoso”.

III. Renovación

A. Un equipo femenino

La Corporación Renovación lleva 28 años de proceso continuado. Su origen podría nombrarse en la práctica artística que en el sector de Castilla inicio *Barrio Comparsa*, en la década de los 80. Posteriormente influida por la extinta Corporación Nefes, fundada por estudiantes de la desaparecida Escuela Popular de Arte EPA. Varios de los actuales integrantes del grupo iniciaron su proceso teatral allí y recibieron gran influencia de las formas de hacer teatro que se avanzaban en la EPA. Uno de los trabajos más importantes fue el montaje de *El Cumpleaños de Alicia* del dramaturgo Henry Díaz, que fue premio nacional de dramaturgia. Este trabajo dio un gran impulso al grupo, orgullo para la comunidad y fue apreciado por el mismo autor de la obra.

Ha tenido como fundamento tres componentes que definen su filosofía de funcionamiento: acción, participación y transformación: ese ha sido su enfoque de trabajo, su base; a partir de estos presupuestos desarrolla sus proyectos, de ahí surge todo su andamiaje, sus propuestas creativas y de formación; tres ejes que también están influidos por las estrategias de *Barrio Comparsa*. Todo ello mediante un enfoque de relevos generacionales, bajo la premisa de que la Corporación es de la comunidad y es la misma comunidad la que propicia su permanencia. Ubicada en la Comuna 5- Castilla, en la zona noroccidental de la ciudad, en el Barrio La Esperanza, acoge a niños y jóvenes que a temprana edad se interesan por las expresiones teatrales y que, seducidos por la magia y la alegría que allí se procura, permanecen, en muchos casos, hasta convertirse en formadores e incluso asumir las riendas de la institución.

Hace parte de la REC desde 2014 cuando tomó su actual configuración de 12 organizaciones, habiendo participado en procesos anteriores cuando Medellín en Escena coordinaba y estaba conformada por Circo Medellín, Teatro Popular de Medellín, Oficina Central de los Sueños y La Polilla; o cuando la Red se hacía en los colegios y la operaba Ateneo y Nuestra Gente. Actualmente está orientada por un equipo exclusivamente femenino que interroga por su presente replanteándose si esos fundamentos de base: acción, participación y transformación, deben mantenerse o “renovarse”, a la luz de las realidades actuales de la ciudad.

El contexto en el que surgió la organización corresponde a la época de la extrema violencia, sicariato y guerra de carteles, acaecido en la ciudad en la década de los 80-90, en una apuesta por ofrecer alternativas a los jóvenes que invitaban a la creación y no a la guerra, a hacer arte en vez de violencia, a producir vida en lugar de muerte. Ahora la realidad es otra y las preguntas son otras, el equipo actual viene con nuevos pensamientos, con conocimientos y experiencias renovados, pertenece a otro momento histórico e incide de manera diferente en la ciudad; ahora el llamado es a revisar cómo se puede influir en los jóvenes para ser mejores ciudadanos, para participar en el actual contexto de la transformación de la guerra histórica en una nueva posibilidad de articulación social.

B. Orejas grandes, boca pequeña...

Tal vez una de las grandes ganancias de Renovación, en la medida en que es un grupo femenino el que orienta sus derroteros, es que conoce de la receptividad que se propicia a través de la escucha y que sabe de la calidez en el decir que transforma el lenguaje: a partir de estrategias que favorecen el escuchar a niños y jóvenes que participan de sus laboratorios con el ánimo de lograr un entendimiento de sus deseos, inquietudes, necesidades, procuran hablar un mismo lenguaje con el que establecer puentes para el acercamiento. Es esta una forma de traducir y poner en acción ese conocimiento adquirido a través de la experiencia siendo parte de procesos teatrales desde temprana edad, sumado al saber obtenido profesionalmente en la formación universitaria, en la que han bebido varias de las integrantes del grupo. La academia da un saber que puede hacer sentir que “ya se está muy parado en la posición del profesor: estoy en la Universidad; sé más que los otros y voy a dar mi

conocimiento, voy a reproducir todo lo aprendido; se vuelve uno como con un ego todo extraño... ya conozco unos teóricos de teatro y voy a ponerlos aquí en práctica”. Pero cuando se trabaja con diferentes tipos de población y se comprende la realidad de los contextos, las exigencias y dificultades que se presentan en la cotidianidad, es necesario transformar esos aires de suficiencia. De esta forma, se ha ido comprendiendo que ese saber, enriquecido académicamente, debe llevarse al nivel de todos, ponerlo en el mismo idioma que hablan y entienden niños y jóvenes, activándolo principalmente a través del juego.

Escucha y receptividad se van ganando con la experiencia. Atreverse a asumir el reto de la formación implica esa disposición a estar abierto a las inquietudes de los jóvenes, a sus necesidades, a su creatividad, entendiendo que la formación no es un ejercicio de “llenar ánforas vacías” sino una construcción constante en la que formadores y jóvenes se retroalimentan mutuamente. Esta comprensión de la reciprocidad en el aprendizaje induce una necesidad de reconocimiento, de ahondar en el saber sobre el otro en cuanto sujeto sensible cargado de experiencias íntimas, con una vida y un universo de sentido propios. Avanzar un proceso de encuentros constantes no puede dejar indiferente a ninguno sobre las particularidades que cohabitan en la colectividad. Más allá del disfrute, del juego y la risa, es fundamental saber sobre el otro, su realidad, sus retos, su diferencia: cómo percibo al otro y cómo me perciben. Esta receptividad permite, para las formadoras, reconocer la integridad del niño sin subestimarlos, sin infantilizarlos, sino validando su plena capacidad de comprensión y de participación, sus propias perspectivas y autodeterminación. De esta forma, el niño y el joven se sienten parte; saben que pueden hablar, que pueden ser escuchados, pero que además escuchan y validan la presencia del otro. De aquí la pertinencia del precepto: ¡orejas grandes, boca pequeña! Que valora esa disposición a escuchar más y a decir menos, a pensar para decir.

C. Formarse para formar

Ser parte de los procesos que adelanta la organización configurando una constancia y permanencia en el grupo hace posible llegar a ser formador, nutrirse del aprendizaje obtenido, de la sensibilidad despierta y activa en su ser, para tornarse en multiplicador de la experiencia.

En *Renovación*, los jóvenes saben que están recibiendo un saber pero que en cualquier momento pueden estar en esa otra condición de formadores compartiendo el conocimiento recibido. Se configuran así, estrategias de apropiación que cargan de sentido el pertenecer, el saberse parte y ser depositario de un legado que es necesario mantener. Pero ser formador implica “lanzarse al ruedo”. Es luego de dar este paso que se empieza a descubrir, desde el encuentro, cómo llegar a los niños, a los jóvenes, ser más perceptivo, escucharlos y revisar de dónde partir: qué quieren ellos, qué les gustaría expresar, qué les nace, y a partir de allí, cómo decir eso que les nace, lo que les está inquietando. Esto reta tremendamente a las formadoras ante las respuestas inesperadas a estos interrogantes. Máxime cuando es preciso detectar cómo percibe el niño lo propuesto por el formador, cómo lo lee y cómo lo interpreta: “lo que yo doy, ¿cómo lo entiende el otro?”. De esta forma, y partiendo de esas inquietudes de los jóvenes, les ofrecen referentes, les proponen acciones que a su vez deben revisarse para entender si van en la vía de su deseo; y cuando no se acierta, aprender en la humildad y dejarse permear. Pero también en el acierto, no estancarse, avanzar, seguir retando la creatividad, evolucionar.

D. Ciudadanía en clave de juego

Para *Renovación*, la pregunta está por lo significativo que se da en el encuentro. Las sesiones de los laboratorios intentan configurar ese sentido que mantenga a los jóvenes conectados y enamorados del proceso. En los trabajos con los monitores, que son de los mismos grupos y apoyan las sesiones, revisan constantemente qué hace falta, qué les gustaría reforzar en sus compañeros. Así, han surgido propuestas que invitan a reconocerse, a entender que se comparten los espacios de encuentro, pero es poco lo que se sabe del otro: “no nos conocemos”. A pesar del juego, del disfrute, del tiempo compartido, se comprende que esto no es suficiente para conocer al otro, para saber de su vida, de sus inquietudes, con quién vive, por ejemplo. De esta forma, propician estrategias de reconocimiento con las que tener una mayor comprensión de la realidad de los jóvenes, sus dificultades, sus anhelos.

En la activación de lo que observan, de lo que escuchan, de lo que empiezan a crear en su mente, de lo que alimentan en sus imaginarios, los niños pueden ir configurando una postura. Cuando esto ocurre, cuando se propician experiencias en la vía de adquirir criterios, son los

mismos niños quienes inquietan: “si ya empezamos a preguntarnos acerca de nosotros, entonces nosotros queremos poner nuestra voz en la escena: ¿cómo lo hacemos?”. Gran demanda que Liris, una de las formadoras de Renovación responde: “lo vamos a hacer jugando; ¡jugando!”.

Preguntas planteadas acerca del territorio, por ejemplo, de cómo hacer que los “chiquitines” empiecen a preguntarse por el territorio, en ese suponer que por pequeños no entienden, se abordan desde la estrategia del juego: al empezar a explorar los imaginarios, las vivencias, se comprende la gran capacidad de observación de los niños y la necesidad de subvertir temores en la creencia de que su corta edad les aleja de la comprensión, de la capacidad de construir un criterio. Es entonces en un constante interrogarse por estrategias articuladas desde el jugar, en revisar experiencias de otras latitudes, en ampliar referencias, arriesgarse a probar acciones retadoras, como se dan las dinámicas de acercamiento, de auto reconocimiento y reconocimiento del otro. Juegos para entender que el propio cuerpo es un territorio intrapersonal, con energía, alma, pensamiento; juegos para entender que se es la persona más importante del mundo, para reconocerse, cuidarse, poner atención a lo que se piensa, a lo que se desea; para revisar las propias experiencias de vida. Y a partir de esas experiencias, cómo decir a través del cuerpo para poner eso en teatro. Todas estas acciones están atravesadas por un factor vinculante configurado a través del afecto y que suscitan la inquietud por hacerse preguntas, por pensarse de maneras renovadas.

En *Trasescena*, el semillero de Renovación, han aprendido a verse desde la diferencia; no sólo la actuación se postula como la única vía de proyección: hay jóvenes que sienten más pasión por apoyar con la música porque su “pilera” está en ambientar musicalmente la escena; otro que se aficiona por lo luminotécnico y otro que vibra con el maquillaje, el vestuario, la escenografía. Así, todo el equipo se articula encontrando su pasión y su rol sin restarle protagonismo pues todo es importante: estar al frente dándole la cara al público o detrás de escena apoyando, haciendo que todo funcione.

IV. Ateneo Porfirio Barba Jacob

A. Una empresa cultural

El colectivo Ateneo Porfirio Barba Jacob es un proyecto cultural con 25 años de existencia que surge a partir de la invitación hecha por Colcultura¹⁰, en 1994, a un grupo conformado por intelectuales, artistas, comunicadores de Medellín, para realizar el Festival Nacional de Teatro de ese año. Este equipo tuvo tanto éxito en el trabajo colectivo que decidió continuar la experiencia y proponer un espacio para la actividad teatral creando así la organización, dirigida en la actualidad por Néstor López. Aparte del proyecto teatral, la corporación adelanta otros procesos como el Fondo Editorial, el Fondo Musical, el Café–Galería Cultural, los eventos académicos, el homenaje anual a Porfirio Barba Jacob; empoderándolos como un Centro Cultural de proyección nacional e internacional.

El principio que cohesiona este proyecto se establece en la misión de “generar encuentros útiles con el pensamiento contemporáneo” a través de diferentes maneras de relacionamiento con la ciudad y la ciudadanía. Esta búsqueda ha permitido adelantar eventos de gran relevancia con pensadores de talla internacional como Fernando Sabater, Gilles Lipovetsky, Gianni Vattimo, Néstor García Canclini, Vicente Verdú, Michel Onfray, John Castles, entre otros. Es este un interés por leer la ciudad a la luz de las problemáticas y reflexiones que comprometen a la humanidad en la actualidad.

La Corporación Ateneo ha participado en la RCE desde sus inicios cuando asumió la coordinación de toda la Red con 60 grupos a cargo, distribuidos en las comunas y corregimientos de la ciudad. Un equipo de trabajo comprometido con lo conceptual y su aplicabilidad orientó el proceso, si bien este se dio de forma intermitente entre el 2003 al 2004 y luego entre el 2006 al 2007. Desde esos primeros momentos, la pregunta por la ciudadanía y por las competencias ciudadanas involucraban niños y jóvenes, padres de familia y comunidad, adelantando el proceso con el concurso de las instituciones educativas en las que se realizaban las actividades.

¹⁰ Ministerio de Cultura de Colombia.

Por aquel entonces propusieron estrategias como el docente director, el coordinador, los medios de comunicación, el periódico de los jóvenes; además de un trabajo conjunto hecho con 60 jóvenes en representación de cada uno de los grupos, a modo de ensamble. A través de este proceso, Ateneo se proyectó de una forma muy amplia en la ciudad permitiéndole reconocerla y acercarse a su diversidad y sus problemáticas. A su vez, consolidó un equipo de trabajo con más de 30 personas venidas de la Escuela Popular de Arte EPA que aportó formación en teatro hasta 2004 y de la Universidad de Antioquia U de A; muchos de estos egresados hoy hacen parte de los procesos actuales de la RCE entre los que se destacan Elisabeth Cano, actual consultora, Álvaro Narváez, hoy director de Deambulantes. A partir de esta experiencia con la RCE, Ateneo estuvo en capacidad de asumir retos posteriores como los proyectos adelantados con Presupuesto Participativo.

Por diversas circunstancias, como los cambios en la administración municipal y la disminución del presupuesto, Ateneo quedó por fuera del proyecto de RCE. Desde 2019, fueron convocados nuevamente y están entendiendo las nuevas dinámicas puesto que muchas cosas han cambiado. Ahora el proceso se adelanta con comunidades y no con instituciones educativas, lo conforman 12 organizaciones y plantea otras estrategias que están empezando a entender, readaptándose.

B. Teatro filosófico

En Ateneo se profundiza en la vía del teatro comprometido, éste viene del teatro panfletario, categoría teatral que fue parte de la escena de la ciudad y que no se estima en términos despectivos, como suele considerarse actualmente. A partir de 2005 y con la experiencia ganada en la Universidad, Jacqueline Salazar, actual directora teatral, configura el Laboratorio, grupo base conformado por actores profesionales de la UdeA y la EPA. Como actriz, gestora cultural, magister en dirección y dramaturgia, ha promovido un proceso de creación a partir del teatro y la literatura. Es esta una exploración que ha permitido a Ateneo, como compañía, un amplio recorrido por autores y textos dramáticos que contemplan nombres de talla mundial y que configuran un amplio rango de la escena teatral.

Se puede hacer un teatro de gran calidad desde el compromiso del artista, con textos profundos, sin miedo a la duración, de dos horas y media si es preciso, como un homenaje al teatro, al oficio. Es un deseo de volver a la esencia desde una mirada contemporánea en la que el amor por el teatro de texto, por el teatro filosófico, refleje una conciencia del compromiso del artista con la sociedad. Es una tesis, una idea, un reto de la vida, un ejercicio de hacer obras de arte, aunque sean pocas, que se acerquen a la pregunta por el arte y la vida.

El Laboratorio es teatro y filosofía; teatro comprometido en la escena contemporánea. En la dificultad de la contratación a un elenco permanente, en Ateneo se propone una unión por pasión y convicción; de esta forma, a partir de las ganas de hacer teatro, de “vivir” el teatro, establecen jornadas más allá de los horarios convencionales trabajando en las noches, los domingos o cuando sea necesario. Es un compromiso que exige desacomodarse a pesar del resto de actividades y proyectos que cada uno adelanta para sobrevivir. En Ateneo cada elenco es diferente según el montaje, parecieran varios grupos; no hay una base fija, sino elencos estables con los que se intensifica el trabajo según temporadas. Es esta una flexibilidad que favorece la permanencia; pocos actores se van y no es usual hacer reemplazos. Pero quienes se van lo hacen porque siguen volando, estudiando, viajando, o porque sus propios proyectos artísticos les exigen tiempo completo. De todos modos, el divertimento está presente, como el quererse y apoyarse como equipo.

Esta dinámica es fluida, concertada, basada en una dirección que organiza, diseña y lee cada contexto, pero sin imposición. La convivencia siempre genera roces, no obstante, se resuelven en la madurez del trabajo con adultos. La selección de actores se realiza por afinidad con el tema de interés a partir de encuentros reflexivos sobre ética, moral, política, pensamientos sobre Kant, Nietzsche; el elenco vibra y se identifica con el tema para poder mantenerse en el tiempo trabajando juntos en un mismo proyecto como una gran familia.

Las primeras propuestas escénicas, como las llama Jacqueline, vinieron de la revisión de autores locales como Gonzalo España, Darío Ruiz Gómez, Jorge Franco, Fernando Vallejo con *La virgen de los sicarios* o Gonzalo Arango y *Medellín a solas contigo*. Luego realizaron adaptaciones a partir de Anton Chejov, Yukio Mishima y Thomas Bernhard. A partir del

2012, con la maestría en dramaturgia adelantada por Jacqueline, profundizaron en la investigación. Empezaron montajes de gran formato en los que participan luminotécnicos, escenógrafos, músicos profesionales, entre otros. De esta forma incursionan en la dramaturgia catalana con autores como Roger Justafre y su pieza *No os quedéis mudos*, o Jordi Galcerán con *Palabras encadenadas*. En la revisión de problemáticas cercanas que competen tanto a México y como a Colombia, incursionan en la dramaturgia mexicana con autores como Jaime Chavó, Carlos Díaz y Flavio González Mello. Luego viene *El sueño de Eichmann* de Michel Onfray. Un proceso de varios años de trabajo con lecturas dramáticas, dos puestas diferentes a la obra actual, y la autorización del mismo autor para su montaje, quien vino a ver la puesta hace 5 años.

C. Problemáticas de ciudad

Volver a la RCE ha sido una experiencia muy interesante para Ateneo; están observando la dinámica, llegando, acoplando su estilo de trabajo al que propone la Red. El trabajo se adelante a nivel técnico, desde la academia, puesto que la formación recibida proviene de ella y se mantiene la afectividad por la universidad; pero también del estar en la calle y saber de la realidad de la ciudad. Ateneo ha establecido relaciones profundas con la comunidad, con sus problemáticas. Es un proceso de escucha, de trabajo desde el ser en ánimo de propiciar que la experiencia permita cambios en el sujeto: hablan de género, de sentimientos, de violencia, de fútbol, y luego buscan cómo llevar esas problemáticas a la escena. Buscan que los jóvenes tengan su propia voz y se expresen, que tengan la libertad de decir, aunque digan cosas que no sean tan convenientes. Así, encuentran esas historias con las que profundizar, que son parte de la experiencia de las comunidades y que ellos mismos las expresen en la escena.

El microcomité lo adelantan con todo el equipo, comparten las experiencias individuales tratando de darle luces a las necesidades individuales, qué requiere cada uno y cómo complementarlo apoyándolo desde el saber particular, ofreciendo asesorías artísticas. Es un reto de preguntarse por asuntos de ciudad, confrontar eso cada 15 días en los encuentros de Red, dinámica que ha hecho que funcionen como un comité artístico. A partir de la línea teatral propuesta desde la RCE de trabajar con técnicas mixtas, intentan crear un texto que

recoja elementos diversos de la escena. Esto les permite gran libertad pues, tratándose de técnicas mixtas, trabajan con realizadores audiovisuales, con posibilidades narrativas, con la instalación, o la literatura como estrategia para llegarles a los niños, con Lorca, por ejemplo; o a través de la comedia del arte, las máscaras, la improvisación. Son estrategias que aplican en los laboratorios de Chagualo y San Antonio de Prado.

Ahora, de regreso en la RCE, ven los niños con mucha disposición, la ciudad ha cambiado, hay otras oportunidades. En el proceso del Chagualo hay una gran movilidad, encuentran gente de todo el país, familias que vienen de lugares diversos, es un encuentro de culturas, músicas, formas de hablar. Este un lugar de recepción, de tránsito, después las familias buscan radicarse en otros barrios. En San Antonio de Prado es más difícil generar procesos; no obstante, si son apoyados por instituciones educativas funciona, pero si no, es muy difícil que los jóvenes vayan al colegio y luego regresen a los laboratorios. Comprenden que allí hay que trabajar mucho, son muy tímidos. Trabajan sobre los miedos, la seguridad, el cuerpo del otro, el contacto. El sentido de inclusión es un derrotero de base: buscan que los miembros de los laboratorios sientan que hacen parte de algo, que pertenecen. Para el semillero interno del grupo, que está conformado por adultos, ser parte de la RCE les implica un esfuerzo diferente de relacionamiento, sienten que se benefician, que también son parte de la ciudad.

D. La pregunta por la ciudadanía

El arte es un privilegio, una forma y una actitud de vida, se hace para establecer relaciones y cambiar la vida propia y la de los demás; el arte se hace para hacerse preguntas y revisarse. En la responsabilidad de leer lo social, Ateneo se propone el intento de cambiar situaciones que afectan la misma sociedad y eso se busca a partir del teatro. Le hablan a la ciudad de lo que está pasando, de lo que compete a todos, de la política y la crítica que hacen a los políticos desde el arte; de la crisis del humanismo y el problema de las relaciones humanas, del género, el poder, la guerra. Sus planteamientos filosóficos los impulsan a hacer lo que quieren en teatro, a proponer desde la libertad, a pesar de que se generan problemas con aquellos que no entienden. También les interesa lo local, trabajar desde lo más cercano, desde el propio territorio: pensar en la familia, lo que pasa con los amigos, con lo más cercano. Estar ubicaos

en el centro de la ciudad, incluso desde que el centro era tierra de nadie hasta su recuperación actual, hace que Medellín sea la protagonista en sus reflexiones.

Desde su fundación, Ateneo ha mantenido la gran pregunta por la ciudadanía vinculada a todos sus proyectos. Varios procesos han influido positivamente en jóvenes que han participado de ellos, entre los que destaca el de *Jóvenes guías de la cultura ciudadana* llevado a cabo en la época en que coordinaban la Red. Hoy día, muchos de los jóvenes que participaron son profesionales universitarios graduados de teatro, plásticas, música. Era un proyecto para generar experiencias a partir del relacionamiento con artistas de trayectoria y personas que ejercieron gran influencia sobre los jóvenes como el grupo Frankie ha Muerto o John Harold Dávila. Era un espacio para hablar de sus dolores, sus problemas, pertenecer a la Comuna 10, o de problemas nacionales como las víctimas, en un proceso que no sólo trabajaba el teatro sino la música y otras disciplinas artísticas.

El arte es una forma de acercarse para hablar de las cosas serias, profundas, relacionarse de tú a tú, para el pensamiento y con lenguaje de adultos. En Medellín poco se habla de lo importante, lo social se enmarca en la apariencia, el maquillaje, las cirugías estéticas, pero también se caen las infraestructuras como las malas cirugías estéticas. Ese Ateneo crítico está en todos los proyectos, desde la acción. Un ciudadano tiene que ser un sujeto informado, crítico, con libertad. El mayor valor es la libertad y la trabajan a pesar de las dificultades que haya que enfrentar. ¿Cómo encontrar maneras de vivir en sociedad? Pregunta que revisan a la luz de invitados como Fernando Sabater con quien adelantaron un trabajo sobre ciudadanos para el próximo milenio. Su búsqueda es poner a dialogar a las personas para generar puentes para el pensamiento y propiciar activaciones que dialoguen con la Red; cómo aterrizar ese tema entre Alcaldía y RCE y desde dónde construir la ciudadanía. Ateneo está en una construcción permanente de la ciudadanía.

V. Ziruma

A. “La vamo’ a tumbar”

Ziruma nace con el T.P.M. en donde Juan Álvaro Romero fue director; luego de esto decide iniciar un proceso independiente que paulatinamente permitió consolidar a Ziruma. A partir de la necesidad de tener una sede para el proyecto teatral, un amigo les arrendó una casa muy grande en el Barrio Villa Hermosa y allí se ha dado todo el proceso hasta la actualidad. Este lugar contaba con una memoria propia de ingrata recordación. Habiendo sido un asilo por la época en que la recibieron, cargaba el estigma de una historia de homicidio: en este lugar, un exmilitar mató a su hermano de forma brutal y luego se entregó a la policía. Para la comunidad, este era un espacio de muerte y fantasmas, pero Ziruma entró a romper ese imaginario para transformarlo en una sala de teatro y centro artístico de alta estima en el entorno. Llegaron con las manos vacías y solo un proyecto base de tener un espacio para ensayar, pero nunca se pensaron como sala. Fue en el acercamiento a la comunidad que paulatinamente abrieron espacios, se dieron a conocer, tumbaron paredes y barreras; rompiendo distancias físicas y simbólicas. Fue un proceso de apropiación que devino en el consentimiento, por parte del dueño, de venderle la casa a la organización. Pero estuvieron a punto de tirar la toalla por lo complejo de la adquisición del espacio. Con el apoyo de la Alcaldía se convirtieron en propietarios de la sede, en un proyecto que cubre el 80% del valor de la casa; no obstante, era necesario responder a los temores del banco que cuestionaba cómo prestar al grupo el otro 20% ante una capacidad adquisitiva tan reducida como la que evidenciaban. Superados temores de parte y parte, entre 5 socios adquirieron una deuda de 160.000.000= para cubrir ese 20% y los gastos de escritura, impuestos: “ganarse un premio es adquirir una deuda enorme”.

Mediante talleres de teatro en los que era necesario un cobro mensual para financiarse, muchos jóvenes del sector encontraron un espacio para explorar y despertar su sensibilidad hacia el cuerpo y la escena partiendo de sus propias experiencias de vida. De la observación del contexto, de los relatos e historias vividas por los mismos jóvenes, de sus inquietudes, surgen las dramaturgias para la puesta en escena. El acercamiento a la comunidad se ha ido dando progresivamente y de forma armoniosa. A pesar de los grupos, que, al margen de la ley, ejercen control y coerción en los territorios, Ziruma ha sabido ganarse un respeto y un reconocimiento que los ha mantenido resguardados de “pago de vacunas” o de situaciones difíciles. Hasta en momentos de crisis, en que las cosas han estado complicadas a nivel de

orden social y seguridad, sólo les han pedido irse temprano, pero no han tenido ningún problema; nunca los han tocado.

El interés de Ziruma ha radicado en lo social y el acontecer humano, esto los conecta, en algún sentido, con autores como Augusto Boal y su *Teatro del Oprimido*, con aspectos del *Teatro Foro* o del *Teatro Invisible*, que les sirve de estrategia para atraer público a la sala. En Villa hermosa los afiches no son la mejor manera de hacer convocatoria y “toca idear otras formas de llegar a la gente” para promocionar lo que hacen. A través de esquemas teatrales, los mismos jóvenes que participan del proceso de la RCE, se presentan en la calle o en el parque y convocan a los transeúntes. Con la propuesta *Samaranta, manual para un niño enamorado*, por ejemplo, vestidos de colegiales, llevan su silla e intervienen el espacio público. El día que se realiza eso, se llena la sala. Esto hace que los jóvenes se sientan importantes, que encuentren una respuesta positiva a sus iniciativas y a la vez reciban un pequeño pago por ello; esto construye sentido en sus vínculos con el hacer artístico; es una actividad muy importante para ellos.

De las memorias de vida de los jóvenes surgen imágenes muy potentes que, al escribirlas, configuran el material para hacer palpar obras, expresiones literarias como cuentos, poemas, que manifiestan sensaciones, sentimientos convirtiéndose en propuestas de teatro, de danza, de narración. Una obra que habla de lo que es Ziruma es *Ciudad Proyecto*, escrita en los 90, y que recoge memorias y experiencias de la vida barrial, reflejo de la realidad y la cotidianidad de sus jóvenes. Esta búsqueda de crear dramaturgias propias le ha permitido a Ziruma salir del país, crear puentes y vínculos con México y Argentina, por ejemplo. Con la propuesta *Closet* ha ganado 4 premios municipales y ha participado en un intercambio cultural de *Memoria y Vida comunitaria* en Argentina, donde recibieron un premio que recoge las historias de barrio como un saber. Estas experiencias le permiten a Ziruma confirmar que es más importante lo que se hace que aquello que se muestra, esto es, la fortaleza del proceso en cuanto impacto e incidencia en las vidas de los jóvenes.

Ahora se evidencia mucha más claridad en lo que define a Ziruma desde sus propias perspectivas. Celebrar que adquirieron la casa; como dice Álvaro “que la podemos tumbar”

para reformarla como quieran; que cuentan con esa autonomía que les permite disponer de su sede: en sus inicios eran solo un grupo sin sede, y hoy día son un grupo con sede, con un proyecto formativo, con un semillero que garantiza la continuidad, que confirma que no están solos, visibilizados como un centro cultural de la Comuna 8. Aquello que inició como un pequeño proyecto de clases de teatro hoy se configura en un proceso consolidado.

B. “¡contemos, contemos!”

Para Ziruma ha sido fundamental la construcción de una dramaturgia propia, inscribiendo su línea de creación en la dramaturgia comunitaria. El acercamiento a la experiencia de los jóvenes que se integran al proceso, la atenta observación, el estudio de la condición de ser barrio, sensibilizarse ante el hecho de que “en los jóvenes palpitan obras de teatro”, que pueden surgir de sus imaginarios, de sus historias de vida, han dado las pistas de cómo canalizar las estrategias de construcción de estas dramaturgias. Llegar a un taller de dramaturgia en Ziruma exige usar ropa de trabajo, esto genera incredulidad entre los asistentes que creen que lápiz y papel son los elementos básicos para el ejercicio. Pero no se escribe desde el escritorio; el escritor no está pensando la propuesta, ésta no surge como un ejercicio intelectual, se suscita a través de la acción: el aprendizaje y la propuesta de creación dramática surgen arriba en el escenario, desde el cuerpo como material fundamental. “Vamos es a sudar”, insiste Álvaro a los jóvenes que llegan con la expectativa de la escritura, intentado ese acercamiento desde el cuerpo, a partir del juego y el relacionamiento con materiales, de ejercicios de danza, de biomecánica, de observar los desplazamientos, las pausas, las rupturas. Interrogan por lo que pasa en cada momento observando cómo surgen historias y personajes, y cómo se juntan y se cuentan esas historias. Es una metodología que están descubriendo, que quieren hacer consciente.

Esta estrategia funge como una “terapia social”: ¿qué palpita? ¿qué recuerdos emergen? ¿qué historias? Allí, en la acción, lo que se sabe, se ha vivido, se ha escuchado, sale a flote, aparecen “rayones impresionantes” y eso que surge propicia el relato. Cómo emerge una historia a partir de una experiencia entre padre e hija contando su propia experiencia, ambos llorando, el formador sintiéndose como un psicólogo. Este es el reto con los formadores:

propiciar que los muchachos cuenten sus historias; como dicen en Ziruma: “¡contemos, contemos!”.

La idea entonces es hacer que esas historias se ganen material para un relato corto que se expone, se lee dramáticamente y cuando ha cuajado, se busca cómo publicarlo recogiendo esos procesos de escritura. A partir de estas dramaturgias se establece el insumo que devendrá en la puesta en escena. Por ejemplo, en *Nocturnidades*, un vacío con relación al hombre moderno, ejercer una profesión, estudiar; un trabajo caótico a nivel del cuerpo surgido a partir de lo mismo que están sintiendo “los pelaos”. Formar problema, el arte revisa el conflicto, “es pelión”; cómo pone problema, transforma y apela a lo poético, eso es algo que les ha dado mucha dificultad. Para los niños es más fácil encontrar lo poético a partir de su facilidad para imaginar.

En algunas ocasiones han surgido intereses por montar autores de renombre y piezas conocidas del ámbito teatral, pero “a los muchachos se les quita rápido esa inquietud”: mensualmente hacen efectivo un proyecto que nombran *Encontrarte*, este es un espacio en el que los jóvenes muestran sus avances escriturales y ahí se reafirma la necesidad de construir sus propuestas escénicas a partir de una dramaturgia propia. De esta forma, nunca se ha montado una obra que no sea escrita por los jóvenes. Hasta ahora han realizado cinco publicaciones, pero esto es algo que no logran todos los años porque encontrar patrocinio es difícil. Cuando han podido publicar, ha sido a través de la Secretaría de Cultura Ciudadana mediante la participación en becas.

C. Dramaturgia social

Ziruma ha sido testigo de los cambios que ha venido manifestando la Red desde sus comienzos. Cuando Álvaro fue director del T.P.M, estaba en manos de Ateneo, de ATRE, Nuestra Gente; se podría hablar de una Red muy sola, coordinada por una sola entidad. Después, con Medellín en Escena, fueron simplemente testigos, subarrendaban el espacio para dictar talleres, pero no tenían nada que ver con el movimiento de Red. Hoy día, cuando llegan a ser parte, se genera un gran fortalecimiento en la organización que se evidencia en los procesos formativos, en las relaciones entre el semillero y el grupo artístico, en la pregunta

que les hace la Red sobre su propia metodología. ¿Qué diferencia a Ziruma de las otras entidades? Es un interrogante que reciben como un jalón de orejas al reconocer que “estaban perdidos”, en el limbo”; ya que operaban bajo el lema de “Intervención social a través del arte”, pero se trataba de una premisa gigante, y fueron estas preguntas y los espacios formativos los que les permitieron reconocerse en la estrategia de “dramaturgia social”; esa dramaturgia estaba en cada uno de los procesos que adelantaban, “con el saborcito social y humano” que distingue a Ziruma y sólo faltaba hacerla consciente.

La Red también ha permitido una continuidad que antes se hacía difícil: sólo podían tener un proceso de 4 o 5 meses, debían cobrar a “los pelaos” cincuenta mil pesos por los cursos y a ellos “les duele sacarlos”; el barrio presenta diferencias socioeconómicas muy marcadas, pero hoy en día, con el teatro, se han roto estigmas y exclusiones y a esto ha contribuido en gran medida la Red; ahora hay menos deserción permitiendo incluso que muchos jóvenes de la invasión vecina, que son estratos 1 y 2, puedan aproximarse a los talleres, participar, ganando incluso público de ese sector. También, a partir del semillero creado desde la Red, han surgido jóvenes que ahora son parte del grupo artístico de Ziruma; es una conexión entre lo artístico y lo formativo, relacionado también a lo profesional. Este tipo de procesos son alimentados directamente por el llamado que hace la Red en la comunidad.

Hacer que los formadores se formen en su metodología ha sido complejo de interiorizar; aún formadores que llevan años con Ziruma todavía se preguntan por ¿cómo desarrollar una indagatoria dramática o cómo realizar un ejercicio de dramaturgia sobre el trabajo realizado en los diferentes espacios en los que se movilizan? Esto exige estar siempre en la procesualidad. Tania Granda estuvo acompañándolos este año y a partir de sus búsquedas han encontrado otras posibilidades para que afloren las historias en los jóvenes. Es una metodología en proceso de exploración; piden a los formadores ingresar en sus bitácoras un ítem de observación de los imaginarios sociales y cómo palpitan en el grupo, en las sesiones; cómo despiertan esa curiosidad por la observación del contexto, porque de ahí pueden surgir las ideas: desde lo teatral, lo dramático, lo fuerte, lo sensorial, lo poético. De esta forma, parten de un taller permanente llamado *Memoria Barrial*, que se hace todos los años y ahora exploran y articulan en la Red. En el caso de Santa Elena y El barrio Ávila intentan que el

docente implemente la creación en la intervención con sus grupos. Así, los micro comités se convierten en espacios de debate e intercambio de imaginarios; más allá de ser un espacio teórico, parece un taller de dramaturgia en el que comparten las posibilidades para volver obra esos imaginarios; más que asesorar sobre los problemas particulares con los niños, buscan potenciar esos imaginarios que sirven para la creación de dramaturgias.

D. Ciudadanía: libertad y expresión para buscarse.

En Ziruma, la acción de ciudadanía se da en el despertar el poder de observación en el joven, tanto en la dramaturgia como en la formación en teatro, en enfatizar que aprendan a observar su contexto y tomar decisiones a partir de esas lecturas, de reconocerse en las singularidades e intimidad de cada uno, despertar e intervenir en sus espacios en la toma de decisiones que se vuelven políticas. No hay una manera obligada de reglas de lo ciudadano, sino espacios para favorecer la vivencia y la experiencia. No hay un libreto. Se trata de fijarse y concentrarse en algo: qué evocación suscita la anciana en la ventana. Son diversos niveles de observación, de expresión. Cada montaje activa ámbitos diferentes de expresividad. Han recibido quejas de que en Ziruma vuelven gay o lesbiana a los jóvenes. ¿Cuántas personas han salido del closet en Ziruma? Integran muchas personas de la comunidad LGTBI que allí encuentran un espacio de empoderamiento de sus identidades. Se dan muchas exploraciones con el vestuario, libertad y expresión para buscarse, para reconocerse. Esto abre espacios para la toma de decisiones que son políticas, de empoderamiento de la libertad y la identidad. Es uno de los alcances del trabajo teatral, que potencia ciudadanos reales y no ideales, personas concretas en relación con la vida.

La ciudadanía se establece también en la relación que el grupo construye con el barrio; esto se da desde la formación de públicos invitando a la comunidad a entender y romper con los imaginarios del teatro. Acuden muchos padres de familia que aprenden desde lo social y lo humano, “o desaprenden”; se llevan interrogantes. En la sala los hacen reír, llorar, ver cosas diferentes. El contexto barrial es muy distinto al de los teatros del centro, con procesos muy largos de formación de públicos. Los han llegado a ver incluso como un grupo satánico. Pero el acceso a teatro de las comunidades ha ido cambiando, es un proceso lento, de insistencia. El premio es ver entrar a un vecino, y cuando sale y dice que le gustó, que lloró, o se rio,

saben que está ganado para la sala, que va a volver. Ya el teatro no es una cuestión de élite, al que se iba como un gran acontecimiento.

De otro lado, en algunos de los laboratorios, como el de Santa Elena, hay padres que quieren participar en las obras con sus hijos, quieren ser actores; en el barrio Ávila, los padres participan y apoyan con el acompañamiento del laboratorio, y los relacionados con el proceso de Ziruma como tal, tratándose del semillero, sienten miedo de que en verdad sus hijos vean esto como un proyecto de vida, creen que sus hijos van a sufrir por vivir del arte; los padres dudan de dedicarse exclusivamente al arte. Pero es cierto que los procesos formativos están teniendo mucha fuerza y están interrogando a los que sólo se dedican a lo creativo.

VI. Corporación Artística ImaginEros

A. Teatralidad

ImaginEros surge a partir de las inquietudes de un grupo de amigos interesado en interrogar el cuerpo más allá de lo dramático, por explorar sus potencialidades en la escena buscando trastocar la fábula y lo establecido como teatro propiamente dicho para indagar por la teatralidad. Atravesados por la filosofía contemporánea, desinstaurada de la verdad o el “deber ser” y proclive al agenciamiento, al devenir, a lo no fijado o determinado, inician con un montaje en el que buscan romper la jerarquía del texto y subvertir la significación. De esta forma, dan relevancia a otras instancias de la puesta en escena revisando el objeto, la musicalidad, lo dancístico, lo plástico, creando sus propias textualidades y explorando recursos ampliados de la voz, maneras de activar el verbo como dispositivo de juego para encontrar caminos posibles de creación, así como la corporalidad en su diversidad plástica.

Se desprenden entonces de la técnica según modos de la tradición académica para revisar, desde la corporalidad de cada actor, sus propias formas de explorar lo creativo. La técnica no es un racero que se establece impositivamente para todos, sino una construcción individual

que invita a descubrir modos particulares del hacer corporal poniéndose al servicio del colectivo y permitiendo el encuentro de lo diferente. Es en el “estar ahí”, en el trayecto como potencia de la presencia, que se interroga por el aquí y el ahora de la escena, más que por el objetivo de la meta o de la necesidad de construir un cuerpo semiótico.

Bajo estas premisas, la dirección es un ejercicio “de estar al servicio del cuerpo”, de activar en el actor una observación que le permita un saber de sí mismo a través de su corporalidad para potenciar sus propios hallazgos en la escena. El actor “entra” a explorar desde el juego permitiéndose sensaciones, memorias, afectos íntimos que pueden aflorar o se revelan abriendo opciones para la configuración escénica. Es en la repetición y la autoobservación que emergen imágenes, gestos que la dirección identifica y hace evidentes como caminos para una partitura que va configurando la propuesta creativa. En la interrelación que se establece entre los cuerpos, en el juego, se genera el encuentro que deviene acto de creación.

En *ImaginEros* se trabaja a partir de la pregunta. Saben de la necesidad de investigar: no hay verdad, cada uno entra con sus saberes y maneras de ver el mundo, y en ese encuentro se construye la colectividad, a partir de la experiencia que cada uno porta y de sus inquietudes e interrogantes. En la creación se dan tránsitos a lo transdisciplinar, al vínculo de saberes más allá de lo escénico que amplían las posibilidades de la creación. Las propuestas creativas de Imagineros producen reacciones diversas en el público, desde la afectividad hasta el rechazo. Del querer permanecer hasta manifestar desagrado y marcharse, lo que ocurre por las rupturas que establece con el teatro tradicional al ir más allá del sentido y procurar experiencias sensibles que retan la razón y el lugar común. Con todo, la RCE le ha permitido mucho más acercamiento y relacionamiento con el mismo medio teatral, ganando la aceptación.

B. Aperturas a procesos formativos

Imagineros inicia sus apuestas formativas a partir del Programa de Presupuesto Participativo (PP); alternativa económica que abrió la posibilidad de una estabilidad necesaria para apoyar la creación. En su primera sede, ubicada en el Barrio Prado Centro, tenían mucha fuerza en lo creativo, pero en lo económico eran ingenuos y faltos de claridad para gestionar recursos, esto los llevó a entregar la sede para articularse con procesos de la Acción Comunal del Buen

Pastor en Manrique. Allí inició la interacción con la comunidad y la constante búsqueda de estrategias para descubrir maneras de acercarse y trabajar con ella, a dar talleres de maquillaje, de danza, de fotografía, de video, de expresión corporal, de plásticas, de cocina, de performance, de estencil. Pronto entendieron la importancia de una sede y hace ya 12 años que adelantan todo su proyecto en Manrique Central donde funcionan como sala concertada.

A partir de una escucha de las necesidades planteadas por la misma comunidad han configurado talleres de ballet, de porro, de producción audiovisual y musical, de técnica vocal, en los que participaban grupos de raperos, rockeros, de música popular, de la tercera edad. Empezaron a propiciar experiencias de relacionamiento, ensambles entre tangueros y punkeros, cristianos y rockeros, raperos y reguetoneros, en la intención de generar convivencia entre visiones heterogéneas; proponían articulaciones musicales de tres o cuatro grupos que expandían su instrumentación y mejoraban su técnica vocal. Eran experiencias arriesgadas que buscaban ampliar las formas tradicionales de taller, de permitir el encuentro de lo diferente. Se propusieron herramientas a los grupos de cómo construir su rider técnico, cómo promocionarse y construir la imagen grupal, hacer un brochur; cómo venderse. Con fotógrafos, periodistas, y profesionales especializados se activaba el empoderamiento de los grupos. Una experiencia, a modo de rueda de negocios permitía a los grupos mostrarse a gestores culturales de la ciudad favoreciendo contrataciones para un concierto, presentaciones que tuvieran un pago y sirvieran para expandir la economía. Grupos de música carrilera asesorados con profesor de música, a los que se les hizo su propio video, tuvieron una producción musical y fueron contratados en distintos lugares. Con estos procesos la Alcaldía empezó a contratar grupos que nadie conocía.

Así, se han integrado con clubes juveniles, han planteado propuestas entre adultos y niños permitiendo el encuentro intergeneracional; realizado salidas con los jóvenes del sector para reconocer la ciudad, para abrir sus referentes, para el goce y el disfrute a través de la experiencia artística; incluso desfiles y acciones de carnaval como estrategias para limar asperezas entre barrios y subvertir fronteras invisibles. En Manrique también se excluyen territorios como el Barrio La Cruz, sin embargo, Imagineros ha accedido a estos espacios en una voluntad de vínculo con el otro.

C. Performatividades políticas y sociales

Imagineros siempre le ha puesto cuidado a la formación que, más que un proyecto definido, se articula en líneas de trabajo sin un anclaje metodológico ya que no se dan directrices. Se ha ido configurando en la medida en que cada uno de sus integrantes genera liderazgos y dinámicas desde su propia sensibilidad y experiencia. Se dan reconocimientos simbólicos del territorio, de lo sensible de cada uno de los participantes, no hay un qué cómo y porqué de las metodologías tradicionales. Interesa entonces el encuentro de saberes, en el entendido de que esta es la forma más acertada de acceder al conocimiento. Esto se da también en el encuentro con la comunidad y su saber pragmático. Se apela a diversas fuentes, desde el periódico, la caricatura, el cine, la literatura o cualquier otro medio, y sobre todo desde la filosofía para indagar, profundizar y mantener una reflexividad en constante maduración.

¿Cómo hacer para que la teoría funcione? El microcomité se ha convertido en el espacio para construir estrategias a partir de la diferencia, no de la homogeneidad, también para la expansión del referente ofreciendo diversos puntos de vista para que cada uno construya su propia mirada sobre las cosas. El microcomité es el espacio en el que sopesan los retos, las necesidades y las posibilidades de hacia dónde orientar el proceso. Cuando se requiere un conocedor de un determinado saber, apelan a quien tiene ese saber. No hay un conocimiento anquilosado, sino una capacidad de apoyarse en el conocimiento del otro, incluso el de la misma comunidad, lo que ofrece las lógicas, o las rutas para enfrentar una dificultad. Más que la búsqueda de un saber, se propicia un tejido constante con el otro de acuerdo con ese momento que se da en el encuentro. Es a partir de la búsqueda y del permanente interrogarse, del juego, de lo inesperado, que es posible hallar detonantes y articular la estrategia. Los niños, los jóvenes sorprenden y a su vez movilizan el referente teórico del formador por sus formas de concebir el pensamiento.

La búsqueda de la diferencia de lo diferente siempre es azarosa, está atravesada por la incertidumbre, cada que se llega a un laboratorio saben que el azar está de por medio; más allá de lo bien que se hayan preparado, saben que cada sesión puede tomar un giro inesperado y, es ahí cuando más se comprende la pertinencia de la expansión del referente y el carácter

de lo performativo. La vida no es nunca como uno la piensa, y de ahí la búsqueda de posibilidades y de acciones asertivas. Sin el encasillamiento de la planeación, desprendidos de etapas para realizar el proceso, lo que encuentran es una construcción constante. El trabajo con la comunidad se da desde lo práctico, a partir de relatos y prácticas del cuerpo, sean conscientes o inconscientes. Así, relacionamientos, distribuciones espaciales, maneras del encuentro, suscitan a su vez provocaciones y con ellas se activa una observación que incita acciones y estrategias para el proceso de la sesión. Cada laboratorio reta unas búsquedas particularizadas según poblaciones y contextos.

¿Cómo esta estrategia permite que el otro construya un saber de sí mismo? Se trata de un respeto fundamental por el otro, de entender esa diferencia que constituye a cada cual y convocar a todo el grupo a aceptar esa diferencia intentando ese reconocimiento en el encuentro. A su vez, se procura un entendimiento de la Red en cuanto la inclusión de los padres, de los líderes territoriales, de los líderes barriales. Es en esta gran articulación, en la suma de todos, propiciando que se sientan responsables, involucrados, partícipes como red, intentando visibilizarse como un todo, que debe movilizarse constantemente el colectivo en ánimo de una comprensión ampliada de los contextos, de los relacionamientos.

Uno de los retos que se plantea *Imagineros* en los procesos de formación es seguir intentando una cohesión de comunidad. Cómo es posible una distribución de los roles, de estrategias para asumir el poder y articularse sin jerarquías. Saben de la manada y del nosotros más que del individualismo y del yo que promociona el capitalismo. La fuerza radica en la colectividad. Revisan los imaginarios que instaura el mismo sistema, la TV, los videojuegos, para enfrentar esos discursos de promoción de los individualismos y orientarlos hacia acciones plurales, participando en un hacer comunitario. Sin embargo, no piensan en la comunidad romántica, idílica, del amor idealizado, sino entendiendo que el conflicto está presente y que lo que se requiere es ser capaces de estar juntos a pesar de lo que separa. Reconocerse en la vecindad, en lo que vincula desde compartir un mismo territorio, ser parte del barrio y sentirse incluido. De esta forma, los niños encuentran en *Imagineros* espacios para ser en la insistencia que procuran por el cuidado de sí. Interesa potenciar una convivencia que va más allá de la formación y que se consolida en el afecto y crea vínculos. Es un asunto de lo ético, de lo entendido como bien común.

Más allá del arte virtuoso, de las bellas artes, Imagineros concibe que en el mismo laboratorio y en el hacer con la comunidad se empalma una propuesta artística. Es lo performativo mismo en el devenir del proceso, que cobra mayor relevancia que los resultados esperados por la RCE en términos de producto. Con todo y las exigencias y retos que la RCE presenta, el proceso en Imagineros se vive en ánimo del disfrute; sus potencias radican en un interrogarse y movilizarse permanentemente. La práctica es un constante movimiento que va más allá de lo que cristaliza la teoría. Ella suscita experiencias que se nutren del contacto con los niños, con los jóvenes, con los padres y la misma comunidad; es un aprendizaje progresivo. Así, el reconocimiento del territorio se nutre de tales experiencias y de los imaginarios que trae cada uno de los participantes.

D. Una ciudadanía que se refunda

La pregunta por la ciudadanía, planteada por la misma RCE, ha invitado a *Imagineros* a hacerse más consciente de las significaciones e implicaciones de este concepto. Para *Imagineros*, la ciudadanía se refunda, se construye constantemente en el encuentro con el otro. No es algo dado desde la ley, la norma, la palabra, sino desde el relacionamiento; está en movilidad, se hace en el día a día a partir del conjunto de prácticas que atraviesan la vida y se configuran en la cotidianidad. Sin embargo, no es lo enmarcado como el buen comportamiento, sino el conjunto de acciones suscitadas desde la interioridad del sujeto que se agencian con la exterioridad, con la alteridad. Desde esta perspectiva, se plantea un interés por destrascendentalizar la idea de ciudadanía; ésta es un matiz de lo político, pero la vida se expresa en vías diversas más allá del hacer público integrando lo erótico, lo íntimo. No es posible formarla, pero sí entender sus matices a nivel de lo estético, de la convivencia desmontándola de la finalidad, de la pretensión de una formación instrumental que configura ciudadanos idealizados al modo en que se promueve “la cultura ciudadana” en cuanto un rasero de buen comportamiento. Se precisa favorecer una comprensión de que en el reconocerse unos a otros, en sus relacionamientos, se perfilan los rasgos de la ciudadanía. La apuesta entonces se ancla en el “estar con el otro” a pesar de lo paradójico o problemático que surja del estar juntos; no se niega el conflicto, lo contradictorio; se encara, se asume.

Esta interacción es la materia prima que constituye la ciudadanía. El trabajo con el otro activa un continuo preguntarse, un reconocimiento de que en el “no saber” y el interrogar insistente, en la búsqueda constante desde el quehacer artístico es posible configurar un constructo de ciudadanía. Los cuerpos, en sus diferencias, plantean preguntas por su apropiación: qué corporalidades se expresan permanentemente y potencian la multiplicidad. ¿Cómo activarla en la cotidianidad, más allá de lo grandilocuente del arte? La práctica desbarata discursos formales del arte exigiendo otras maneras de concebirlo. Esto permite entender que lo pedagógico y lo artístico se integran, se complementan; no son instancias separadas. De esta forma, en el sentirse manada, en la construcción cotidiana de la amistad y el aprendizaje que cada uno propicia, se configuran las acciones que perfilan la ciudadanía como acontecer que exige abrir la mirada, apreciar nuevos panoramas, ver de forma diferente; pero también posibilitar rupturas, disenso, sin perder de vista que la ciudadanía se refunda en el constante relacionamiento.

VII. Deambulantes

A. Inicios de una apuesta de creación.

Deambulantes es el resultado de un proceso universitario en un momento histórico en que aparecen en el currículo *otras tendencias*, en la formación teatral, que recibió la influencia de los supuestos delezianos en la pregunta por la creación artística. En este campo se integraron preguntas por la performance, por la hibridación del lenguaje, asuntos que aún hoy atraviesan la propuesta de *Deambulantes*. Es por ello por lo que se habla siempre de puesta en escena, antes que decidirse por autonombrarse en lo teatral y que ello defina el proceso de investigación y creación. Esto sin desconocer que la puesta en escena le debe al teatro gran parte de su historia y de sus modos de producción.

En un referente más contemporáneo, este matiz libera de las ataduras que implican la relación entre el actor y la palabra, los textos, los grandes autores, porque el texto puede ser también una apuesta de instalación, performática, y de videoinstalación, para jugar con temas que se resuelven en la escena. Es por eso por lo que *Deambulantes* se ubica con más facilidad en apuestas de diseño y creación escénica. Eso los ha llevado a ser en el mundo contemporáneo

escénico mucho más versátiles pues, desde la performance, de la pregunta por los recorridos etnográficos, para así no partir de autores, sino de preguntas; de acercamientos a la fábula, en la que el relato apela a fantasmagorías que se pueden explorar en la puesta en escena.

Un ejemplo de ello surge en *Carrera Mínima*, propuesta en la que Álvaro escribe un texto, para citar luego a todos los integrantes del grupo en un lugar determinado de la ciudad y confrontar lo que pasa con la acción creándose así otras lógicas con los habitantes del lugar y exigiendo otras formas de relacionamiento entre los integrantes del grupo. Así la superposición de la lógica de juego en el espacio se pone en tensión con las lógicas de lectura y participación en el espacio que pueda tener un transeúnte. No obstante, fue un momento de experimentación, que tuvo sus descubrimientos y también los límites que este modelo ofrecía para exponer asuntos de la puesta en escena.

Luego se propuso hacer una resignificación de *Antígona Antagónica*, en un recorrido por la avenida La Playa, también en Carlos E, que vinculó de manera directa el relato con el espacio en que este acontece. Esto ha permitido comprobar las obras en el espacio, que hace imposible que un trabajo se haga de la misma manera dos veces. Otro ejemplo se desarrolla en *Espectral*, un trabajo propuesto para el festival de Liminales en la Corporación Imagineros, en el que se retoman elementos y materiales utilizados en la obra *Antígona Antagónica*, y que se juntan con otros materiales para proponer una instalación en el espacio urbano que ha permitido jugar con la escala de su aparición en diferentes entornos de la ciudad. Con este trabajo se obtuvo un premio de creación en Performance en el Espacio Público. Todo esto les ha permitido comprender la puesta en escena como estando en los límites de lo plástico, lo visual, lo performático; en la superposición que provoca en el tema social, provocando una cierta lectura que el grupo ha llamado: un costumbrismo contemporáneo.

Luego, cuando se propone montar *Tribuna Capuleto* en Mendoza-Argentina, en el marco de los Premios de la Provincia, y se pide nombrar la actitud creativa desde un lugar, se retoma el nombre de costumbrismo contemporáneo, porque en la acción aparecen asuntos del Fútbol, en los que se ponen en juego los íconos que signan los objetos del presente, en los arquetipos

que los cubren, que instalan unas construcciones sociales y unas simbolizaciones en los objetos que los contienen.

En la obra de *Las Muchachas en Flor* se habla del contexto colombiano, casi que de las textualidades que refieren a situaciones de la cotidianidad. Esto implica que varias acciones configuran el proceso dramático, en las que unas veces la construcción del texto se asume por el mismo director, otras han sido producto de un trabajo colectivo y en otra oportunidad ha sido encargado a Mario Ángel. En todos los casos, la dramaturgia es el tejido de citas, de diversos autores o situaciones que algunas veces aportan los actores, otras veces se han sacado de filmes, de canciones o de la literatura, así como de la música. En esta estrategia, en el hecho artístico escénico siempre se presenta un cuestionamiento a todas las formas teatrales establecidas, no para negarlas, sino incluso para apropiarse de ellas.

B. Fronteras políticas

La apuesta de creación partió en medio de una generación que en los años noventa quiso poner en evidencia tensiones de la acción con las formas tradicionales de representación teatral. Por ello hubo un distanciamiento de la noción de *Teatro de Grupo*, para realizar búsquedas en la idea de entidad creativa que les apuna a todos los lenguajes del arte, en los que todo proceso y montaje dependa del tema y de las necesidades, y sean las circunstancias las que tejen la necesidad de los participantes, que incluso puede variar en diferentes partes del proceso. Habla de una entidad creativa que implica asumir todo el tiempo el proceso en sus posibilidades de realización atendiendo a los accidentes y demandas que puedan generarse.

Se pretende por tanto ser una unidad de negocio que se comprenda en diálogo como entidad creativa. Es por ello por lo que se asume que los vestuarios deben ser creados por el colectivo que trabaja la situación escénica y se integran diálogos con dispositivos tecnológicos que vinculen lenguajes. Se articulan preguntas por el contexto social, y aunque se retomen obras como *Romeo y Julieta*, no se hace para hacer una adaptación de Shakespeare, sino como un tejido en diálogo con textos cruzados de situaciones sociales. Se procura que los actores

también obtengan algún beneficio económico en el proceso de creación. Esto implica un trabajo que provoca la interacción en el público, en la que se pueda apostar por diversidad de formatos, materiales y objetos en la puesta en escena. Por ello *Deambulantes* es un grupo sin sala, con una proyección internacional importante. Esto ha permitido mantener un público que identifica en la apuesta creativa un constante interés en la ciudad y que en otras formas renueva la tradición de lo escénico en la ciudad.

C. Formación

En su vínculo con la RCE, *Deambulantes* desarrolla su trabajo en la Sierra, en dicho lugar, se hacen juegos de palabras, en el contexto de poblaciones afrodescendientes, y a partir de estos juegos, se van levantando frases que configuran lecturas de lo cotidiano dentro de una estructura que va a jugar con lo teatral. Emerge aquí un encuentro, que en la práctica se venía explorando en *Deambulantes*, desde la posibilidad de indagar con textos por realidades sociales y que no obstante ahora se nombran teatro documental, que puede ser entendido como una de las formas del teatro pos-dramático.

Otro montaje es *City Med Uno*, en el que el trabajo se pregunta por el individuo en la ciudad, por la forma como se abstrae su habitabilidad. Es por eso por lo que la propuesta de creación atraviesa la formación instalándose en las estrategias de abstracción, en los imaginarios, en las representaciones de los estudiantes, sin decirles cual es la ruta; se trata de documentar la búsqueda que la provoca. Ahora bien, se tiene el cuidado de no atravesar una extrapolación estética, de abstracción profunda, sino de mantener en las experiencias con las palabras y las imágenes datos que se tejen a realidades sociales, en sus cotidianidades. En el caso de la obra *Spectral*, lo que de entrada se pone en evidencia es la noción de espectral, es la pantalla en su materialidad, esto permite indagar cómo el imaginario es el que entra en el campo de las tensiones que el lenguaje dispone cuando su imagen da que pensar. En este proceso, se confronta el teatro con la instalación, porque los materiales son lenguajes que ponen en crisis la hegemonía significativa de la acción corporal en la escena, y se propone en este sentido operar un giro de la relación tradicional con la escenotecnia, hacia la construcción de un espacio en donde el texto y la acción están en el mismo plano de jerarquías. En este sentido,

entran en juego también relaciones con tecnologías digitales. Esto implica que se moviliza el lugar del espectador, no solo porque se interactúa con él, sino porque el espectador se expone a participar con su imagen en la escena. Se aborda por lo tanto un cambio en la mirada, un plano de acercamiento que trabaja con la presencia del espectador en una dimensión siempre participativa.

En un ejercicio con estudiantes de la Sierra, se le entrega a cada estudiante una libreta, todo apunte realizado en ella se propone como algo que puede ser mostrado, escenificado, es decir se configura como algo público. Y en este ejercicio, un niño asume su ejercicio de escritura, en el que escribe reguetón, por ejemplo, y esto empieza a proponer una instancia diferente del juego en el que lo que se genera con la imagen propone múltiples posibilidades de la acción. La formación implica un proceso constante de intercambio de aprendizajes, es por ello por lo que en el modo de creación que se propone *Deambulantes*, esta es entendida como un juego de intercambios constantes. Además, como siempre está en el plano de las experiencias, un acercamiento a realidades sociales, a las problemáticas del entorno, a las afecciones que genera el medio, entonces más que construir un proceso de aprendizaje en el manejo o el dominio en herramientas técnicas, se van generando un montón de ejercicios que van surgiendo del mismo, proceso, que no pudieron ser planificados a priori, porque son acciones provocadas por juegos de relaciones.

El formador siempre se está haciendo preguntas por el territorio, por las formas en que los muchachos abstraen de él imágenes y se crean representaciones, porque con ese material se juega su proceso de formación. Así, en vez de activar la idea de impartir conocimientos, el proceso creativo atraviesa al formativo porque se comparten experiencias y preguntas particulares. Se trata de un proceso formativo para aprender a desaprender. En diferentes ejercicios crear situaciones para comprender la acción como una situación que debe ser ampliada a su propia intervención. Un gran porcentaje de los procesos creativos de *Deambulantes* tiene que ver con sus apuestas de formación. Incluso en talleres realizados en el mismo espacio se van configurando experiencias performáticas.

VIII. Circo Momo

A. Una apuesta lúdica

Circo Momo es una Corporación de carácter social que lleva 14 años de funcionamiento habiendo iniciado su trayectoria en 2006. Empezó como un proyecto de la Corporación Cantoalegre inquieta por el fenómeno de los adolescentes y de niños y niñas en los semáforos haciendo circo. Una población vulnerable, en alto riesgo, por tratarse de menores de edad trabajando en la calle que motivaba adelantar acciones para mejorar sus condiciones de vida. Este proyecto se independizó completamente de Cantoalegre y siguió funcionando como Circo Momo.

El circo social, ha estado anclado tradicionalmente a los procesos educativos, porque trabaja con las habilidades psico-afectivas y motrices de niños y jóvenes, por lo que su componente creativo está íntimamente ligado a la estructura del juego. Esto implica un proceso formativo orientado a potenciar actitudes lúdicas, en las que el trabajo colaborativo toma gran relevancia. De esta forma, Circo Momo es un espacio de circo, acrobacia, teatro, danza, música que se presenta a los niños como un territorio para el disfrute. El saber de Circo Momo se configura de manera interdisciplinar: en el proceso de formación se trabaja a partir de los intereses de los niños respecto a asuntos de la imagen, el sonido, la expresión gráfica, audiovisual y corporal.

Momo ha ido ganando su aceptación y reconocimiento entre las comunidades con las que trabaja por una presencia continuada que se establece más allá de las posibilidades presupuestales venidas de recursos públicos, encontrando apoyo, en ocasiones, en la empresa privada. Así, han adelantado procesos por más de diez años continuos en un mismo sector ganando una credibilidad que les abre puertas en los sectores populares.

De todos modos, al no haber la continuidad deseada desde la misma asignación de recursos para los proyectos que a veces tardan en empezar, Momo se mantiene en los territorios en

ánimo de su ejercicio social de acompañamiento y salvaguarda de aquellos más vulnerables. Esto hace que sea necesario, en ocasiones, conseguir nuevos formadores porque los anteriores se han conectado en otros proyectos que les ofrecen una cierta estabilidad laboral. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, son los mismos niños los que reclaman el proceso y piden su continuidad. Para padres de familia es un espacio que ofrece mucha tranquilidad porque saben que sus hijos están en buenas manos y encuentran espacios de esparcimiento, aunque es notable que no todos los padres tienen el mismo nivel de compromiso con el acompañamiento que hacen a sus hijos. En estos encuentros con las realidades de los sectores populares, se detecta una gran necesidad de generar procesos de acercamiento entre los mismos jóvenes con sus padres como una posibilidad abrir maneras de mitigar la violencia y propiciar elementos de diálogo, de aceptación, de valoración. Se dan muchos casos de niños que llegan muy permeados por las condiciones familiares que se enmarcan en la violencia intrafamiliar, en maltrato verbal, incluso más allá del maltrato físico, realidades que se evidencian en el mismo comportamiento agresivo de los niños. También encuentran niños que deben trabajar ante las dificultades económicas y que en ocasiones son asumidos por Bienestar Familiar ante la vulneración de sus derechos. Así mismo, se observan muchos casos de discriminación entre los mismos niños, entre otros asuntos que reflejan unas condiciones sociales bastante complejas en cuanto a bajos niveles de educación, pocas oportunidades económicas y son estas las condiciones en que se hace necesario mediar permanentemente para permear en algún sentido las realidades de estos niños y jóvenes.

B. Circo social

Circo Momo ha mantenido una metodología de proyección denominada circo social, enfocada a una estrategia de utilizar las técnicas del circo tradicional: malabares, acrobacias, cuerdas, entre otras, más que para una formación específica como artista circense, para que sirvan como medio de fortalecer habilidades para la vida. Esto es, al trabajar esas técnicas, los niños, las niñas y los adolescentes comprendan que el riesgo lo pueden manejar de otra manera, que tienen opciones para decidir qué quieren ser en la vida. No se trata entonces de llegar a ser muy buenos haciendo cuerda, malabares o acrobacia, sin descartar estas habilidades artísticas, por supuesto; sino que esta es una herramienta pedagógica para aplicar

a sus propias experiencias de existencia. Ese es el foco de la metodología de circo social y es el foco de Momo, teniendo muy claro que no forma artistas, sino que forma personas por medio del arte y del circo. Es una formación que se replica en diversos países del mundo fortaleciendo el autorreconocimiento, la capacidad resiliente y de superación de las dificultades a través de la disciplina, la responsabilidad, el respeto, la convivencia y el impulso de la autodeterminación para afrontar las realidades de contextos con problemáticas de corte económico, de violencia intrafamiliar, de poblaciones en conflicto. A partir de sus propuestas intentan acceder a personas en riesgo en la intención de aportarles elementos para fortalecer actitudes y competencias para la vida en sociedad. De esta forma, Circo Momo ha avanzado en múltiples proyectos y ha trabajado con diversas comunidades y poblaciones. Por ejemplo, en el barrio Andalucía La Francia, donde han realizado un amplio proceso teniendo allí uno de los grupos más grandes y avanzados, en donde muchos de ellos, ahora adultos, han tomado las riendas de su vida por distintos caminos. Si bien algunos han llegado a ser artistas, otros han elegido diferentes derroteros. Es el caso de una chica que decidió estudiar secretariado y en este momento es la secretaria en una universidad en la parte administrativa; esos son los resultados que se esperan con Circo Momo, que los adolescentes y los niños reconozcan que tienen posibilidades para elegir su destino y que no tienen que estar necesariamente limitados por lo que el contexto o ciertas situaciones socioculturales les obligarían a seguir o les muestran como única alternativa para configurar su proyecto personal.

De esta forma, han desarrollado colaboraciones incluso con el Circo del Sol que se ha acercado a la Corporación porque conoce la metodología de circo social y comparten la apuesta que Momo hace con esa metodología. Como parte de la función que el Circo del Sol desempeña en cuanto a responsabilidad social, los ha contactado en varias ocasiones para realizar algunas acciones como llevar a los chicos a funciones, o a ensayos del Circo del Sol en Bogotá, Colombia.

C. Ser parte de la Red

Antes de ingresar a la RCE, a partir de 2014, establecieron convenios continuos con la Secretaría de Bienestar Social y con la Secretaría de Educación y Cultura. El perfil del proyecto ha estado muy respaldado por parte de la institucionalidad ante la pertinencia de la proyección social de la Corporación.

Para Momo ha sido una gran oportunidad la vinculación con la RCE debido, entre otras cosas, a que antes no tenía tantas relaciones con el trabajo propiamente escénico de la ciudad y ahora, siendo parte de ella, ha podido mantener su perfil de trabajo social, pero ampliando el rango de sus posibilidades artísticas retándose a explorar más ampliamente en este ámbito. Y a partir del proceso de transformación social avanzar en apuestas de corte artístico.

En su búsqueda por adelantar procesos comunitarios, Momo se adapta a las posibilidades que la misma comunidad ofrece en cuanto a infraestructura y espacios adecuados para su ejecución; lo que les ha exigido articularse a espacios incluso a cielo abierto debido a la falta de equipamientos o infraestructuras de la Secretaría de Cultura en las que concentrar los laboratorios. Esto obliga una capacidad de movilidad para adaptarse a las condiciones climáticas, para negociar la ida al baño, para concentrar la atención de los niños ante los distractores permanentes: el ruido, los transeúntes, los vehículos, entre otros, y, sobre todo, de negociar con líderes barriales para ubicar los sitios del sector más adecuados para reunir a los niños, pero acomodarse a sus visiones y a sus maneras particulares de adelantar el trabajo comunitario. En estos espacios abiertos ha llegado a suceder que otros jóvenes y personas de la comunidad quieran sumarse a los talleres lo que permea una actitud al relacionamiento que gana gran aceptación.

Las sesiones invitan a los formadores a revisar permanentemente las estrategias de acercamiento a estas poblaciones apelando a recursos desde el teatro, la danza, el circo, las manualidades, la literatura, el juego y otros elementos que permitan dar libertad a los niños, pero en ánimo de favorecer la aceptación del otro, rebajar los niveles de agresividad, o establecer acuerdos como el de la escucha.

Tal vez una de las dificultades para garantizar la permanencia de los niños en los procesos, es la oferta en recreación y deportes que otras organizaciones, que también tienen incidencia en los mismos territorios, ofrecen a niños y jóvenes y que también incluyen refrigerio. Momo siempre ha procurado no adelantar prácticas asistencialistas puesto que sus apuestas estimulan una voluntad de esfuerzo y de salir adelante; no obstante, comprenden que el refrigerio puede ser importante en ocasiones, sobre todo cuando el laboratorio se hace en jornadas de 4 horas. Sin embargo, se ha encontrado con que muchos niños prefieren los procesos con Momo porque sienten que allí aprenden más renunciando al refrigerio que pudieran tener en otros talleres.

A nivel del producto artístico, se enfocan en una temática específica que eligen desde el principio del año y sobre ella profundizan en dinámicas de reconocimiento. Temas como la familia, el medio ambiente, la guerra y la paz. Intentan cohesionar un ensamblaje con los diferentes laboratorios y semilleros, pero en clave de circo. Y con procesos que surgen de los mismos jóvenes que empiezan a manifestar sus ideas y comprensiones sobre las problemáticas particulares que los afectan. A partir de sus propias realidades, de sus percepciones sobre la diferencia, el género, las relaciones, se van perfilando los contenidos estéticos que articulan los ensamblajes de fin de año. Estos ensambles generan gran emotividad en los niños y jóvenes, en las familias y público en general que puede acompañar sus presentaciones convirtiéndose en una oportunidad de que los niños accedan a otros espacios y reconozcan otros lugares de la ciudad ampliando su mirada y creando nuevos relacionamientos y contactos.

D. Apertura a la ciudadanía

Desde el circo social el tema de ciudadanía está muy ligado. Se propende porque las personas encuentren las alternativas de elegir su forma de ser ciudadanos, cómo relacionarse con otras personas, con los territorios que habitan, por sus decisiones políticas y participativas, decidir con claridad si votar o no y por quien hacerlo; todas esas formas de ser ciudadano y de ejercer las ciudadanías. El Circo social plantea a las jóvenes oportunidades de ser con libertad y en apertura, plantea actividades para permitir que los niños sean, que puedan expresarse a su

propio modo, mostrarse como son y aprender de cada uno desde lo que se es en sí mismo, permitiendo la espontaneidad, expresar los sueños, los deseos, y propiciar encuentros en armonía. Propuestas desde el sí mismo, del relacionamiento con el otro, de lo que van identificando en sus contextos. Como reconocer las estrategias de mediar, de solucionar conflictos, de apelar a dinámicas más allá del regaño o la figura de autoridad que impone las normas y el deber ser. El marco del trabajo con el circo reta a las posibilidades que detona una experiencia en la cuerda, qué movilizaciones se dan en el individuo para sumarlas como capacidades que se despiertan para el empoderamiento de los jóvenes. El artista formador orienta experiencias que permitan conectar modos de creación con el juego. En los procesos de formación de los talleres se asumen los intereses de los niños de acuerdo con sus apuestas de participación y en los talleres se asignan roles, para organizar la integración de los niños en trabajo colectivo.

Momo se enfoca principalmente en niños y adolescentes, aunque en el semillero también hay personas adultas. Los laboratorios se conforman, en su mayoría, por niños entre los 7 a los 14 años, en un interés por impactar con mayor énfasis en la población infantil. De esta forma, trabajan con niños que por distintas razones están desescolarizados convirtiéndose en un apoyo formativo. A partir de las problemáticas y condicionamientos que surgen del conflicto armado, han observado que este tipo de situaciones se han ido transformando y no se perciben, en el último año, casos específicos que afecten de manera puntal la participación de los niños en los procesos. Pero sí depositan la atención en mediar en la solución de conflictos intrapersonales, conminando al entendimiento de que no es necesario hacerse los más amigos pero que hay posibilidades de trabajar juntos y aceptarse a pesar de la diferencia. El afecto entonces es una premisa que se establece como canal de comunicación y de acceso a las problemáticas que atañen a los niños y jóvenes. Esta afectividad permite establecer vínculos y ofertarles a los jóvenes espacios de inclusión y de sentido de pertenencia. Así se apuesta por dinámicas de validación para una transformación cultural. Ponerse en la piel del otro, acercarse a esas otras realidades, untarse de la dificultad, eso permite a los formadores despertar niveles de empatía y de agenciamiento con la vida del otro en el entendido de sus propios espacios de seguridad y bienestar.

IX. Oficina Central de los Sueños.

A. Inicios y tradición formativa

En un principio, *oficina central de los sueños* parte de la iniciativa artística de Jaiber Jurado Giraldo, quién ha sido, por un espacio de veintidós años, el encargado de poner en escena textos de autor, realizar adaptaciones y llevar al escenario textos propios. Se destaca su papel en la escena teatral de Medellín, y su participación en proyectos de tradición escénica de gran influencia cultural y artística en la ciudad y en el exterior. De este recorrido se puede nombrar su trabajo en *Matacandelas*, o en *Bitácora Escénica*, esta última en equipo con Ramiro Tejada, que fue el punto de partida de la consolidación de *Oficina Central de los Sueños*.

Surgimos en 1997, por la misma razón, que la mariposa es impulsada a nacer en un día soleado, dejando seca la crisálida al vaivén del viento. Como un acto de amor por el teatro. (¿pero será que este arte milenario, requiere de estos gestos inútiles en el gran mar de la creación?) yo creo que sí (Beckett me dice al oído que no) lo que mueve al mundo a representar y ser representado es algo atávico como la muerte, lo erótico, el poder.

La sede republicana compartida con otro grupo en la calle Bomboná fue el arranque, nos enseñó a entender la naturaleza humana, en su gran acto de solidaridad, pero también en su infinita mezquindad. De aquel momento son obras como *Poema para tres Mujeres* de Silvia Plath. *El Marinero de Ámsterdam* de Luis Stella, junto con *Krapp* de Samuel Beckett. Este empuje duró un año y unos pocos meses, porque sin apoyo económico de ningún tipo, por un lado y el rompimiento de la sociedad artística que teníamos en ese momento por el otro, casi abortamos el proyecto.

En los callejones sin salida, donde se producen las revoluciones, como decía el poeta, con la moral baja, pero intacto el impulso creador se nos apareció un hada maravillosa en la persona de Norella Marín Vieco, directora en ese entonces del emblemático teatro Pablo Tobón Uribe, quién con su hospitalidad nos acogió en el espacio de la Escuelita. Allí estuvimos cuatro años, y de ese tiempo que fue de gran creación y encierro son obras como *La Ciudad de los Cómicos* de Levi e Bel de España, *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, *el Duende del Circo* (primer premio, Titirifestival 2003) y *Amérika* de Franz Kafka, (primera versión). También se creó el semillero permanente del grupo y nuestros lugares de presentación, eran las salas existentes, siempre generosas. (Jurado Giraldo 2019)

El constante interés por mantener un espacio de creación y de formación le ha permitido consolidar un proceso que proyecta una apuesta dramaturgica propia. Asunto que ya se había gestado en la dirección y trabajo realizado en la Mancha. En este sentido el papel de Jaiber ha sido importante en la creación dramaturgica, pues sin interrupción en la escritura ha dado aperturas a preguntas y actitudes por la construcción colectiva de relatos, para la puesta en escena. Es por ello por lo que una de las líneas fuertes del proceso formativo que se propone, incluso desde los semilleros, es caminar hacia la dramaturgia contemporánea:

Finalmente nos quedamos [...] en la Casa del Teatro, (que antes fue) de Gilberto Martínez. [...] que albergó durante 17 años los imaginarios del maestro.

Y aquí estamos desde hace trece años, tiempo en el cual hemos podido cumplir una de nuestras metas esenciales, como es la de construir una dramaturgia propia. Naturalmente esas ideas se van aterrizando con la acción real y por ello empezamos haciendo adaptaciones como en la versión de *América* de Franz Kafka, (beca de creación 2005), luego vendría *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, *El Tesoro del Capitán Bonanza*, obra inspirada en *Pluff el fantasma* de María Clara Machado y la obra performática de Robert Walser, Ernest Toch, Kurt Schwitters con dirección del maestro Itsvan Menich Horvard. Aquí cerramos un ciclo importante de aventuras dramáticas y estéticas que fueron el terreno que nos lanzaría a la construcción de una dramaturgia nuestra. (Jurado Giraldo 2019)

Los actores que hoy hacen parte del equipo de la Oficina Central de los Sueños, y que en su relevo generacional asumen también el proceso formador, recogen el legado creativo de la dramaturgia. No obstante, también es claro, para el equipo de actores, que los procesos de gestión, difusión, y administración, son parte de los contenidos necesarios en la formación de un artista, esto genera una consciencia de pertenencia y responsabilidad por el espacio que los acoge. Es necesario nombrar igualmente que en los contenidos de formación el proyecto concibe una integralidad disciplinar, que genera apertura a estudios en música, expresión plástica visual, expresión corporal, etc..., acorde a las exigencias de una formación amplia en los actores. La implementación de un semillero ha sido parte de la tradición formativa de *Oficina Central de los Sueños*, de tal manera que cuando se producen los acercamientos a la Red, ya el grupo tiene claridad, desde sus inicios en la implementación de un espacio que prepara y forma en los asuntos relacionados con la propuesta creativa. Es el momento en que la Red es direccionada por *Medellín en Escena*.

Desde que se pertenece a la red siempre se han tenido grupos grandes en formación, algunos con una continuidad especial, otros, han permanecido de manera más irregular. No obstante, cuando ya han permanecido hasta tres años en formación se considera su participación en el semillero. Es este el espacio en donde los integrantes aprenden a reconocer qué es un montaje, cómo se hace la música, si se requiere danza, qué se espera aprender; en fin, cómo se disponen de manera interdisciplinar los saberes aprendidos en diversas áreas. Es por ello importante reconocer cómo cada generación adopta actitudes para integrar saberes y en ese sentido, cómo apropian la creación escénica. Es un momento de participación dilógica, de discusión que le da fuerza al proyecto de *Oficina Central de los sueños* porque se pone mucho empeño en el esfuerzo de integrar saberes y ponerlos en diálogo con el resto del grupo. Se trata por tanto de un proceso empírico que se hace en la acción que requiere cada montaje.

B. La gestión: Fomentar el movimiento teatral

Desde sus inicios, una de las actitudes formativas que ha provocado *Oficina Central de los Sueños*, en muchos de los integrantes, es que en algún momento se hallan independizado creando sus propios espacios escénicos, haciendo de la apuesta teatral un espacio para la creación de otros grupos, lo que amplía en la ciudad la oferta y difusión de formas de creación escénica. También se ha tenido interés por reconocer la normatividad y la estructura que, desde las políticas culturales, locales y nacionales, valida o permiten la legalidad del trabajo escénico.

Vale la pena destacar la permanente activación de espacios lúdicos de encuentro y la gestión de festivales que activan la potenciación de público para el teatro en Medellín, ejemplo de ello es *La Fiesta de las Artes Escénicas* que se propone por lo general entre agosto y septiembre de cada año, con quince días de programación amplia y variada. Se configura así un espacio identitario del centro de la ciudad con el teatro que gracias a una permanencia constante de quince años consecutivos ha generado una tradición de encuentros locales y nacionales con el público de Medellín integrando 23 salas de teatro de la ciudad. Esto ha motivado que grupos extranjeros consideren su participación en dicho festival, proyectando hacia el exterior una imagen de ciudad cultural interesada en las artes escénicas.

El festival permite articular procesos formativos en la medida en que se invita a los integrantes del semillero para ser guías, acompañantes de los grupos invitados al festival y con ello se enteran y tienen contacto de las acciones necesarias para la gestión de un proceso de ciudad en las artes. Es un compartir de intercambios que la fiesta ofrece, se tiene contacto con los grupos, se dialoga y se reconocen sus actitudes creativas. Se destacan en este sentido los aportes que han dejado grupos de República Dominicana, Cuba, España o Argentina, que permiten a los jóvenes en formación reconocer estrategias de gestión en otras latitudes. En el marco del festival se activan también saberes por el trabajo callejero, por la comparsa, la verbena, todas ellas opciones festivas provocadas por el festival que disponen en el proceso de gestión unos saberes que el grupo capitaliza y que se hacen fuertes en su reconocimiento del lugar. Entrar en contacto con las estrategias del teatro callejero amplía el horizonte de experiencias que reflexionan el teatro y activa una consciencia por el espectador, por el público, que se hace sensible a la puesta en escena. En esta misma línea se realiza vamos al teatro, con el fin de motivar, sensibilizar y crear públicos. Cada una de ellas siguen siendo actividades anuales que han dado identidad al proceso de gestión cultural de *Oficina Central de los Sueños*. El espacio que actualmente administran y tienen en arrendamiento ha permitido también difundir obras de otros grupos de teatro, con los cuáles se comparten conocimientos, saberes e inquietudes.

C. La ciudad y la escritura para la creación.

Instalar ideas y propuestas para un teatro nacional parte del reconocimiento del lugar, de la manera como se ven los colectivos artísticos en sus lugares y nichos de difusión. No es una casualidad que los grupos de teatro estén en muchos casos emplazados en densos centros urbanos, en lugares de encuentro, en espacios que arquitectónicamente se han ido convirtiendo en patrimonio cultural de las ciudades. Pero también son lugares cercanos al conflicto, a la densa trama de representaciones sociales en que las personas se encuentran. Esto genera una memoria que permea preguntas por las formas en que los grupos se conforman, se activan en sus relaciones y se deciden en sus montajes. Es un lugar en dónde se visibilizan preguntas por la experiencia que colabora en activar las inquietudes de una

dramaturgia propia. Se procura por tanto que la escritura sea sensible al territorio que se transita y se habita.

Muchos de los niños que hoy hacen parte de los procesos de formación son hijos de universitarios y profesionales que alguna vez hicieron parte de las apuestas creativas y escénicas, esto se logra porque se tienen acercamientos a la territorialidad que permea la ciudad, pero también de la presencia en ella de propuestas de creación. También hacen parte de los grupos de formación jóvenes que tienen intereses en la escena, y que se integran a ella por un interés profesional.

D. Apuesta estética de creación

Una parte fundamental de la apuesta formativa es la integración de diversos saberes, y esto tiene una tradición que se remonta a las apuestas de creación colectiva que ya el teatro nacional había generado en la década de los sesenta y setenta con el *Teatro la Candelaria*. Ese modelo lo retoma el grupo para activar sus apuestas por la teatralidad. A partir de allí se ha querido promover una línea de trabajo para crear, estudiar y leer diversas dramaturgias. Esto genera una comunión de todos los actores con los contenidos y materiales para la creación dramática.

Se procura, desde esta actitud, entregar en el proceso formativo herramientas para pensar las técnicas de actuación, y desde la escritura, se motiva al estudiante para que descubra, en la recopilación de historias, contenidos que sensibilicen la pregunta por la configuración dramática. Los nexos entre la apuesta de creación y el modelo de formación son directos, porque el modelo de creación dramática es un conjunto de acciones que disponen el sentido hacia la búsqueda de una dramaturgia.

Pareciera ser que, un montaje es un asunto fácil, no obstante, por ser un complejo de relaciones que se activan para poner en diálogo sentidos, se predispone la formación misma como ruta para discernir, por ejemplo, en las improvisaciones, aquello que se hace significativo en la puesta en escena, porque se puede cuestionar el lugar del actor en el espacio, la presencia de una luz o la pertinencia de un objeto; esto, solo por mencionar

algunas posibilidades. Todo debe irse confabulando para crear una línea de trabajo. En el caso de *Amnesia*, cada quién, a partir de una pregunta por el olvido que comporta la amnesia, se abre a sus inquietudes, se configura posteriormente una mesa de trabajo, se ponen en común lugares del disenso y el consenso, se estudian las posibilidades de interpretación disciplinar y cultural y de esta manera todos los integrantes de una obra gravitan en torno a los contenidos que cada cual plantea; con ello debe crear nexos, relaciones o extrañamientos, hasta ir cerrando las posibilidades de acción en contexto que van dando contorno a la dramaturgia que el proyecto exige.

Se reconoce que hay grupos que trabajan estos mismos procesos desde una actitud comunitaria, y éstos se orientan a integrar nuevos grupos, incluso de todo un barrio, de un colectivo; este modelo exige un proceso mas experimental que los integrantes de la *Oficina Central de los Sueños* han explorado en torno al festival, toda vez que se activan propuestas de fiesta, con la comparsa, que permite un encuentro con el modo de creación dramática colectiva.

E. Retos

Expandir la apuesta de creación colectiva, de dramaturgia, que integra saberes de diverso orden a una propuesta formativa en la que el umbral entre formación y creación esté constantemente en diálogo; es decir, que cada momento sustente al otro. En este orden, el teatro que se hace en Navidad, de un formato de participación ampliada de obras que, aunque se presenten poco, demandan procesos de incluso un mes completo de creación y montaje; estos espacios motivan y hacen que los jóvenes aprendan el modelo de trabajo y que se integra a saberes profesionales como en música, por ejemplo, disponiendo su saber para ese evento gigante. Esta es una integración importante del proceso formativo.

X. Circo Medellín

A. Fundar una tradición

Circo Medellín surge de la iniciativa de Carlos Álvarez, su fundador, y director, reconocido como Mimo-clown quien lleva más de treinta años de actividad artística. Para Carlos el circo es un conjunto de imágenes que nos aproximan simbólicamente a la infancia, que nos permiten visitarla de nuevo. En el circo hay teatro, dramaturgia, música, en fin, un conjunto de experiencias que activan simbólicamente afectos e imágenes de lo mágico, lo fantástico y lo espectacular. En nuestro interior, esas sensaciones son visitadas cuando vamos al circo. Carlo está convencido de esta iniciativa surgió cuando él tenía 9 años y vivó por primera vez la experiencia del circo con *Los Payasos de la TV*, una carpa ubicada en lo que hoy es el Palacio de Exposiciones y que presentó payasos de reconocimiento nacional como Bebé. Las luces, los carteles, las trapezistas, los payasos, estar en la carpa, ese “vientre de lona”; ese ambiente de ensoñación lo atrapó. A partir de allí, su madre debió llevarlo a todos los grandes y pequeños espectáculos de circo llegados a la ciudad habiendo visto espectáculos de grupos como el *Circo Egred Hermanos*, ya desaparecido, o todos los pequeños circos de barrio que aun observa y tanto le han enseñado. Años más tarde, sería él quien la llevaría, hasta el último momento, a seguir disfrutando la magia del circo.

En la formación inicial de Carlos Álvarez está el teatro, integrándose, en la década de los ochenta, al grupo *El Martillo*. Momento en el que descubre el *Festival de Teatro de Manizales* que comienza a frecuentar con regularidad constituyéndose en su “peregrinación anual”; y a la vez, se interesa por el *Festival Iberoamericano de Bogotá*. A esto se suma muy especialmente, el acercamiento que hace al trabajo de pantomima de Marcel Marceau. Inicia sus primeros montajes individuales integrando cuentería y mimo, pero se queda sólo con este último. Empieza a viajar y a reconocer que ciudades como Barcelona, Madrid o Nueva York cuentan con sus propios circos en los que se gestionan proyectos formativos, ecológicos y culturales. Y que a nivel mundial existe un movimiento llamado circo social que tiene un fuerte anclaje en Brasil, incluso en Chile, donde existe una academia de circo social. También el proyecto *Circo para todos* en Cali, le marcan fuertes influencias para soñar con un proyecto de circo para su amada Medellín. Un lugar en el que se pudiera formar y consolidar espacios lúdicos, de encuentro, de conocimiento y esparcimiento.

Se destaca que la memoria del circo pasa por el movimiento de influencias que generó en la década de los noventa *Barrio Comparsa* y sus propuestas de acción en la calle, los zancos, la alegría. A través de ellos igualmente los reportes sobre el *Circo del Sol* que tan ampliamente han motivado la ilusión por la magia de la escena. Hoy el circo es mirado con gran dificultad por las administraciones y las políticas culturales, no obstante, se ha podido implementar una estrategia de circo en la ciudad gracias a su insistencia y permanencia en el territorio. De todos modos, es necesario comprender que la noción de circo es múltiple y que las acciones alrededor de este formato no son visibles en la normatividad cultural, asunto que limita no solo el reconocimiento de diversos colectivos, sino también la posibilidad de gestionar recursos y espacios.

B. Pura obsesión

En un interés por indagar en lo que el circo motiva en las personas, Carlos escudriña desde lo poético lo que éste suscita para argumentar que se va al circo a recordar, a conectar con un potencial humano que es capaz de superarse a sí mismo, que el tropiezo, el nuevo intento, la destreza, nos recuerdan que somos capaces de cosas extraordinarias. Él no se fue con un circo, como ha pasado con tantos jóvenes que adhieren a él porque tenía el deber moral de acompañar a su madre. Pero empezó a participar en actividades teatrales del colegio, en los *centros literarios*, en los actos cívicos y a soñar con el circo como el gran proyecto de su vida.

Esto se convirtió en una obsesión. Hizo maquetas en las que visualizaba el escenario, las gradas, las luces hechas con bombillas de navidad. Siendo parte del colectivo *La Polilla* les propone la idea del circo, pero el proyecto teatral allí está muy consolidado y sus iniciativas circenses no hacen eco. Luego de la ruptura con el proceso de La Polilla, identifica un grupo de muchachos en el barrio 13 de Noviembre, ubicado en el oriente de Medellín. Una comunidad religiosa, en línea masculina de los preceptos de ayuda a los más necesitados promovida por la Madre Teresa de Calcuta se consolida allí en cab4za de un sacerdote para trabajar con jóvenes con grandes dificultades económicas. Él conforma un proyecto cultural llamado *Titiritrasto* apasionado por la magia de los malabares y los títeres y siembra la pasión

por el circo en jóvenes que empezaban a ser parte de bandas delincuenciales y niñas que ya a los 11 años habían quedado embarazadas. Con recursos venidos de una fundación italiana, la institución convocó a Carlos para orientar una formación con talleres de pantomima y presupuesto para maquillaje y vestuario que duró un año. Luego del traslado del sacerdote a España y con lágrimas en los ojos, le pide a Carlos que no abandone el grupo, sino que consolide su propio sueño del circo con el de los jóvenes. Así se inicia la motivación jurídica por conformar el circo. Y en la revisión de alternativas entiende que lo que debe configurar es una fundación. Pone allí su capital, que no destina a un apartamento o proyectos personales sino a la compra de una carpa y los elementos básicos para comenzar el proyecto. La primera carpa se configura en los prados de la Biblioteca de Belén y posteriormente se desplaza al Cerro Nutibara en dónde actualmente se encuentra.

Acceder al predio del Cerro también fue producto de una obsesión. Este lote fue primero un botadero de escombros, después un vivero de la Alcaldía para un proyecto de concientización ecológica con niños de colegios que terminó abandonando. Luego, la conocida Paula Andrea Betancur con su esposo y un socio conformaron un mini proyecto al modo Panaca. Se llamó *La Chiqui Granja* y albergaba animales y atractivos para la familia, pero también se terminó por la ruptura amorosa de la famosa mujer. El lugar siguió siendo basurero y Carlos se dio cuenta que este podía ser el lugar para su gran sueño. Era la época en que Luis Miguel Úsuga era Secretario de Cultura y Carlos le planteó la posibilidad de habilitar el lugar para un circo en la ciudad. Lo propuso como *Circo Medellín* por su inmenso amor a la ciudad. Así, se estableció como un proyecto formativo en la semana y como un espacio para que la familia y el público en general pudieran disfrutar del espectáculo del circo en un ambiente con cafetería, tienda de circo y una biblioteca con la mayor colección de libros sobre circo de la ciudad y materiales como ideos, películas, posters que refieren al movimiento de circo al rededor del mundo; éstos también como parte de la gran obsesión de Carlos por este mundo circense.

El grupo inicial con el que se configuró el proyecto de *Circo Medellín* terminó independizando su proyecto que ahora se llama *Circo Titiritrasto* y esto es motivo de

satisfacción para Carlos que ahora funciona con otros elencos ayudando a expandir el circo en la ciudad.

C. Circo en la Red

El potencial social y político de la Red le ha dado a *Circo Medellín* apertura a un conjunto de expresiones que, en el trabajo colectivo, le han permitido reconocimientos e intercambios con otros grupos de la ciudad, en procura de capacitación y encuentros que han dinamizado talleres de maquillaje, de malabarismo, de expresión corporal. Su recorrido de más de 10 años en procesos formativos avaló a la Fundación para constituirse en parte de la RCE en el entendido del amplio proceso de trabajo con comunidad y en especial la gestión de la actividad circense haciendo posible trabajar con los muchachos que en el rebusque trabajan en los semáforos. Para estos jóvenes, abordar el trabajo a nivel escénico se constituye en un verdadero reto pues tienen que movilizar percepciones del trabajo con malabares más allá del corto momento que la calle les brinda para mostrar su talento y hacerse a la moneda esperada. Pero ante la escena, se atemorizan y deben vencer ese miedo aprendiendo sobre creación de personajes, expresión corporal, maquillaje, vestuario, dramaturgia, cómo hilar un número con otro y todo un proceso de trabajo teatral del que carecen cuando están en la calle. Cuando aprender a manejar todos estos elementos descubren que, desplegado en la calle, obtienen mayores ganancias que cuando lo realizan sin todo este valor agregado.

La Red es un espacio de reconocimiento a este largo proceso de brindar formación con recursos propios. Es una gran oportunidad de vinculación e integración. De todos modos, el proceso de Red está en construcción y cada vez se van entendiendo las estrategias para fortalecer los vínculos y el trabajo colaborativo. A partir de estas posibilidades, *Circo Medellín* ha podido desplazar su apuesta formativa y conformar diferentes elencos con cada grupo en formación que, a su vez, asumen y gestionan sus posibilidades de participación e incluso de contratación en otros lugares.

D. Visibilizaciones

Son tres las líneas que distinguen al circo en la actualidad: circo tradicional, circo contemporáneo y circo de calle. El circo tradicional es el que se corresponde a una larga

tradición familiar y se hereda en la transmisión que los relevos generacionales reciben de este saber. El circo contemporáneo es hecho por personas que, interesadas en el oficio, lo aprenden de diversas maneras y que lo actualizan a la luz de los espectáculos del mundo que lo diversifican, pero que no están conectados con esa larga tradición de familia, y que, en algunos casos, son vistos con cierto prejuicio por aquellos; y el tercero, como lo indica su nombre, aquel que de forma más informal y generalmente como estrategia económica, se hace en la calle. Si bien la inclusión en la Red es el reconocimiento en mora que la Secretaría de Cultura hace a esta manifestación cultural, Carlos todavía cree que se requieren mayores esfuerzos de inversión de recursos públicos para su visibilización y continuidad. A partir de una ordenanza venida de un concejal hace 10 años, el circo empezó a tener el apoyo estatal en Medellín. Cada año patrocinan un encuentro con los circos locales, pero aún son necesarios mayores despliegues presupuestales para apoyar y favorecer el inmenso movimiento que seduce a jóvenes de toda la ciudad en la vía de las expresiones circenses.

De todos modos, es un gran esfuerzo mantenerse en el contexto ante la falta de oportunidades para acceder a becas, a salas concertadas, a la venta de funciones, a las complejidades de presentar proyectos para insertarse en las dinámicas propuestas oficialmente y que requieren de un conocimiento y un entrenamiento en la formulación de proyectos, asuntos en los que aún en Circo Medellín no se sienten capacitados.

Un nuevo sueño es que exista una escuela de circo para la ciudad, que obtenga un apoyo y se gestione desde la universidad o cualquier otra instancia que entienda todo el potencial y todo el saber que es posible integrar para un proyecto formativo de gran envergadura y para seguir soñando y llevando la magia a toda la comunidad.

XI. Teatro Popular de Medellín TPM

A. Escuela de teatro

Como institución, el TPM desde que se funda tiene una vocación formativa. En sus inicios más desde un carácter empírico, vinculo los hijos de actores que aspiraron en la institución

tener una escuela de arte dramático para sus familias, que luego fue capitalizando su esfuerzo cuando encuentra un terreno sólido en el montaje de clásicos infantiles. La escuela, fue una apuesta que orientó su creación a la puesta en escena de obras ejemplares, y desde ahí surgen las preguntas, de como lo van a enseñar, con quiénes lo van a montar, hacia quiénes se va a orientar el proyecto, de tal manera que así podría señalarse el surgimiento del TPM como escuela.

A partir de los años noventa, con la llegada a la institución de licenciados en educación, y de personas con formación pedagógica, se observaron con detalle los componentes de la propuesta académica y se orienta el proyecto hacia el modelo de educación no formal, que fue definido así por la legislación educativa de la época, ahora nombrada: *Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano*. En su momento se tuvieron las licencias de funcionamiento como proyecto formativo, que debió enfrentar los cambios en la legislación educativa de la década de los noventa, esto llevo a que el TPM tuviera una amplía participación en las mesas sectoriales del 2004 que organizó el ministerio de educación, ante lo cual, el proyecto del TPM observa que el ministerio no considero en su reforma las escuelas de formación artística. Es por ello que, en un primer momento, se orientó un proyecto de competencias técnicas en el cual no tenía cabida el proyecto inicial concebido por los licenciados y formadores que enfrentaron la escuela del TPM en su nueva etapa.

La apuesta estética del teatro infantil, no obstante, tuvo también diferentes matices, y en un primer momento, tuvo formadores que Montaron Obras como *Amores Simultáneos* de Rubiano y Alicia en el País, de las maravillas de Lewis Carroll. En estos proyectos se configuró un propósito formativo para la presentación final de un montaje escénico. Esto no define una línea clara de formación, porque orientó el proyecto a la noción de obra de arte final. Hoy, sin embargo, se tiene la noción de formación abierta, en dónde no prevalezca la actitud escénica del montaje sobre el cuerpo infantil del actor.

Otro matiz de ese primer momento estuvo orientado el reconocimiento de dramaturgias nacionales, casi de manera exclusiva. En donde se abrió una línea de teatro juvenil. En un momento de la década de los noventa en dónde el montaje que mas difundió la Imagen del

TPM en la ciudad fue *Ciudad Proyecto*, allí participaron, en su gran mayoría, adolescentes interesados en su formación teatral.

B. El proyecto artístico TPM

Se configura hoy un proyecto de representación escénica que tiene directores invitados, los cuales orientan su apuesta de montaje, prevaleciendo diversos aspectos de la estética de la escena. Ejemplo de ello es el montaje de *San Antoñito* de Tomas Carrasquilla, propuesto por Astrid Osorio, que no quiso tener imágenes de costumbrismo, sino que enfocó su esfuerzo creativo al trabajo corporal. En el proceso de formación en la Escuela se imparten talleres, como el de Juan Fernando Vanegas, ofreciendo un taller de teatro físico y también Isabel Arroyave, formada en la Universidad de Antioquia que ofrece un taller de teatro Suzuki. Por otra parte, Patricia García que ofrece formación musical, y esto es así, porque en la apuesta formativa de la escuela son importantes los modos de expresión de otras artes, es por ello que también se tienen trabajos desarrollados con las artes plásticas y la danza, asuntos que ayudan a orientar el talento y la vocación artística que los niños presentan a temprana edad.

La pertenencia a la red surge como inquietud, una vez que se consolida el proyecto de la Red de música y para el TPM se configura la posibilidad de pensar, y darle sentido a un proyecto similar en el caso de las artes escénicas. Es así que en las primeras aperturas de la red no hay mucho entusiasmo en participar, no obstante, en la dirección académica de Cristóbal Peláez, la red llama la atención del TPM y se hace un trabajo, conjunto con *Matacandelas* en la revisión de programas de formación infantil en arte escénico, toda vez que el proyecto había logrado alguna experiencia en el proceso en décadas anteriores.

En las exigencias de formación, en las primeras fases de la red, hubo mas libertad para hacer propuestas de formación, desde la perspectiva creativa del TPM, no obstante, desde la llegada a la secretaría de Elizabeth Cano, la preocupación por formalizar con otros matices de profesionalismo el proceso formativo, comienza a enriquecerse la experiencia educativa que el TPM había acumulado en varios años. Esto consolida el grupo encargado de los procedimientos que exigen, desde este momento la secretaría de cultura. Una de las

apreciaciones que intensifica el trabajo de la red es la diferenciación que puede hacer la secretaria, toda vez que puede nombrar en las artes escénicas diversos modos de creación como: teatro de sala, circo, trabajo performático. En el caso específico del TPM, el proyecto es nombrado como teatro de sala de corte experimental, que ha permitido al grupo indagar por apuestas de formación en teatro colectivo, o en teatro agrícola, una propuesta generada en la zona rural de los Estado Unidos o incluso de invitar a personajes como Rodrigo Toro para que converse con los formadores sobre los procesos de la dramaturgia. Uno de los momentos interesantes del impulso que se le dio a la actitud formadora de los grupos se genera en una época en que se intercambiaban docentes, y cada institución recibió en su proyecto saberes de otros modos de creación, asunto que hoy ha perdido alguna consistencia. Pues ahora se dan algunos intercambios entre grupos, que no tienen la intensidad de un curso impartido por otra de las instituciones de la red. No obstante, la experiencia de visitar otros espacios de la ciudad ha generado otros reconocimientos de la espacialidad urbana que integra los jóvenes y los niños a otras lecturas de la ciudad.

C. Desplazar(se) en el lugar

Una vez que la secretaría propone a los grupos iniciar procesos de formación en lugares diferentes a las zonas de confort de los grupos, se han debido enfrentar algunas dificultades, no obstante, esto ha generado un conocimiento de los potenciales creativo del grupo en otros entornos sociales de Medellín. En un primer momento el trabajo formativo se desarrolla en el Barrio Ávila, en la casa de la cultura del lugar. Esto surge en un momento en que la secretaría implementa el proyecto de apadrinamiento de un grupo sobre otro, generando un acercamiento importante con entre TPM y *Elemental Teatro*, del cual se valora de manera especial la experiencia con John, porque en su grupo él fue operador del proyecto creativo, administrativo y formador, acumulando conocimientos que luego compartió con TPM.

Un segundo encuentro con la ciudad se genera en el barrio Guayabal, en la biblioteca cercana al aeropuerto, en un momento en que este espacio, recién inaugurado apenas estaba levantando alguna curiosidad de la población sobre el ofrecimiento de sus servicios, no obstante, con insistencia y, de forma regular, a pesar de las dificultades para convocar público se ha podido consolidar un proyecto de permanencia que hoy tiene ya seis años en el lugar.

En este espacio se han montado obras como *Ese Pérez Pedro*, y lentamente se ha podido abrazar al público que a pesar de algunas dificultades hoy cuenta con el apoyo del director de la Biblioteca de Guayabal, quien fue en su momento un gran aliado de la apuesta creativa de los talleres de formación de la red de creación escénica en la ciudad.

Otro desplazamiento que ha configurado un reto, y que se ha realizado con gran satisfacción se hizo en la casa *La Chínca*. Debido a las condiciones especiales de la población adolescente, -en condiciones de vulnerabilidad-, TPM pudo configurar una apuesta de formación que logra derivas de lo escénico en donde se vincula como docente a Ana, especializada en psicología y que para su momento enriqueció las preguntas de formación del TPM con otros espacios sociales. Hoy el desplazamiento se ha generado en el barrio Belén las Violetas y esto propone un ejercicio de reacomodación, en dónde se proponen creaciones, para generar intercambios. La experiencia ganada en estos espacios de formación permite tanto al grupo como a las comunidades vinculadas al proyecto, otras visibilidades de la ciudad, pues en el territorio, aunque inicialmente es difícil convocar la participación, una vez que se consolida una presencia significativa en el lugar se logran actitudes formativas que enriquecen el proyecto TPM.

Se trata, por tanto, en estos desplazamientos al lugar, de disponer el potencial creativo, y el potencial formador de cada grupo al servicio de un proyecto de ciudad, que hoy empieza a trazar reconocimientos, no obstante, vale la pena destacar el aporte y esfuerzo que cada grupo realiza, toda vez, que asume formación en creación escénica en estos lugares, porque el proyecto se hace humanamente viable.

D. Retos

Si el acompañamiento, y la cercanía que ha tenido la secretaría de cultura en la implementación, exigencia y modos de reconocimiento del trabajo de cada uno de los grupos de la red, creando un espacio de camaradería, el reto es de alguna manera seguir generando confianza en el trabajo realizado en los diferentes momentos, en la que los grupos sienten que están en equipo con la administración desde la secretaría. Cada acción propuesta aporta al trabajo colectivo y genera retos que hoy, mirados en retrospectiva han trazado trayectorias

que hace algunos años, solo se intuían en el trabajo en la ciudad, y no obstante, ahora son una realidad. Los grupos se desplazan, se revisan, se acercan a la comunidad, para generar espacios de participación que ofrecen cada vez mas retos a la formación y que consolidan el lugar de los grupos en la ciudad. También el reto es seguir ofreciendo a la ciudad seres humanos que le den calidad humana a la convivencia, porque se comprometen con la actividad cultural de la ciudad.

Sostener el espacio de intercambio y encuentro con los directores de los grupos de la ciudad, estas reuniones han enriquecido el proceso de reconocimiento, pero también de discusión sobre los modos de entender, desde los otros, el hacer teatral en Medellín. Se podría decir que por la calidad de las personas que coordinan cada uno de los grupos, esta reunión es de un inmenso aporte al trabajo realizado. Se destaca el papel que ha desempeñado Elizabeth Cano, para entender y apropiar el proceso de trabajo en red. Esto ha consolidado procesos.

XII. La Polilla

A. Un universo de influencias

La Polilla nace como un grupo de títeres. Hader Guerra, actual director, entra como luminotécnico cuando Carlos Álvarez era el coordinador siendo su puerta al mundo del clown y la pantomima. En el grupo también figuraban amigos como Gustavo Restrepo, Juan Carlos Guerra y otros que en clave de alegría le dieron forma al proyecto. *La Polilla* ha bebido del carnaval, de las fiestas tradicionales colombianas, del *Festival Iberoamericano de Bogotá* y del *Festival Latinoamérica de Manizales*, así como de la fiesta, la risa, del *Festival Mímame*, organizado por ellos, del maestro Elquin Mimo y de muchos otros maestros invitados que han enriquecido al grupo con su saber. Las influencias proceden además de la academia, de la comedia del arte, el mimo corporal dramático, el mimo puro, de las figuras clásicas del payaso tradicional en sus diferentes matices hasta llegar al papel del comediante y de los clásicos del cine y la TV como Chaplin o Chespirito. Todo ello nutre una formación autodidacta y una producción de espectáculos de proyección nacional e internacional.

En los primeros años del 2000, este gran acumulado empezó a exigir acciones para recoger ese saber que a su vez es reclamado por la comunidad que pide se le replique y comparta toda esa experiencia. A pesar del temor al trabajo pedagógico y de afrontar la responsabilidad de transmitir el conocimiento, Hader se retó a encontrar estrategias para empezar un taller que, propuesto para un mes, se extendió a dos y luego a tres y paulatinamente se fue consolidando. Con los talleres de Presupuesto Participativo y las exigencias de procesualidad, formatos, bitácoras, ordenamiento de las actividades, se fue configurando una metodología que ha permitido proyectar un proceso formativo que la comunidad busca en *la Polilla*. El *Grupo Clown La Polilla* de proyección nacional e internacional surgió de esos primeros talleres. Este proceso formativo empezó de manera más formal a fines del 2012, pero la experiencia viene desde inicios de los 90 cuando surge el grupo. Los primeros pasos se dieron a partir de la EIFA Escuela de iniciación y Formación Artística propuesto por Gustavo Restrepo y personas de la U de A y de la EPA que aportaban sus conocimientos en pedagogía, en iniciación temprana en formación artística y clases de música, danza, teatro y plásticas para niños de 4 a 12 años. De esas primeras épocas quedan algunos materiales escritos y registros fotográficos y videos.

B. Una vocación social

Es a partir de la vocación que ha podido consolidarse este proceso en el vínculo con los jóvenes, los intercambios y asesorías en lo artístico, la continuidad en los encuentros, el tiempo prodigado con generosidad a la Red más allá de los horarios regulares de trabajo en los laboratorios. Todo esto en ánimo de ofrecer la oportunidad a los jóvenes de experimentar el teatro: en encuentro con las luces, el maquillaje, el vestuario. A partir de retos que se proponen con la construcción de *sketchs* de clown que retoman de *El Libro de Oro de Los Payasos*, guiones con más de 100 años de existencia que actualizan dramáticamente con maravillosos resultados, realizan una selección de las mejores propuestas y con ellas van a instituciones de ancianos, a fundaciones de niños, barrios populares, o cualquier otro espacio con pocas posibilidades de acceso al arte y que lo necesitan para obtener un poco de alegría, comparten generosamente sus propuestas. Esta ha sido una premisa en *La Polilla*: ofrecer su tiempo en espacios comunitarios como una forma de proyección social del arte, de dar a la

comunidad posibilidades de bienestar, de reflexión, de sensibilidad; encuentros que obtienen como recompensa la satisfacción de compartir y darse al otro por el mero placer de arrancarle una sonrisa, de aportarle, con arte, un espacio de sentido.

Además del clown, proponen personajes temáticos, comparsas, que hacen que los jóvenes respondan de manera orgánica según sus propias sensibilidades hacia lo cómico o lo dramático, que potencien sus talentos naturales para la escena o los descubran en el acompañamiento que se les ofrece. Es un proceso ante todo intuitivo que llega a aportar grandes cambios y transformaciones en los participantes. Muchos pasan por *La Polilla* y siguen su camino habiendo encontrado grandes experiencias para enriquecer su vida y otros se quedan definitivamente haciendo del arte su camino. Dos momentos definen el proceso formativo: uno de la incorporación de técnicas: manejo de escenario, expresión corporal, voz, interpretación de un guion, etc., y otro de creación, en el que cada uno, a partir de sus experiencias vitales, de lo que siente, lo que le pasa o le preocupa, propone su propia puesta en escena. Es el caso de una niña que llegó al grupo muy influida por el fútbol, por la vida común del barrio, desorganizada con consumo de alcohol, en un contexto de paramilitarismo. En una propuesta de unos 12 minutos, y en compañía de otra compañera, con gran humor e histrionismo supo poner en escena ese mundo atravesado por las fronteras invisibles o la violencia intrafamiliar. El teatro la transformó, se vuelve una actriz integral; empezó a ampliar sus percepciones sobre sí misma, sobre el contexto, sobre el arte. Esto se convirtió en una especie de catarsis que le abrió su mundo, que la entusiasmó con estudiar y conectar con posturas críticas sobre la ecología, los animales, el mismo fútbol y le dio alas para redescubrirse y viajar.

Otro, es el caso de un par de hermanos: un chico con tendencias suicidas y una chica enredada con amigos en la farra y el consumo. En 6 meses el teatro los cambió. Él vendió su *play* para comprarse un piano, salió de su retraimiento y empezó a relacionarse y ahora es parte del proceso. Ella ingresó a un grupo musical y a estudiar un instrumento y ahora es completamente diferente. La madre de estos jóvenes afirmaba que el teatro fue lo único que les brindó una alternativa a sus hijos para darles un nuevo sentido a su existencia. Estos procesos se dan aún sin saber de manera consciente lo que es posible influir en una persona

a través del teatro. Pasa sin una pretensión específica sino por el contacto y la oportunidad encontrar otras maneras del sentido.

Hay muchos jóvenes proponiendo, apelando a las preocupaciones personales, a las necesidades dictadas por la experiencia. Por ejemplo, un trabajo surgido sobre las madres cabezas de familia y lo que se puede evidenciar mediante puestas a modo de tragicomedias que desvelan estas complejidades sociales, o los imaginarios sobre cirugías plásticas y cómo hacerse críticos ante esas ofertas del consumo, entre muchos otros. Más allá entonces de las obras clásicas existentes en el teatro universal, se indaga por las propias realidades y cómo desnudarlas en la escena convirtiéndose en propuestas que aportan sanación a nivel de las problemáticas que se encaran y que se trasgreden a través de estas experiencias de creación.

C. La RCE: democracia y participación

En los primeros años de la RCE se genera una gran ruptura en el sector y grandes heridas en cuanto a quiénes se quedaban con la coordinación del proyecto. Pero han sido aprendizajes que hoy día que han permitido superar esas posturas unilaterales. Con *Medellín en Escena* se hace un proceso muy bonito, pero luego, cuando se abre a un número mayor de instituciones, se activa un ejercicio más democrático y participativo. Esta ha sido una articulación que ha permitido una constancia y un acceso a recursos que fortalecen el grupo, no obstante, *La Polilla* empieza sus procesos desde enero, con o sin apoyo económico.

Estar en la RCE ha fomentado el respeto y valoración de los propios contenidos que diferencian a los grupos, hacia la diversidad que constituye la Red con toda la experticia que cada organización aporta y lo que a su vez favorece un gran reconocimiento entre todas ellas. De esta forma, ha sido un gran acierto trabajar con la RCE, con la diversidad de actividades a nivel de los intercambios que se hacen entre semilleros, laboratorios, los mismos microcomités, los encuentros de formadores y los acercamientos entre las organizaciones, así como la identificación de falencias y elementos que es posible reconocer con el llamado a potenciarlas. Estrategias como el planeador han permitido una autoorganización que exige revisarse, ve lo efectivo o qué se hace necesario transformar.

La RCE permite dejar de ser islas que luchan en solitario para configurar una comunidad que se enriquece y complementa en el relacionamiento. El FestivalHito, por ejemplo, permite una consolidación de comunidad en la integración entre grupos, padres de familia y público en general para el crecimiento cultural de la ciudad.

D. Aportes a la ciudadanía en clave de experiencia

Más allá de los pocos lineamientos que puedan venir de la Secretaría, las formas de entender la ciudadanía se configuran desde la libertad que se establece en la Red para actuar. Sus propuestas buscan crear seres sensibles, personas con capacidad crítica que sean capaces de tomar decisiones, que comprendan sus propias realidades, que aporten al desarrollo humano y que a su vez también adquieran elementos para ampliar una sensibilidad artística. En el entendido de que se trabaja con seres humanos, hay terrenos que se escapan a las posibilidades que se tienen desde los grupos al no tener capacidad para resolver problemas psicológicos como a veces los padres de familia esperan; pero sí brindar elementos para ser un mejor ser humano, para participar en entornos familiares, sociales y si además adquiere elementos para la escena, en esto se perfila un aporte a la ciudadanía. Es en el encuentro con el proyecto creativo y la formación en que se conjuga una estrategia de ciudadanía en la que no hay líneas ni condicionamientos, sino experiencias creativas porque no puede concebirse la RCE en la línea de los presupuestos de formación en ciudadanía que perfila Secretaría de Educación. Es sumamente valioso el diálogo que la Alcaldía está siendo capaz de establecer con estos otros saberes que vienen de la vivencia, de la experiencia, puesto que muchos de los formadores en la RCE se han formado más allá de lo académico, se han hecho en la calle, en el oficio y en la voluntad de tantas personas que han construido procesos alternativos para aportar a la formación y la cultura más allá de la institucionalidad académica. Esto permite miradas ampliadas a las maneras y estrategias de configurar la ciudadanía. La academia también necesita nutrirse del saber adquirido en la experiencia. Ella llega incluso a constreñir, a limitar el potencial creativo. Moldean y pretenden seres humanos configurados a partir de estándares homogeneizantes enmarcados en los sistemas de producción. Porque no se trata de producir humanos como si de galpones de pollos se tratara.

De otro lado, también han cambiado las mismas percepciones sociales sobre el artista; se han subvertido los imaginarios sobre el arte y los artistas como vagos, o desadaptados, y la RCE ha sido un actor importante en esos cambios de imaginario. Es fundamental mantener esta propuesta descentralizada sin una línea específica que defina el deber ser de la ciudadanía y reconocer incluso los aportes que la misma investigación hace al entendimiento de la pertinencia de la RCE a nivel de la construcción de conocimiento y del impacto social que aporta en la transformación social y cultural. También es importante entender lo viva que está Medellín a nivel de la producción artística, con más de 40 salas alternativas y proyectos que trabajando a pulso hacen un aporte todavía sin reconocimiento. La RCE entonces tendría todavía mayores posibilidades de expansión en la integración de muchos más grupos y organizaciones que están ahí persistiendo en el arte como construcción social.

Prospectivas

I. Red de Prácticas Artísticas y Culturales Ciudad de Medellín

La Red de Prácticas Artísticas y Culturales Ciudad de Medellín RPAC se configura como una organización de gran complejidad en cuanto a su sistema organizativo, al amplio margen de acción y cobertura en el territorio y al positivo e invaluable impacto que ejerce en la población al fomentar, implementar y transmitir valores y estrategias de convivencia a través de los cuatro campos artísticos que abordan las múltiples facultades y capacidades de la creatividad humana: música, danza, teatro y artes visuales. El concepto de red se expresa en su magnificencia a través de la RPAC configurándose como una de las estrategias de mayor eficacia en cuanto políticas de Estado para ofertar a la comunidad medios, espacios y contenidos diseñados para su empoderamiento, uso efectivo y afectivo del tiempo libre, para la consolidación de una colectividad crítica y reflexiva de su realidad, capaz y dispuesta a favorecer los cambios que la sociedad requiere para que necesidades urgentes como la paz sean una realidad mediante el concurso de la acción ciudadana.

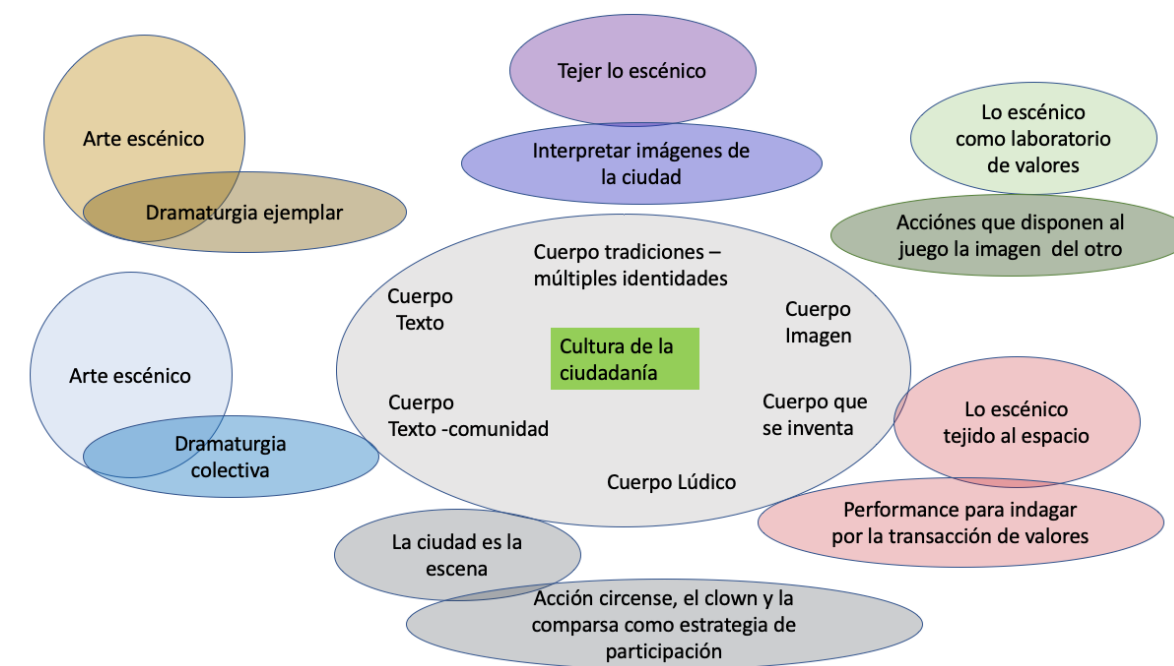
Cada uno de estos cuatro campos del arte explora instancias particulares de la potencialidad humana en cuanto creatividad y expresión, pero resuenan al unísono en cuanto a la influencia que ejercen sobre el individuo que encuentra, en los espacios y sesiones de laboratorios, talleres y semilleros, las condiciones propicias para reconocer, aprehender y valorar el sentido del trabajo mancomunado, la potencia de la colectividad cuando dispone de los medios para sumar la individualidad en aras del bien común. Todo el trabajo adelantado desde la RPAC, en cuanto a resultados artísticos que se presentan en un escenario, son realizados en grupo, son colectivos los que muestran coreografías, los que presentan recitales o montan piezas teatrales; incluso, en las artes visuales, los resultados particulares se exponen colectivamente. Es esta una estrategia que favorece ese “estar juntos” que hemos resaltado y que manifiesta el carácter de la ciudadanía.

El gran encuentro de la RPAC “Trayectos”, llevado a cabo en el Jardín Botánico en septiembre del presente año, ha sido la gran oportunidad de mostrar a la ciudad el nivel de impacto que este programa ejerce en la comunidad en general. Padres de familia, jóvenes, niños, ciudadanos confluieron masivamente para darse cuenta del poder de reunión y convocatoria que las expresiones artísticas propician, del ambiente festivo y alegre bajo el que se tejen encuentros solidarios, amistosos, fraternos y del sentido que la actividad artística construye en conjunto, reuniendo a todos en un ambiente de verdadera paz y relacionamiento.

A través de la Secretaría de Cultura Ciudadana y las personas responsables de hacer efectivas las políticas y programas que estimulan la re-creación y transformación de la cultura, la RPAC es una realidad para la ciudad y un ejemplo de la implementación de políticas en favor del crecimiento y consolidación de la sociedad. Aquí puede apreciarse la pertinencia de la responsabilidad compartida entre Estado, organizaciones culturales y sociedad civil (agentes territoriales), y cómo este conjunto de la institucionalidad social puede articularse en favor del bienestar general. Sólo en la medida en que este tipo de políticas tengan continuidad será posible una comprensión global de su pertinencia al mantenerse en el tiempo para constatar las transformaciones que logran inducir en la realidad de la ciudad.

En la medida en que el Estado consolide estrategias educativas ampliadas, más allá de la normatizada que rige en la escuela pública, en la que la educación supere el entrenamiento técnico que replica y mantiene un sistema de poder (Bodenmann-Ritter, 1998, p. 71), la sociedad podrá evolucionar hacia nuevas formas de ser y estar en el mundo revalorando el sentido de la existencia y del ser en común. El desarrollo tecnológico hace que cada vez las personas dispongan de mayores porciones de tiempo libre (p. 89) y son necesarias unas bases sólidas en cuanto al uso creativo del tiempo que sólo se adquieren cuando se establecen bajo una formación que despierte esa cualidad creativa desde la infancia. Volviendo a Le Breton, esto puede ocurrir en cuanto esas bases se establezcan en la convicción de que “El cuerpo es la materia prima que hay que transmutar para generar un conocimiento sobre sí mismo capaz de cambiar la vida”. (2010. P. 35). En el entendido que la RPAC es un proyecto formativo por fuera del sistema oficial de educación y que sus estrategias formativas derivan en sujetos autónomos, comprometidos y creativos, es imprescindible la continuidad de este tipo de programas para el crecimiento social y cultural que requiere la ciudad. Mucho más porque la RCE, sitúa su trabajo desde la actitud que convoca socialmente trabajar con el cuerpo para proyectar su realización y efectividad. Es por ello que se esboza un campo prospectivo en la comprensión investigativa que podría generar una apertura por el cuerpo, esta se ilustra en el esquema de una actitud investigativa en el cuadro 4. que se retoma de la posibilidad de generar ámbitos de investigación creativa que hagan de la red un espacio de apertura a las preguntas por la multiplicidad de la ciudadanía desde el trabajo escénico. Al respecto se nombran algunos caracteres prospectivos de la investigación que podría enfocarse en diferentes aspectos: I. Cuerpos en lógicas sociales y culturales: Cuerpo lúdico, Cuerpo texto-comunidad. II. Imaginarios sociales del cuerpo: Cuerpo imagen, Cuerpo tradiciones y multiplicidad de identidades. III. Cuerpo político y social: Cuerpo Texto, cuerpo que se inventa. Ámbitos de investigación que empoderan un proyecto de red con orientación formativa en dónde se tejen las relaciones estéticas del cuerpo en la ciudad.

Cuadro 4



Pero esta responsabilidad de cambio social a través de una visión ampliada de la formación ha de asumirse no sólo desde el Estado sino, como lo vienen consolidando los mismos grupos culturales y la misma comunidad que reclama y avala estas políticas, como derechos sociales y culturales que la misma sociedad exige y reivindica.

II. Sistematización, un reto a implementar

Un común denominador que se muestra como una necesidad urgente para la mayoría de las organizaciones que conforman la RCE se refiere a la dificultad de implementar estrategias que permitan sistematizar y dar cuenta de la diversidad de herramientas pedagógicas, alternativas formativas y procesos que cada una de ellas adelanta. Las percepciones en este sentido son generalizadas dando cuenta de la importancia de consignar esta memoria que cada grupo construye a través de la experiencia pero que por las mismas dinámicas y temporalidades en que se ejecutan los procesos, quedan sin materializarse. En Arlequín, por ejemplo, ante un deseo de capitalizar una experiencia de casi 50 años de trabajo comunitario, son conscientes de la falta de recursos para sistematizar “el saber sabio de los grupos”, para que no se pierda y se visibilice. Los grupos no tienen tiempo de hacer esa sistematización

porque tienen que dedicarse a la creación, a la formación. Si bien en muchas ocasiones, las organizaciones han sido objeto de estudio, a nivel académico, de universitarios que exploran procesos sociales, artísticos y culturales en la ciudad; es muy poco el material histórico que las mismas organizaciones logran consolidar ante la inminencia de los compromisos cotidianos que no dan tregua para dedicarse a estos registros.

En La Hora 25 saben que han perdido mucho material que se produjo con Farley Velásquez y no se sistematizó. Actualmente están tratando de recopilar todo lo que pueden de ese saber retomando estrategias como las que emprendía la escuela del Odín Teatro; las maneras individuales de cada actor para dar cuenta de su propio proceso y cómo desde el principio cada uno empieza a teorizar su camino de construcción teatral, su entorno, su experiencia. Esto es algo en lo que están trabajando, no obstante, requiere esfuerzos continuados y elementos técnicos que permitan su consolidación. En Imagineros, están conscientes de que se ha construido un saber que poco se ve, que no se ha sistematizado. Las implicaciones de mantenerse como corporación, la creación, la proyección son factores que ocupan la mayor parte del tiempo y el ejercicio de consignar una memoria escrita ha sido esquivo ante la diversidad de responsabilidades.

En Ateneo, las mesas de trabajo del microcomité son para revisar sus procesos y tratar de sistematizarlos. Actualmente mantienen la intención de escribir más pensando en producir un pequeño artículo entre todos los formadores como una forma de aterrizar las preguntas que surgen del proceso y ver qué resulta. Es una búsqueda de sistematizar el saber propio. Como dice Jacqueline, “a todos los procesos les falta mucho eso, esa sistematización de las propias experiencias del saber”. En Ziruma, Álvaro sabe de esa necesidad de sistematizar más, de ir más allá de lo que ya se tiene, que vale la pena escribir las experiencias, la historia: el avance, negación y rompimiento de las posibilidades, para poder contarlas y hacerlas visibles y que ese saber construido no se pierda. Pero se necesitan personas que puedan dedicarse a realizar esa sistematización de forma organizada, continuada, y para los grupos esto termina siendo harto difícil por el nivel de compromisos y responsabilidades.

Si bien en Renovación están en la construcción de una bitácora en la que intentan consignar los procesos y las propuestas que surgen como herramientas formativas, esto es algo todavía insipiente que requiere comprensiones, descubrimientos de cómo ganar efectividad para consignar estas experiencias coherentemente. La diversidad de juegos a través de los que captan la atención, que permiten la participación, la permanencia, la toma de decisiones, entre otros aspectos, son recursos que requieren sistematizarse y que pueden ser insumos para enriquecer y/o transformar la formación de formadores. Surgen así propuestas de lo potente que sería poder, entre todos los grupos de la Red, sistematizar un repertorio de juegos sobre el cuidado de sí, sobre las relaciones y la interacción con el otro, sobre las provocaciones que los grupos, a través de sus formadores, hacen a los niños, a los jóvenes, para conectarlos con su imaginación, con sus potencialidades, con su creatividad. Es importante pensar la sistematización no como metodología sino como ruta de trabajo, modo de trabajo.

III. Recomendaciones

Si bien se ha avanzado en materia de construcción de la política cultural, siguen siendo necesarias líneas de acción ampliadas, con la participación y articulación de los Nodos de Red, los agentes territoriales y la propia comunidad en la construcción y aplicación de la política cultural en la ciudad y cómo las mismas comunidades reciben estas políticas culturales y las apropian como recursos que requieren mantenerse y defenderse.

En la medida en que organizaciones, agentes territoriales y sociedad civil sigan preguntándose y reconociendo la pertinencia de la participación en la configuración de las políticas públicas en materia cultural, se ampliará la comprensión de la importancia del ejercicio político en relación con la Red. En la lectura y reconocimiento de las formas de poder, o en las formas en que los grupos replican los esquemas del poder, será posible empezar a subvertir las estrategias de creación para que ésta vaya en favor de sugerir, de insinuar o proponer nuevas sociedades, posibles determinaciones o autodeterminaciones de los sujetos, de los grupos sociales y nuevas estrategias que propicien agenciamientos entre agentes territoriales, Nodos, e institucionalidad. Si no se reflexiona sobre cómo se participa y se comprende el ejercicio político, se termina reproduciendo esquemas que avalan las jerarquías del poder que es necesario revisar.

Es necesaria una prudencia reiterada que prevea que el proyecto de Red de Escénicas no se convierta en un proyecto pedagógico de aula, regida por un ordenamiento metodológico homogeneizador, que concentre su esfuerzo solo en la enseñanza de técnicas o ejercicios. Esto compromete la construcción de una identidad pedagógica de la RCE de cara a su compromiso formativo y cultural; en esta prospectiva, es necesario comprender y revisar, desde el trabajo realizado en cada Nodo, y en conjunto con la administración municipal, trayectos para resolver, entre todos, las siguientes preguntas: ¿Qué es y cómo hacer un proyecto pedagógico y cultural para Medellín? ¿Qué identidad pedagógica caracteriza los diversos enfoques de la RCE? ¿de qué maneras se producen y difunden las prácticas artísticas-escénicas para hacer de la cultura un proyecto que valide la vida en ciudadanía? ¿Como potencia e infiere la Red agenciamientos culturales para la ciudad?

En los encuentros, en los laboratorios y semilleros se gestionan espacios de conocimiento que requieren ser visibilizados y reconocidos. Las preguntas no son más que posibles rutas para que las organizaciones diseñen, proyecten y amplíen saberes, acciones y conocimiento. Todo esto tiene un íntimo nexo con la posibilidad de sistematización y difusión de las prácticas significativas de cada Nodo para configurarlo en un material que favorezca la transmisión y el reconocimiento de la experiencia. Es necesario contextualizar las formas de gestión del conocimiento; éste se da de manera diferenciada pero no hay cómo identificar un método o rótulo que sea aplicable para todos los Nodos de Red y sus formas de transmisión del conocimiento. Las estrategias se inventan en el día a día, en los juegos particulares, en las vivencias cotidianas; son realidades que no pueden desconocerse en los actos de gestión del conocimiento.

¿Cómo se da el saber en el contacto entre artista formador y beneficiario de los procesos de las Redes? Esto va más allá de una instrumentalización ya que en el contacto se construyen relaciones que superan la transmisión de la técnica. La experimentación va más allá de lo que se plantea en pedagogía del arte como experimentación. Tiene que ver con el constructo social que se da al trabajar con poblaciones diversas. La formación en la Red no se da en los parámetros cognitivos en que se da un proyecto pedagógico de aula, porque las condiciones de interculturalidad, de reivindicación de derechos humanos, de accesos a espacios de

participación y de agenciamientos para narrar y vivir la ciudad, amplían las posibilidades de transformación de la misma política cultural.

La gran movilidad poblacional, que entrecruza la vida social, económica, política y cultural de la ciudad, es una realidad que requiere estrategias para acoger a una comunidad flotante y fluctuante que modifica y transforma las dinámicas de la vida y que requiere ser incluida. Sigue siendo necesario preguntarse por lo que significa la Red en términos de las implicaciones del trabajo mancomunado, de la misma construcción como Red. Puesto que como organismo vivo debe mantener una maleabilidad que la integre a la realidad en permanente movilidad. En la medida en que la misma organización comprenda la pertinencia de su existencia, seguirá expandiendo su radio de acción, puesto que su dimensión es ético-estética.

Lo que nos interesa es propiciar dispositivos que permitan formar ciudadanías que hagan de nuestra democracia un proceso artístico, porque se gestiona conocimiento y se pone en circulación, entre todos los Nodos de Red, dinámicas de acción, a la vez que se escucha la voz de las comunidades para rediseñar el saber; así el proyecto artístico permite un proyecto formativo. ¿Cómo incide cada proyecto artístico particular en la formación diversificada de ciudadanía? La red debe pensarse como movimiento social. Se trata de identificar rutas que permitan transitar saberes entre Nodos de Red. Esto implica entender la RCE como un organismo, como un ecosistema para leer la exterioridad de otras Redes. Lo que se debe potenciar es la fuerza del saber que hace diferente a cada Red y a cada organización, poniendo en debate y en discusión las propias apuestas de saber y poder. Cada organización debe revisarse a su interior e indagar por su propia diferencia para consolidarla y presentarla cada vez con mayor apropiación.

Ningún modelo cultural escapa de las realidades socioeconómicas de los modelos de producción. ¿Cómo construir un dispositivo que sea capaz de leer los modelos de producción de acuerdo con el sistema cultural local? Cultura y economía no están separados. Cuando un grupo decide una estrategia de difusión, ya está pensando, revisando, cuestionando o resistiendo a un modo de producción. Hay un libre mercado de oferta y demanda que tensiona el valor y el sentido de la vida, y es el arte el espacio que lo evidencia. Una práctica artística no puede sustraerse de las dinámicas de la productividad en las que la economía naranja exige

suscribirse. ¿Cómo es posible existir y mantenerse bajo los presupuestos capitalistas que configuran la economía mundial?

El ámbito teatral en Medellín es mucho más complejo de lo que la misma Red abarca. En los territorios hay procesos que, sin recursos y solo con el ímpetu social de vincular participación, emergen y producen representaciones sociales a las comunidades. la Red sirve para fortalecer las acciones teatrales que se realizan en la ciudad. El teatro y su devenir escénico performativo rebosa socialmente con lo que se presenta en las salas de la ciudad. Hay unos entramados invisibles que a pesar de ello son políticamente activos. Muchos de los jóvenes que pasan por la Red se tornan en promotores de otros procesos comunitarios alrededor de lo teatral. Son redes de redes que configuran, es un hacer ampliado va más allá de la institucionalidad oficial.

Cada organización ha de empoderarse de sus propias apuestas investigativas. ¿Qué clases de ciudadanos demanda o propicia el proceso de Red de artes escénicas?, ¿qué demanda la población en términos de participación y de construcción política de ciudad?, ¿qué estrategias de visibilidad construyen las prácticas artísticas para potenciar la vida en los grupos humanos que demandan vincular sus expresiones a la cultura? Transitar estas preguntas, y otras que los mismos grupos generen, permite avanzar en la investigación al interior de las organizaciones.

Más allá de los resultados artísticos, es necesario seguir validando el proceso y la formación de ciudadanías. No obstante, es relevante hacer una mayor conciencia de lo técnico y de la calidad de los resultados en orden de la creación. ¿Cómo las preguntas por la técnica entran en diálogo con procesos de experimentación? Formación, experimentación y creación son acciones que han de seguirse agenciando en ánimo del mejoramiento y calidad de los productos artísticos. Es importante ampliar la comprensión de la técnica como estrategia y no como objetivo. La técnica no puede instaurarse como deber ser puesto que la vinculación con los grupos debe rebasar lo técnico para explorar el relacionamiento social. Pero técnica y formación ciudadana han de equilibrarse en ánimo del ámbito artístico en que se expresa la Red.

En la comprensión de los procesos creativos que plantea la RCE, y que se pudieron apreciar al revisar el resumen audiovisual producido para observar el proceso del 2018, consideramos

que sería necesaria una mirada más exhaustiva que dé voz a los niños, a los jóvenes, a la diversidad que se conjuga en la Red, para identificar que pasa en la vida de los beneficiarios del proyecto, qué sentidos les atraviesa, que experiencia es significativa en ellos. Es necesario que la línea de comunicaciones establezca sus propias discursividades y líneas de acción en asocio con las consultoras, más allá de las líneas o premisas que establezca la investigación.

A Manera de conclusiones

La Red de Creación Escénica RCE de la ciudad de Medellín está constituida por 13 organizaciones: 12 entidades artísticas que conforman la Red, sumada la Secretaría de Cultura Ciudadana que actuaría como la 13^a entidad. En 2019, a partir de un incremento presupuestal, pasó a tener más de 1000 beneficiarios, a diferencia de 2018 en que se impactaron 720. Son entonces, 36 procesos activados en el presente año, 3 por organización, con 12 semilleros y 24 laboratorios diseminados en comunas, barrios y corregimientos de la ciudad.

La RCE es rizomática, esto es, se configura como un dispositivo, a la manera foucaultiana, de prácticas, discursividades, apuestas estéticas, perfiles formativos, intercambios, encuentros (y a veces desencuentros), sin un eje central o cabeza que configure una línea particular de acción o un “deber ser” sobre el que las organizaciones se orienten y formulen sus directrices. La misma Secretaría de Cultura, a pesar de constituirse como el ente oficial, ha sabido articularse a este engranaje asumiendo una actitud de diálogo, permeable y propositiva, que, si bien debe responder a unos lineamientos específicos venidos de una estructura administrativa, ha sabido, en manos de supervisoras, interventoras y consultoras, mantener una postura de apertura, de escucha y receptividad, ante las dinámicas que la diversidad que la configura, suscitan.

Este rizoma-red, este entretejido de visiones, se ensambla a partir de las diferencias que distinguen a cada organización: apuestas estéticas particulares en cuanto a los productos artísticos que surgen de su ejercicio creativo; posturas políticas diversas en relación con líneas de acción y participación en la vida pública y en las maneras de relacionamiento con la ciudadanía; agenciamientos diferenciados a nivel de relaciones territoriales y poblaciones con las que avanza sus procesos; líneas de acción formativa particularizadas a partir de los mismos modos de interrogarse y reconocer sus especificidades y estrategias de proyección. Cada una de las organizaciones que se articula en la RCE establece sus apropiaciones con los grupos de trabajo en los territorios, aplica unas técnicas y herramientas afines con sus tendencias estéticas y configura unos resultados artísticos en la vía de sus convicciones y sus apuestas de ciudadanía. En ese ser diferentes radica una de sus mayores potencias, en cuanto a partir de unos propósitos comunes, abarcan en el territorio en amplitud de discursividades y prácticas magnificando la diversidad.

Esta Red, de entrada, es una estrategia política; cada grupo ha apropiado un saber, sea por tradiciones, por experticia, por trabajo comunitario. Saber es un poder para hacer algo. Ese poder define la apuesta formativa, estética y política que cada grupo instaura. Esta estrategia de articulación en Red es un fenómeno modélico en el país; se establece como un programa piloto que amerita una mayor certeza de su pertinencia, su impacto y relevancia para la promoción, consolidación e incluso, transformación de la cultura en la ciudad y con alto grado de influencia a nivel departamental e incluso nacional.

I. Logros que la investigación identifica de la RCE

El sector de las artes escénicas, esto es, el sector teatral de la ciudad es ampliamente crítico y analítico de las realidades que atraviesan nuestra sociedad en su conjunto y en sus contextos barriales, y altamente participativo en cuanto a la incidencia que ejerce en los beneficiarios directos y los indirectos que confluyen en los procesos y son receptores y copartícipes de todas estas dinámicas de creación y formación. Las diferencias entre estos 12 nodos no se han dado a priori sino como resultado de sus procesos en relación con los contextos y la historia socio política que han ido estableciendo las líneas y apuestas estéticas que los

distingue. No obstante, estas particularidades que son una de las potencias que permiten definir este gran proceso como Red, la mayor valía de este entramado se enmarca en los aspectos coincidentes en que las diferencias desaparecen puesto que los propósitos hacia los que todas sus acciones se encaminan la articulan como una unidad de sentido. Esta unidad de sentido es el ser humano en cuanto depositario del saber que cada una de las organizaciones configura en sus procesos formativos y creativos: trabajo corporal, sensibilidad despierta, percepción activa, receptividad atenta, trabajo en colectivo, permisividad para ser, expresar, sentir, pensar, criticar, exigir. Las voces, al unísono de todas las organizaciones y convencidas de ello, afirman: en nuestra organización se puede “ser”. Ser en identidad política, sexual, de género; ser en el más amplio sentido de la palabra: ser para decir, ser en libertad.

La Red entonces se configura como un potencial en relación con la ciudadanía y la vida. Si bien Medellín se distingue en el país como una de las ciudades con mayor desigualdad social, esta desigualdad requiere de procesos como la RCE para mitigar estas diferencias propiciando la participación. Niños y jóvenes que pertenecen a los procesos de la Red se saben parte, se saben comunidad. La RCE es pues un tejer juntos, una comunidad de sentido que se perfila como un espacio de integración en el que se sientan bases para una ciudadanía en clave de vínculos y propósitos que configuran un nosotros. Es ésta una apuesta que se realiza con gran esfuerzo, a través de cada una de las entidades articuladas, sus formadores y líderes culturales, en medio del difícil contexto social que atraviesa el país. Líderes sociales y culturales que inciden en el territorio a pesar de los riesgos que pueden llegar a correr en medio de nuestra realidad sociopolítica. Cada formador configura un saber de lectura del contexto a partir de las poblaciones con las que trabaja y define unas estrategias para acceder a estos contextos y grupos que se refinan cotidianamente a la luz de la actualidad y la cotidianidad de las realidades que se configuran en los diferentes sectores y territorios.

Actividades con el FestivalHito, el Foro, el primer Encuentro de la Red de Prácticas Artísticas y Culturales ciudad de Medellín en el jardín Botánico dan cuenta de la producción de conocimiento, de la multiplicidad de procesos y de productos artísticos y de la gran cantidad

de beneficiarios impactados por este programa que se consolida como una gran política cultural que requiere mantenerse e implementarse.

II. Ser humano, una potencia creadora

“El ser humano participa de la fuerza de la creación. A través de él la creación se torna consciencia”.
Joseph Beuys¹¹

La naturaleza humana es en esencia creativa. El ser humano amplía, con su potencialidad creadora, el mundo dado y configura su realidad dinamizándola, diversificándola, transformándola acorde con sus medios y sus capacidades de descubrimiento e inventiva. Como lo refiere el artista alemán Joseph Beuys, es un llamado a despertar una comprensión de la existencia espiritual que nos es propia, esto es, a activar un saber sobre nuestras posibilidades en cuanto co-creadores y artífices de lo posible, de la configuración de un mundo que debe seguirse construyendo y recreando. Mas para que esto sea viable, para este despertar creador del humano, hace falta una actitud renovada que se replique desde alternativas de formación libres, más allá de la escuela tradicional, para superar la presión que, Estado e intereses económicos con poder político, ejercen sobre el individuo (Bodenmann-Ritter. 1998, p. 16). Se trata de consolidar unas bases que permitan la autodeterminación y el contacto consigo mismo para la transformación del mundo. Es un llamado, desde una formación libre, a desarrollar la conciencia del niño dotándolo de una sensibilidad sobre sí mismo, la sociedad y el mundo.

Para Beuys, el arte es la base del conocimiento (Bodenmann-Ritter, 1998); de allí su célebre frase *Cada hombre un artista*¹². Enunciado que mantiene una vigencia necesaria de

¹¹ BODENMANN-RITTER, C. (1998). Joseph Beuys. Cada hombre un artista. Conversaciones en Documenta 5 - 1972. Madrid, La balsa de la medusa. Editorial Visor.

¹² “(...) la aseveración “toda persona es un artista” no significa que toda persona sea un pintor. No, cada trabajo posee unas exigencias de calidad, para las que cualquier persona está capacitada, completamente diferentes. La creatividad, (...) engloba las capacidades más genéricas del ser humano

reivindicar y resignificar en cuanto a nuestros propios escenarios sociales. Más allá de la pretendida pertenencia a una élite creadora nombrada como comunidad artística, es preciso considerar, desde una perspectiva estética, el hecho de que cada ser humano tiene el derecho y la posibilidad de la exploración de su sensibilidad en ánimo de lo creativo, y a incluir en su experiencia vital acciones que lo conecten con este ámbito de la creación más allá de una producción netamente objetiva que deba entenderse como objeto artístico. Se trata entonces de favorecer el relacionamiento con el ámbito de la experiencia sensible que explora ampliamente el mundo del arte, para adaptarla a cualquier actividad de la vida común confiriéndole mayores niveles de compromiso con las propias realidades, esto es, cargándola de sentido a partir de la creatividad agenciada desde el sujeto.

Desde esta perspectiva, una formación en las artes abre la posibilidad de conectar con el ser creativo y activar la capacidad sensible. Esto no es algo que se dé espontáneamente, sino que requiere fomentarse a través de una práctica continuada. Es este un camino para la articulación de una personalidad libre, un estímulo para ser sí mismo sin constreñimientos, para consolidar la autonomía, la participación y la configuración de una sociedad autocrítica y dispuesta a hacerse cargo de la responsabilidad de habitar el mundo. La invitación de Beuys es “activar pensamiento y acción” (P. 18) para la autogestión que empodere seres autónomos, capaces de reconocer su propia realidad y emprender las acciones para realizar los cambios que requiere el mundo para su mejoramiento.

A través de este modesto recorrido por las organizaciones que articulan la RCE en la ciudad de Medellín, se visibilizan estas estrategias, en sus diversas perspectivas, de favorecer una formación a través del arte que tiende, sin reservas, a despertar un ser humano autodeterminado, crítico y capaz. Esto es posible mediante el trabajo corporal y la experiencia sensible que se avanza en cada una de los laboratorios y semilleros diseminados por toda la ciudad. (Le-Bretón 2010) en su texto *Cuerpo Sensible*, reflexiona sobre la condición humana como corporalidad, planteándose cómo, a través de la activación de la percepción mediante

y no una cualquiera en particular, como podría ser la pintura.” Mennekes, F. (1997). Jospeh Beuys: Pensar Cristo. Barcelona, Herder.

estímulos sensibles mediados por el afecto: “(...) prácticas como el teatro y la danza se presentarían configurando un tesoro sensorial capaz de ampliar las capacidades del ser humano en su condición artística y social, traspasando lenguajes y códigos culturales” (2010, p. 10). Son éstas, precisamente, las potencialidades que la RCE hace posible en la diversidad de sus estrategias, en la amplitud de sus interrogantes y en la efectividad de sus agenciamientos para implementar, con las comunidades que acceden a sus espacios artísticos y formativos, acciones que permitan al ser, “ser” para sí, para el otro y *con* el otro.

Esto se da porque los formadores que participan y hacen posible este ejercicio de transmisión de saberes, se instauran en la perspectiva de constituirse como “maestros de sentido”, esto es, como aquellos maestros que son capaces “de participar en una suerte de iniciación en la formación del hombre”, al contrario del “maestro de verdad” de la escuela tradicional, “transmisor de la rigidez de códigos y de lenguajes establecidos socialmente” (Le Breton, 2010, p. 11). El primero hace que su discípulo recorra su propio camino en el reconocimiento de su singularidad, que encuentre las vías de relacionamiento con el mundo y la construcción de su propia verdad; más que un saber brinda un “saber-ser: un saber-sentir, un saber-degustar el mundo” (le Breton, 2010, p. 29), y agencia las estrategias para dar sentido a través de los elementos que suministra a su aprendiz para que éste sea artífice de su propia existencia. Por el contrario, el segundo, replica esquemas de entrenamiento para la obediencia, para establecer en su alumno una única perspectiva de comprender el mundo, sin interés ni reconocimiento de su particularidad, de su diferencia.

En la RCE, ser formador implica pues esta afectividad propia del “maestro de sentido” al haberse él mismo, en la mayoría de las ocasiones, formado en estos procesos en los que el saber artístico transversaliza todo su proceso de vida. Así, la comprensión de la valía e injerencia del arte en sus vidas detona un deseo de liderar y replicar esta experiencia permitiendo a otros nutrirse y recorrer sus propios caminos a través del arte. Es claro que no todos los que pasan por procesos de formación artística serán por antonomasia artistas, no obstante, habrán despertado a tal punto su creatividad que pondrán, en cualquier actividad o profesión que desempeñen, el mismo compromiso, pasión y responsabilidad que el exigido y esperado del artista. Sentar las bases de la creatividad y la sensibilidad en el sujeto es la

posibilidad de consolidar una sociedad más autónoma y responsable de sus decisiones y sus actos. Es el camino para dotar a los individuos de los elementos de sentido que le permitan una voluntad de articulación y relacionamiento para una ciudadanía consensuada.

III. Ciudadanía como vivencia, como experiencia, como acción vital.

La ciudadanía es una categoría que involucra en su acepción un carácter performativo. Se trata de un ejercicio que en sí mismo implica actos de participación, de relacionamiento, de comportamiento, de moralidad, de crítica, de opinión, de reivindicación, de movilización, de creación. Más que intentar caracterizar la ciudadanía o definirla para determinarla, su performatividad exige una permanente configuración sólo posible en el aquí y ahora mediado por lo relacional, por el ejercicio del “con” en cuanto estar abierto al otro, a la alteridad, a la posibilidad de agenciarse en el encuentro para propiciar el acontecimiento.

La ciudadanía ha sido interpretada desde perspectivas críticas, políticas, antropológicas, sociales, entre otros puntos de vista pudiendo enumerar una serie de tipificaciones que intentan orientarla, perfilarla o incluso definirla cual sea la disciplina desde la que pretenda abordarse. Así, nos encontramos con ciudadanía sustancial, formal, activa, social, política, cultural, inter y multicultural, ambiental, económica, civil, cosmopolita, territorial, ciberespacial, por nombrar solo algunas de las nominaciones en las que pretende enmarcarse. De esta forma y de acuerdo con el rol en el que se circunscriba, se perfilará hacia un particular modo de visibilización y una específica forma de la participación y del relacionamiento en el ámbito de la comunidad y/o la sociedad; no obstante, esta forma fragmentada de clasificarla plantea un sujeto escindido o determinado por un único rol en cuanto a su ejercicio social.

Cuando la ciudadanía se concibe holísticamente permite una comprensión de sus alcances y su pertinencia para la sociedad. El filósofo francés Étienne Balibar explora la noción de ciudadanía definiéndola como capaz de justificar acciones destinadas a crear mundos comunes e inclusivos (BALIBAR 2013)(p. 122). Tal inclusión se expresa en una dinámica de cada vez más individuos que se encuentran en los márgenes de nuestras sociedades actuales dentro de una categoría que abre la puerta al derecho a tener derechos. Este derecho

a tener derechos garantiza el reconocimiento y la participación de un cada vez mayor número de individuos en la política, y por ende en la creación de mundos comunes (p. 122). Para dar este paso hacia esta concepción creadora de mundos, Balibar se pregunta qué viene después del sujeto, respondiendo que «después del sujeto viene el ciudadano» y agrega: el «ciudadano como sujeto». (p. 123). Para lo cual, a su vez, especifica la definición de sujeto distanciándose de su acepción de súbdito, de subordinado o sumiso, de sujeto sujetado a diversos poderes, para entenderlo de un modo proactivo como “una subjetividad libre: un centro de iniciativa, autor y responsable de sus actos” (P 124-125); distinciones que Balibar retoma en un seguimiento hecho a Louis Althusser en su libro «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado».

En una contemporaneidad en la que divisiones, segregaciones, exclusiones, ya sea por origen étnico, condición de género, nivel económico, nacionalidad o cualquier otro argumento, se defienden como premisas de estado y banderas a seguir, es absolutamente imprescindible adoptar esta prerrogativa de ciudadanía en cuanto articulación para esa creación de mundos comunes. No ya la sujeción a poderes que reivindican esa sumisión a las divisiones sino la subjetividad crítica, capaz de tomar las riendas para concebirse en colectividad. En este sentido entonces, es propicio el planteamiento de la filósofa española Adela Cortina (Cortina Orts 1998) al referir la ciudadanía como un “hacerse juntos”. Es en ese estar juntos que la ciudadanía se plantea como un “modo de ser libres” en el que el ciudadano busca el bien común como primera prerrogativa para su libertad en la medida en que su participación es una acción política.

También el filósofo francés Jean-Luc Nancy, en la introducción que hace al libro de Roberto Esposito *Communitas*, perfila esta posibilidad de concebir ese “ser en común” como la prevalencia del “ser-juntos”, como la posibilidad que configura la disposición al encuentro, al relacionamiento y que “ese” sea, en sí mismo, el lugar en el que hemos de estar para su efectividad. En palabras de Nancy: que “(...) ahí se encuentren los unos *con* los otros o *entre* ellos, siendo el *con* y el *entre*, precisamente, no otra cosa sino el lugar mismo, el medio o el mundo de existencia” (Esposito 2007)(p.17). Es ese el lugar del sentido: “Ser-con es tener sentido”. La ciudadanía, entonces, se concibe como la dotación de sentido de que se carga la existencia en cuanto el estar abierto a ser con el otro. Como ya se ha dicho, somos seres

sociales, la individualidad es condición connatural de la existencia, pero en el estar con el otro se precisa el sentido de existir.

Las bases que adquieren niños y jóvenes, e incluso adultos ya formados, cuando tienen la oportunidad de participar en procesos de exploración de lo sensible y reconocer, desde los lenguajes artísticos, sus propias potencias movilizándolas y recreándolas a partir de las relaciones y el encuentro con la colectividad, se convierten en insumos con los que gestionar y dotar de sentido su propia realidad. En la medida en que este sentido haga parte de la existencia habrá posibilidades de un ejercicio de ciudadanía en el que la participación en la colectividad se sustente en la comprensión de la relevancia del relacionamiento a través de lo sensible, de la percepción y agenciamiento con el otro.

¿Cómo indaga cada organización en el nivel de deseo de las personas que participan en sus procesos? ¿Cómo implementa estrategias para promover la autonomía y subvertir la heteronomía que suele implantarse en nuestros contextos sociales? ¿Existe una voluntad en las organizaciones de inquietar a sus beneficiarios en cuanto potenciar la toma de decisiones, la participación crítica y el deseo de transformación de las propias realidades? A estos interrogantes, debemos responder con plena convicción, que la indagación por el deseo de cada uno de los grupos articulados en la RCE, la implementación de estrategias para favorecer la toma de conciencia y la postura crítica, son el común denominador que reivindican como condición de posibilidad de una formación orientada en y desde el arte.

Bibliografía.

Arnold, M. (1993). Cultura y Anarquía. Cultura y Anarquía en otras escrituras. S. Collins, Universidad de Cambridge: 53 - 158.

BALIBAR, E. (2013). Ciudadanía. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores.

BODENMANN-RITTER, C. (1998). Joseph Beuys. Cada hombre un artista. Conversaciones en Documenta 5 - 1972. Madrid, La balsa de la medusa. Editorial Visor.

BOURDIEU, P. (2010). El sentido social del gusto. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

CEVASCO, M. E. (2013). Diez lecciones sobre estudios culturales. Buenos Aires, Biblioteca de los confines / Nicolás Casullo.

Cortina Orts, A. (1998). Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría ciudadana. Madrid, Alianza Editorial.

DELEUZE, G. G., Félix. (1994). RIZOMA. México D.F., Ediciones Coyoacán S.A. de C.V.

DELEUZE, G. G., Félix. (1997). Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre - Textos.

Echeverría, B. (2010). Definición de Cultura. Ciudad de México, Fondo de la Cultura Económica.

ELIAS, N. (1989). El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. México, Fondo de Cultura Económica.

Esposito, R. (2007). Communitas. Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires, Amorrortu Editores.

GADAMER, H. G. (1993). Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca, Editorial Sígueme.

GADAMER, H. G. (1997). Historia y lenguaje: Una respuesta. Historia y hermenéutica. Barcelona, Editorial PAIDÓS. **43**: 95-106.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, A. (2006). "Del utillaje conceptual de la antropología: los usos del término “inductivismo” y los usos del término “hermeneútica”. Dos propuestas de clarificación." Revista de Antropología Social: 327-372.

HOYOS VASQUEZ, G. (2007). Comunicación, educación y ciudadanía. Borradores para una filosofía de la educación. J. S. A. Guillermo Hoyos Vásquez, Elio Fabio Gutiérrez Ruíz. Bogotá, Siglo del hombre editores. Rudecolombia: 13-86.

HUYSEN, A. (2006 (1986)). Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Jurado Giraldo, J. (2019). Amnesia. Plegable y ficha técnica. Medellín, Oficina Central de los Sueños: 4.

Le-Bretón, D. (2010). Cuerpo Sensible. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Margulis, M., Uresti, Marcelo. Lewin, Hugo (2014). Introducción. Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales. Buenos Aires, Editorial Biblos: 9 - 12.

Mennekes, F. (1997). Jospeh Beuys: Pensar Cristo. Barcelona, Herder.

Paulme, D. (1989). "Prefacio a la tercera edición del manual de etnografía de Marcel Mauss."

ZAMBRANO LEAL, A. (2016). El orden discursivo de un concepto y una disciplina. Pedagogía y ciencias de la educación. Cátedra doctoral Epistemología de la Pedagogía. A. R. S. MARTÍNEZ Boom, Alexander. VARGAS Guillén, Germán. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional Doctorado Interinstitucional en Educación. 5: 135-152.