



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL  
Facultad de Educación

VICERRECTORÍA ACADÉMICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado *Recopilación de información de los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba en los años 2005 al 2009*, presentado en la modalidad de monografía por los estudiantes Ange Paola Díaz Pineda (C.C. 52813675 - Código 2005177009) y Ronald Oswaldo Ramírez Bravo (C.C. 80809440 - Código 20051770018), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:


- Coherencia en la investigación desarrollada.
- Apropiación del tema.
- Utilidad de la investigación para el campo de estudio.
- La sustentación desarrollada.

En Bogotá, a los siete (7) días del mes de junio de dos mil trece (2013).


**Jurado** Julio González

Calificación: 4.4 Firma: 

**Jurado** Leonardo Caicedo

Calificación: 4.2 Firma: 

**Director** Wilson Penilla

Calificación: 4.8 Firma: 

**Calificación final** (Promedio de los tres): 4.5

**RECOPIACIÓN DE INFORMACIÓN DE LOS PROCESOS DE FORMACIÓN  
TEATRAL EN LA CASA DE LA CULTURA DE SUBA EN LOS AÑOS 2005 AL 2009**

**RONALD OSWALDO RAMIREZ BRAVO  
ANGE PAOLA DÍAZ PINEDA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
PROGRAMA DE ARTES ESCÉNICAS  
BOGOTA D.C.  
2013**

**RECOPIACIÓN DE INFORMACIÓN DE LOS PROCESOS DE FORMACIÓN  
TEATRAL EN LA CASA DE LA CULTURA DE SUBA EN LOS AÑOS 2005 AL 2009**

**Ange Paola Díaz Pineda**

**Código: 2005177009**

**Ronald Oswaldo Ramírez Bravo**

**Código: 2005177018**

**Monografía de Grado**

**Asesor de Trabajo de Grado:**

**Wilson Alfonso Penilla**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**PROGRAMA DE ARTES ESCÉNICAS**

**BOGOTA D.C.**

**2013**

## RAE (Resumen Analítico de educación)

Código: FOR020GIB Fecha de Aprobación: 10-10-2012

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central.
Título del documento	"Recopilación de Información de los Procesos de Formación Teatral en la Casa de la Cultura de Suba en los Años 2005 al 2009".
Autor(es)	DÍAZ Pineda, Ange Paola y RAMÍREZ, Bravo Ronald Oswaldo.
Director	Wilson Penilla.
Publicación	Biblioteca Universidad Pedagógica Nacional.
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes.
Palabras Claves	Procesos, educación no formal o educación para el trabajo y el desarrollo humano, teatro, currículo, Casa de la Cultura.

2. Descripción
Trabajo de grado para optar por el título de Licenciatura en Artes Escénicas. El presente trabajo de grado tiene como objetivo principal recopilar y organizar la información de los procesos de formación teatral en la casa de la Cultura de Suba del año 2005 al 2009, dentro de dos dimensiones: Pedagógica y Teatral.

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"><li>• ALFONSO MIGUEL / GARZÓN JOSÉ DOMINGO, <i>Síntesis del Proyecto de Programa para la Apertura de la Licenciatura en Artes Escénicas</i>, Colombia, 1997, 19 Páginas.</li><li>• BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA, <i>El arte secreto del actor</i>, Editora Pórtico, México 1990, 365 páginas.</li><li>• BARBA EUGENIO, <i>Teatro, Soledad, Oficio, Rebeldía</i>, Escenología A. C, México 1998, 379 Páginas.</li><li>• BARKER CLIVE, <i>Juegos Teatrales</i>, libro de trabajo en borrador.</li><li>• BONILLA, ELSSY. y RODRÍGUEZ, PENELOPE, <i>Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales</i>, editorial Norma, Colombia 1997, 220 páginas.</li><li>• CARIDE JOSÉ ANTONIO, VIEITES MANUEL F. <i>De la Educación Social a la Animación Teatral</i>, Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 2006, 574 Páginas.</li></ul>

- CEBALLOS EDGAR, *Revista Mascara Volumen III*, Escenología, A.C, México, 1993, 122 Páginas.
- *Constitución Política de Colombia*, editorial ECOE, Colombia 1991,170 páginas.
- CRUZ NIÑO ESTEBAN, *Casas de la cultura en la Bogotá humana, estado del arte casas de la cultura*.12 Páginas.
- DECROUX ETIENNE, *Palabras Sobre el Mimo*, ediciones El Milagro, México, 2000, 291 Páginas.
- GALLARDO DE PARADA, YOLANDA y MORENO GARZÓN, ADONAY. *Serie Aprender a Investigar. Módulo 3 Recolección de la información. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, ICFES, ARFO EDITORES, Colombia 1999, 152 páginas. Libro en web.*
- GARDNER HOWARD, *Educación Artística y Desarrollo Humano*, Editorial Paidos, Barcelona 1990, 106 Páginas.
- GROTOWSKI JERZY, *Hacia un teatro pobre*, Editores Siglo XXI, México 1970, 233 Páginas.
- LECOQ JAQUES, *El Cuerpo Poético – Una Pedagogía de la Creación Teatral*, Alba Editorial, España, 2003, 237 Páginas.
- Ley General de Educación, Colombia 2002, 355 Páginas.
- Nolla Cao Nidia, *Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica*, Ciudad de La Habana, Cuba, 1997, 10 Páginas.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.” Hoja de Ruta para la Educación Artística – conferencia mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de Marzo de 2006. UNESCO 29 Páginas.
- Política para el fomento de la educación artística. Ministerio de Cultura.
- SEPÚLVEDA CARLOS EDUARDO, RICO ÁVILA JORGE IVÁN Y CARVAJAL SALAZAR BEATRIZ, *Una experiencia marginal en el cambio de siglo. Proyecto de formación de Teatro y Títeres para jóvenes y niños de Suba. Teatro Occidente, corporación proyecto cultural occidente*. Bogotá 2007, 54 Páginas.
- SEPULVEDA CARLOS, *Casa de la Cultura de Suba, portafolio de servicios*, Colombia, DRYBER diseño e impresión, 64 Páginas.
- ZEA GLORIA, ANTEI GIORGIO, *Quehacer teatral, revista del centro de investigaciones teatrales*, Colombia, 1984, 100 Páginas.
- ZUBIRIA MIGUEL Y ZUBIRIA JULIAN, *Fundamentos de Pedagogía Conceptual*, Editorial Presencia, Colombia 1986, 204 Páginas.
- VIELMAVIELMAELMA / SALAS MARÍA LUZ, *Aportes de las teorías de Vygotsky, Piaget, Bandura y Bruner. Paralelismo en sus posiciones en relación con el desarrollo*, Universidad de los Andes, Mérida - Venezuela, 2000, 37 Páginas.

#### SITIOS DE REFERENCIA EN INTERNET:

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=41015>

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1149>

[www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal)

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35630907>

[www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#](http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#)- 22 Páginas.

<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/node/794>.

<http://www.youtube.com/watch?v=XeVvYG6nUFUs>

<http://www.youtube.com/watch?v=fWq9x62LfxQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=qxiKQS3DCU8>

#### **4. Contenidos**

Se describe la educación artística tal y como la plantea la ONU, entendiendo esto como una propuesta innovadora para la educación mundial, así mismo se referencia la constitución política de 1991 como una etapa importante para el desarrollo cultural de la nación y el distrito, a paso seguido desentrañamos el procesos de postulación y consolidación del proyecto piloto emprendido en Suba llamado: "Casas de la cultura para el distrito capital", reconociendo a Suba como el territorio en el que emerge esta propuesta, analizamos teóricamente el territorio y la población acercándonos así a la casa de la cultura de Suba, lugar donde se desarrollan hace varios años los procesos de formación teatral; para abordar el análisis de esos procesos, acudimos a un análisis documental en donde hallamos un planteamiento curricular establecido en la casa de la cultura, que a su vez está basado en los planteamientos de la teoría del desarrollo cognitivo de Jean Piaget y los planteamientos de la pedagogía conceptual de Julian y Miguel de Zubiria, del mismo modo se reconoció la similitud con el plan curricular de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional; para entender el panorama en educación no formal o educación para el trabajo y el desarrollo humano, referenciamos el plan nacional de educación artística y los diferentes conceptos de educación formal, no formal e informal y el concepto de educación teatral que para espacios como la casa de la cultura de suba se aplica. Partiendo de las entrevistas realizadas, revelamos cada uno de los contenidos que se imparten en los procesos de formación teatral de la casas de la cultura de Suba entre lo años 2005 al 2009, para lograr un análisis concreto de la información recolectada

se imparte la entrevista no estandarizada como instrumento de recolección principal; aplicando esas entrevistas, se recopila la información, se organiza y analiza, clasificando por años y validando las entrevistas de participantes, profesores y administrativos de los procesos de formación teatral de la casa de la cultura de Suba, recuperando de allí lo todo lo vivido durante la instancia en estos procesos.

### 5. Metodología

Metodología Cualitativa con Enfoque Etnográfico en la Educación no Formal o Educación para el Trabajo y el Desarrollo Humano.

### 6. Conclusiones

- La deserción de los participantes, en los procesos de formación teatral en la casa de la cultura de Suba, se da por la falta de acuerdo con los horarios de clase, el rigor planteado al trabajo se transforma en régimen, la falta de espacios óptimos para los talleres, el continuo reinicio de los procesos aburre a los participantes, la exclusión por aptitudes y actitudes físicas dentro de los talleres, la falta de apoyo de las familias de los participantes.
- Los practicantes de la Universidad Pedagógica Nacional de la Licenciatura en Artes Escénicas, influenciaron de manera profunda y constante los contenidos impartidos allí, así mismo permitieron la consolidación de un estilo de trabajo, y establecieron lasos comunicantes entre los talleristas, la casa de la cultura y la universidad pedagógica.
- La falta de comunicación establece un problema de fondo, ya que dentro de los procesos de formación teatral de la casa de la cultura de suba, el objetivo de la casa se enfatiza en un trabajo social y comunitario, los talleristas se enfocan en la formación de artista o actores y los participantes pretenden realizar estos talleres como divertimento, en busca de elementos para su proyecto de vida que fortalezcan su construcción personal, develándose una problema comunicativo en el desarrollo de estos procesos formativos.

**Elaborado por:**

Ange Paola Díaz Pineda y Ronald Oswaldo Ramírez Bravo.

**Revisado por:**

Wilson Penilla



**Fecha de elaboración del  
Resumen:**

11

06

2013

*Estas líneas se nutren del apoyo constante e incesante de nuestras familias, del abrigo caluroso de la veterinaria y el hogar de Arturo Díaz y Adriana Gómez, de la asesoría y los consejos amigables de Karen Pardo, la paciencia y la experiencia de nuestra asesora inicial María Teresa Vela, a cada uno de los entrevistados que dedicaron un poco de su tiempo y compartieron sus vivencias, y sobre todo a nuestro Maestro Wilson Penilla, que con su agudeza y conocimiento encaminó esta investigación.*

*A todos, ¡muchas gracias!*



## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>1. CAPITULO I REFERENTES TEORICOS</b> .....	<b>17</b>
1.1 EDUCACIÓN ARTISTICA PARA EL MUNDO .....	17
1.2 CONSTITUCIÓN 1991, LA REFORMA .....	18
1.3 CASAS DE LA CULTURA PARA EL DISTRITO CAPITAL.....	19
1.3.1 Caracterización Geográfica.....	21
1.3.2 División territorial.....	22
1.4 CASA DE LA CULTURA DE SUBA – UN PLANTAMIENTO DE EDUCACIÓN ARTISTICA.....	22
1.4.1 Etapas de desarrollo cognitivo – Jean Piaget.....	22
1.4.2 Pedagogía conceptual – Julián y Miguel de Zubiría.....	26
1.4.3 Plan curricular de la Casa de la Cultura de Suba – Carlos Sepúlveda .....	29
1.5 LICENCIATURA EN ARTES ESCENICAS MODELO CURRICULAR .....	31
1.6 PLAN NACIONAL DE EDUCACIÓN ARTISTICA .....	36
1.7 EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL .....	37
1.8 EDUCACIÓN TEATRAL.....	38
1.9 REFERENTES TEATRALES .....	41
1.9.1 Declaración de Principios.....	42
1.9.1.1 Training Físico.....	46
1.9.1.2 Training Vocal.....	46
1.9.1.3 El Juego .....	47
1.9.1.4 Mimo Corporal Dramático.....	49
1.9.1.5 La Improvisación.....	50
1.9.1.6 Danza .....	50
<b>2. CAPITULO II METODOLOGÍA</b> .....	<b>52</b>
2.1 ENFOQUE METODOLÓGICO .....	53
2.2 FASES DE LA INVESTIGACIÓN.....	54
2.2.1 Observación participante .....	54
2.2.2 Indagación de las personas participantes en los procesos del 2005 al 2009.....	54
2.2.3 Selección de las personas e implementación del instrumento.....	55

2.2.3.1	Formato entrevista cualitativa no estandarizada a profesores .....	55
2.2.3.2	Formato entrevista cualitativa no estandarizada a participantes .....	56
2.2.3.3	Formato entrevista cualitativa no estandarizada a coordinación .....	57
2.2.4	Organización de la información .....	57
2.2.5	Análisis de la información.....	57
2.2.6	Producto Final.....	58
<b>3.</b>	<b>CAPITULO III ANÁLISIS DE DATOS Y RESULTADOS.....</b>	<b>59</b>
3.1	ANÁLISIS DOCUMENTAL .....	60
3.1.1	Casa de la Cultura de Suba.....	62
3.1.2	Experiencias que dejan huella en la Casa de la Cultura de Suba .....	69
3.1.2.1	Una segunda huella .....	70
3.2	EXPERIENCIAS 2005 ... 2009.....	74
3.2.1	Descripción del año 2005 .....	74
3.2.2	Descripción del año 2006.....	79
3.2.3	Descripción del año 2007 .....	81
3.2.4	Descripción del año 2008.....	84
3.2.5	Descripción del año 2009 .....	84
3.3	ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS .....	87
3.3.1	Experiencias teatrales en la Casa de la Cultura de Suba.....	87
3.3.1.1	Motivación .....	87
3.3.1.2	Expectativas .....	88
3.3.1.3	Experiencia.....	90
3.3.1.4	Contenidos de trabajo en los procesos del 2005 al 2009 .....	90
3.3.2	Asimilación de los contenidos .....	92
3.3.2.1	Disciplina.....	92
3.3.2.2	Acondicionamiento físico .....	92
3.3.2.3	Ejercicios de acrobacia .....	92
3.3.2.4	Asanas .....	93
3.3.2.5	Reconocimiento corporal .....	93
3.3.2.6	Balance del espacio .....	93
3.3.2.7	Estiramientos .....	93

3.3.2.8 Trabajo de pesos.....	94
3.3.2.9 Danza.....	94
3.3.2.10 Juegos teatrales.....	94
3.3.2.11 Mimo corporal dramático.....	94
3.3.2.12 Combate escénico.....	95
3.3.2.13 Improvisación.....	95
3.3.2.14 Entrenamiento vocal.....	95
3.3.3 Logros obtenidos por los participantes de los procesos de Formación Teatral.....	96
3.3.4 Muestra Final .....	98
3.3.5 Análisis estructural de los procesos de formación teatral .....	100
3.3.5.1 Intuición.....	100
3.3.5.2 Noción.....	100
3.3.5.3 Concepto.....	101
3.3.5.4 Categoría .....	101
3.4 CICLOS DE LA LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS EN LA UPN.....	103
<b>4. CAPITULO IV CONCLUSIONES.....</b>	<b>105</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>110</b>

## INTRODUCCIÓN

Dentro del distrito capital existen muchas iniciativas de grupos emergentes de procesos informales o no formales, preocupados por el desarrollo personal de la comunidad, lastimosamente gran parte del sistema educativo no enfoca su mirada en este tipo de iniciativas que gracias a esa informalidad poseen y plantean dinámicas y metodologías que seducen, de cierta manera, a niños, niñas y jóvenes, pues abordan las artes como un dinamizador de experiencias formativas; este es el caso de la Casa de la Cultura de Suba, quien venía desarrollando desde hacía unos años, actividades artísticas permanentes, pero hasta el año 1997 fue reconocido y apoyado por el distrito capital, como un espacio dispuesto para la formación artística y personal de la localidad de Suba, siendo así una de las cuatro Casas de la Cultura de la localidad.

La localidad de Suba en sus principios era un sector rural, con sus costumbres, fiestas, tradiciones, etc. El 15 de diciembre de 1954 Suba pasa a ser un municipio anexo de Bogotá, decretado por el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, entrando así en las dinámicas sociales, políticas y culturales de la ciudad, de donde emergen necesidades como los servicios públicos, la educación, la recreación, entre otras.

Tiempo después de su vinculación a la ciudad, el concejo distrital divide a Bogotá en 19 localidades, siendo Suba la número 11; para esta época pequeños núcleos culturales ya habían iniciado sus actividades artísticas en los barrios y en las comunidades, generando propuestas innovadoras para llenar el vacío que deja la educación, con elementos lúdicos creativos e investigativos desde el arte, además apuntando a una necesidad social, un deseo por la libre expresión y por defender los derechos particulares y comunes en Suba.

Así como en el distrito, Suba también contaba con grupos informales de distintas disciplinas del arte, danza, teatro, música, títeres, plásticas, con una cobertura amplia y constante y sobre todo con un mínimo apoyo del estado.

Fue así como en 1997 se perfila el Programa Casas de la Cultura para Bogotá, desde la Visión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y de la Política Distrital de “Cultura Ciudadana”,

donde el programa nace como una respuesta a la demanda de las comunidades locales, de contar con espacios de encuentro propicios para afianzar lazos sociales y sentido de pertenencia a la ciudad entre grupos de niños, jóvenes y demás miembros de la comunidad, a través, de la puesta en funcionamiento de Casas Culturales Locales, que articularan las distintas manifestaciones del arte y la cultura que tienen expresión en la ciudad. Se trataba de organizar estos espacios como parte de un sistema participativo y descentralizado.

Hoy día Bogotá cuenta con Casas de la Cultura en Suba, Rincón, Hunza, Engativá, Barrios Unidos, Fontibón, Tunjuelito, Sumapaz, Candelaria y Ciudad Bolívar, así como Casas en consolidación en las localidades de Usaquén, Puente Aranda, Antonio Nariño y Santa Fe; el propósito de la administración distrital es vincular nuevos procesos para que la Ciudad de Bogotá, D.C., cuente con Casas de la Cultura en cada una de las Localidades.<sup>1</sup>

Nuestra intención con este proyecto es reivindicar los procesos de formación teatral que se gestan en este lugar. Pues con una indagación y una observación realizada previamente logramos evidenciar que no existe una recopilación o un archivo de los procesos teatrales desarrollados en la Casa de la Cultura de Suba.

Contar con un registro detallado de las acciones y de los procesos formativos es fundamental, ya que la formación artística es muy importante para el desarrollo integral de los niños, niñas y jóvenes habitantes de la localidad y participes de los procesos.

Por lo tanto, la falta de un registro de los procesos de formación en teatro desarrollados en la Casa de la Cultura de la Localidad de Suba, nos permite realizar una reflexión y análisis sobre el desarrollo artístico teatral en este espacio durante los años 2005 al 2009.

En este orden de ideas, la pregunta que orienta la investigación busca establecer:

¿Cómo se desarrollaron los procesos de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba entre los años 2005 al 2009?

---

<sup>1</sup> TOMADO DE INTERNET [www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal).

Esta investigación busca organizar y analizar la información obtenida sobre los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, para dejar un archivo como constancia de lo vivido en el proyecto de teatro que allí se imparte, en el periodo 2005 al 2009.

La motivación para escoger el tema de este proyecto surge inicialmente de una experiencia de vida de uno de los autores de esta investigación, la cual se originó en el año 2004 en la Casa de la Cultura de Suba, con el maestro Edwin Acero, quien en aquel año, era estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), hoy profesor de la misma. Más adelante se convierte en un interés de los dos investigadores, ya que desarrollaron la práctica pedagógica de la Licenciatura en Artes Escénicas en esta institución, con un grupo nuevo en el proceso de teatro en el año 2009. Durante esta experiencia surgen inquietudes acerca de los hallazgos que durante el proceso aparecen, convirtiéndose en el paradigma de esta investigación.

Para algunas personas pasar por este tipo de experiencias ha sido fundamental para el desarrollo cognitivo y personal, ya que marcan una pauta durante una etapa juvenil, donde cada participante busca orientarse de manera profesional o laboral, en muchos casos estas experiencias influyen en las decisiones personales dando como resultado, no siempre el teatro como opción de vida, sino que también eligen diferentes caminos para su formación personal.

Siendo así, es importante resaltar lo significativo que resulta, para algunas personas, ingresar al universo del teatro gracias a procesos de formación artística como los que se dan en la Casa de la Cultura de Suba, también es fundamental validar el conocimiento que se genera en el desarrollo de un proceso de esta índole, en algunas ocasiones se acostumbra juzgar los procesos desde las muestras finales y no se tiene en cuenta todo aquello que se debe hacer como preparatorio para llegar a esa muestra; por ello la importancia de validar los procesos de formación en teatro, para tener un conocimiento de los cambios que vivenciaron los participantes individual, social y políticamente, por medio del teatro.

Ayudándonos de algunos de los participantes de estos procesos se logró la recopilación y la organización de esta información, la cual hace parte de la reconstrucción de la historia de la Casa

de la Cultura de Suba, como patrimonio cultural intangible de la localidad. Es importante reconstruir estos procesos formativos para que la comunidad se apropie de estos espacios y los vea como un paso gigante hacia el reconocimiento y el desarrollo Cultural. Por otro lado, se quiere seducir a los jóvenes y a la sociedad a generar y participar en estos proyectos, para que el desarrollo de la historia se dé desde la comunidad y no desde agentes externos que cuentan solo lo que se vio y no lo que se vivió.

Con el paso del tiempo el número de iniciativas culturales informales ha incrementado, (grupos de arte, colectivos comunitarios, asociaciones, fundaciones etc.), logrando un posicionamiento de la educación artística como elemento fundamental para el desarrollo y la constitución de seres sociales. Vale aclarar que el vacío de la educación no es el único motivo por el que las personas buscan un espacio en la cultura, también se ven estimulados por su gusto a las distintas disciplinas artísticas, o por encontrar un qué hacer en su tiempo de ocio, entre muchas otras razones.

Por lo tanto es fundamental dar cuenta de lo sucedido dentro de los talleres de teatro, y validar las experiencias que se entretajan en cada una de las sesiones y a lo largo del proceso, al igual que las reflexiones que emergen de un encuentro entre seres humanos donde el conocimiento circula para materializarse en una muestra final. Es importante visualizar el conjunto de todo el proceso y no solamente la parte final.

A través del tiempo la Casa de la Cultura de Suba, ha desarrollado distintos procesos de formación teatral, influenciando a los participantes dejando una huella en ellos, pero no quedo un registro de dichos procesos, lo único que se puede encontrar son publicaciones a nivel general de las actividades que realiza la Casa de la Cultura de Suba, pero no un registro detallado de lo sucedido en los procesos, ni de las personas que han pasado por esta experiencia.

Se plantea una metodología cualitativa, con enfoque investigativo etnográfico, usando como instrumento de recolección de información, *la entrevista no estandarizada*, planteada por Yolanda Gallardo de Parada y Adonay Moreno Garzón, en su libro “Aprender a Investigar, Modulo 3”. Claramente el objetivo con este proyecto es describir los procesos de formación en

teatro de la Casa de la Cultura de Suba, en el periodo 2005 al 2009. Recolectando documentos, experiencias y anécdotas acerca de los procesos de formación en teatro, dicho desde los participantes, maestros y directivas; así mismo se clasificó y analizó la información adquirida, para comprender las dinámicas que allí se gestan y comprender cada una de las vivencias que se construyeron en estos espacios de formación, reflexión y creación.

Esta investigación está dividida en 4 capítulos, donde se sustenta, evidencia, valora y reflexiona sobre los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, apuntando a todas aquellas experiencias, originadas en el encuentro de personas con distintas percepciones del arte teatral.

En el Capítulo 1 se encuentran los referentes teóricos, desglosando cada uno de los temas que aborda esta investigación, abarcando desde la declaración mundial de la ONU sobre la educación artística hasta llegar a puntualizar en varios de los conceptos teatrales que se abordan dentro de los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba.

En el Capítulo 2 se expondrá la metodología, explicando el proceso de observación, recolección y análisis de la información, necesario para evidenciar lo sucedido dentro de los procesos teatrales.

En el Capítulo 3 se ampliará el análisis de datos y Resultados, donde después de transcribir y reorganizar cada una de las entrevistas, se analizan las preguntas y respuestas, encontrando allí similitudes y divergencias, posturas desde lo teatral hasta lo personal.

En el Capítulo 4 se darán las conclusiones, aunque este proyecto plantea la descripción de lo sucedido en este periodo de tiempo 2005 al 2009, se decide sacar conclusiones con fidelidad a lo allí encontrado y a su vez desarrollar una propuesta para ser tenida en cuenta, ya que apunta al desarrollo de las instancias promoviendo la educación artística.

Finalmente se ubica la bibliografía y algunos anexos que consoliden la explicación total de esta investigación.



## 1. CAPITULO I REFERENTES TEORICOS

### 1.1 EDUCACIÓN ARTÍSTICA PARA EL MUNDO

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en la Conferencia mundial sobre Educación Artística de Lisboa, del año 2006, en la Declaración Universal de Derechos Humanos, cita tres derechos pertinentes que afianzan la búsqueda por validar los procesos de formación teatral desarrollados en la Casa de la Cultura de Suba:

*“Artículo 22*

*Toda persona, como miembro de la sociedad (...) tiene derecho a la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.*

*Artículo 26*

*La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales; favorecerá la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y todos los grupos étnicos o religiosos, y promoverá el desarrollo de las actividades de las Naciones Unidas para el mantenimiento de la paz.*

*Artículo 27*

*Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.*

La educación artística cobra importancia para las naciones del mundo, como parte fundamental del individuo para el desarrollo personal y social. En la hoja de ruta de la UNESCO aclaran la importancia de fomentar e introducir la educación artística en entornos educativos formales y no formales; estas convenciones internacionales tienen como objetivo principal el derecho a la educación y el gozo de oportunidades para niños y adultos, así como la participación en la vida cultural y artística, de esta manera se afirma que la cultura y las artes son componentes básicos de la educación integral, teniendo en cuenta las facultades físicas, intelectuales y creativas de los sujetos, permitiendo un desarrollo pleno de la personalidad; esto resulta determinante al

participar activamente en los distintos aspectos de la existencia humana, generando así, una simbiosis entre el arte, la educación y la cultura.

Según el profesor Antonio Damasio, neurólogo, catedrático e investigador portugués, plantea la importancia de hacer énfasis en el desarrollo de las capacidades emocionales, ya que por medio de la comprensión de estas, es posible abordar el conflicto social. Las emociones son un elemento fundamental en la vida de los seres humanos, por lo tanto se hace necesario no solo desarrollar la lógica y el conocimiento de las personas, sino también la inteligencia emocional y la sensibilidad ante el mundo que los rodea; en este caso la educación artística ocupa un lugar importante, debido a que permite una cohesión entre el pensamiento racional y el desarrollo de las emociones y la sensibilidad de los sujetos<sup>2</sup>.

Los siguientes artículos favorecen y aclaran la aprobación del arte como parte fundamental del desarrollo cultural y la constitución de identidad en la comunidad:

## **1.2 CONSTITUCIÓN 1991, LA REFORMA**

*“Artículo 70: El estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, teórica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.*

*La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El estado reconoce la igualdad y dignidad de todos los que conviven en el país. El estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación.”*

*“Artículo 71: La búsqueda del conocimiento y expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y en general, a la cultura. El estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las*

---

<sup>2</sup> Reflexión de los investigadores a partir de la entrevista de Eduard Punset al Neurocientífico Antonio Damasio, entorno a la educación emocional, tomado de los links: (<http://www.youtube.com/watch?v=XeVyG6nUFUs>, <http://www.youtube.com/watch?v=fWg9x62LfxQ>, <http://www.youtube.com/watch?v=gxiKQS3DCU8>), y se complementa con el planteamiento expuesto en la Conferencia mundial sobre Educación Artística de Lisboa, del año 2006.

*demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.”* (Constitución Política de Colombia, 1991; 20).

En este orden de ideas se entiende que desde la reforma constitucional de 1991, se reafirma el deber del estado por fomentar y promover la educación, y para este caso, la educación artística como elemento fundamental para la construcción de la dignidad, la igualdad y la nacionalidad para todas las personas habitantes del territorio Colombiano.

De esta manera se declara el ejercicio cultural y artístico como una práctica benéfica y libre; en la sociedad actual existen una serie de convocatorias y concursos que propician el desarrollo artístico y cultural del territorio a nivel distrital y nacional, convirtiendo en hecho el ejercicio efectivo de los derechos culturales de las personas, función que asumió desde 1978 el IDCT (Instituto Distrital de Cultura y Turismo) y que actualmente recibe el Ministerio de Cultura junto con IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), partiendo de la ejecución de políticas, planes, programas y proyectos para el ejercicio efectivo de los derechos culturales de los habitantes del Distrito Capital, en lo relacionado con la formación, creación, investigación, circulación y apropiación de las áreas artísticas de literatura, artes plásticas, artes audiovisuales, arte dramático, danza, música, entre otras.

Estas organizaciones velan por el desarrollo cultural del distrito y la nación, proyectando las artes no solo como una oportunidad, sino también como un derecho constitucional, posibilitando un cambio social en el momento que se genera un encuentro de cualquier índole entre la cultura y el individuo.

### **1.3 CASAS DE LA CULTURA PARA EL DISTRITO CAPITAL**

Estos respaldos legislativos le dan pie a un movimiento de participación cultural que se propaga en la ciudad y en el país. Esto se dio particularmente en el Distrito Capital con la propuesta “Casas Culturales Locales para Santa Fe de Bogotá”.

Durante la alcaldía de Antanas Mockus y Paul Bromberg<sup>3</sup>, el proyecto Casas de la Cultura surge en los años 90 con la idea de crear espacios locales que dinamicen los procesos culturales de la ciudad, su orientación está ligada con el propósito de asociar al estado con las organizaciones culturales de base, con el fin de crear lazos de corresponsabilidad entre el Estado y la sociedad civil; así mismo este proyecto plantea un espacio de encuentro y de formación desde distintas disciplinas del arte para las comunidades, ofreciendo a la población un abanico de posibilidades para ejercer el derecho de la participación y la educación.

Con este proyecto se fortalecen aquellos grupos u organizaciones que de manera independiente buscan un espacio para cada una de sus prácticas artísticas y formativas, generando un punto de encuentro para la mayoría de estas agrupaciones, las cuales desarrollaban sus prácticas artísticas en diferentes lugares de las localidades.

Estos grupos son entendidos por la secretaria de cultura como: *“Procesos de organización locales de segundo nivel que se denominan o denominaran Casa de la Cultura de cada localidad y que cuenten con equipamientos culturales de carácter público, cuya denominación es “Casa de la Cultura” y que cumplen con los propósitos de generar procesos culturales y sociales encaminados a la promoción, garantía y restitución de los derechos culturales, para fortalecer las dimensiones de los campos del arte, las prácticas culturales y el patrimonio, contenidos en las políticas culturales del Distrito Capital, de manera permanente y próxima a la ciudadanía, en las localidades de la ciudad.”* (Cruz, (s/f); 5).

Así mismo el concejo de Casas de la Cultura define que estas son personas jurídicas de segundo nivel, sin ánimo lucro, de naturaleza mixta o privada, conformadas por organizaciones culturales, artísticas, patrimoniales y sociales, jurídicamente constituidas, con sede en un equipamiento público local con el objeto de liderar, desarrollar, gestionar y potenciar de manera permanente y próxima a la ciudadanía, los fines, principios, procesos, dimensiones y líneas estratégicas en

---

<sup>3</sup> En el año 1995 y después de 8 meses de una campaña considerada atípica para las costumbres electorales del país, llegó a ser Alcalde Mayor de la ciudad de Bogotá mediante elección popular... En Abril de 1997 Mockus se retira de la Alcaldía Mayor para presentar su nombre como candidato a la presidencia de la república de Colombia en el periodo 1998- 2002 y lo remplazo Paul Bromberg, miembro del gabinete, director del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT. <http://www.seminario2005.unal.edu.co/Mockus.html>

cultura, arte y patrimonio de la política pública de Casas de la Cultura, en orden a contribuir con el avance progresivo y efectivo de los derechos culturales de los ciudadanos, poblaciones y comunidades en el respectivo territorio de la localidad.

Finalmente, en común acuerdo, se define para la ciudadanía el significado y el objetivo principal de las Casas de la Cultura como *“espacios para desarrollar, difundir y promover las distintas manifestaciones culturales de las localidades de Santa Fe de Bogotá, dentro de un concepto de cultura participativa y descentralizada, garantizando la participación de la comunidad y vinculando a los hacedores de cultura urbana en los procesos de diseño, planeación, ejecución seguimiento y evaluación de la propuesta”*. Así se da inicio a este proyecto de *“Casas Culturales Locales para Santa Fe de Bogotá.”*(Cruz, (s/f); 3), teniendo como prueba piloto la localidad de Suba debido al movimiento cultural por la que se caracterizaba en ese momento.

La localidad de Suba, ubicada en el extremo noroccidental de Bogotá, limita por el norte con el municipio de Chía y su prolongación con el río Bogotá; por el sur, con la calle 100 (localidad de Barrios Unidos) y el río Juan Amarillo (localidad de Engativá); por el occidente con el río Bogotá (municipios de Cota y Chía); y por el oriente con la Autopista Norte (localidad de Usaquén).

### **1.3.1 Caracterización Geográfica:**

Suba cuenta con un territorio poco accidentado, encontrándose sólo una larga colina que se extiende de sur a norte en la zona central. Un 78% de su superficie es plana, el 7% es ondulado, el 10% poco quebrada, y el 5% quebrada. Tiene una altura mínima de 2.560 msnm, a orillas del río Bogotá, y una altura máxima de 2.700 msnm en la cumbre de la colina de la parte sur.

Esta localidad cuenta con una extensión de 10.055,98 hectáreas; 6.033,67 de ellas se califican como suelo urbano, 880 como suelo de expansión, y 3.141,31 como suelo rural; identificándose 1.754,66 como suelo protegido. Es la mayor área urbana del Distrito, concentrando el 15,7% de dicha superficie.

### **1.3.2 División Territorial:**

En la localidad de Suba se identifican doce (12) UPZ; 1. UPZ La Academia; 2. UPZ Guaymaral; 3. UPZ San José de Bavaria; 4. UPZ Britalia; 5. UPZ El Prado; 6. UPZ La Alhambra; 7. UPZ Casablanca; 8. UPZ Niza; 9. UPZ La Floresta; 10. UPZ Suba; 11. UPZ El Rincón; 12. UPZ Tibabuyes.

## **1.4 CASA DE LA CULTURA DE SUBA - UN PLANTEAMIENTO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

Debido a que la Casa de la Cultura de Suba se genera desde un principio como un espacio de formación artística y cultural, se planteó un proyecto curricular dirigido por Carlos Sepúlveda,<sup>4</sup> el cual, tuvo como base dos teorías; en primera instancia se remitió a las etapas de desarrollo cognitivo adelantadas por Jean Piaget<sup>5</sup> y por otro lado recoge algunos planteamientos de la pedagogía conceptual formulada por Miguel<sup>6</sup> y Julián de Zubiría<sup>7</sup>.

### **1.4.1 Etapas de Desarrollo Cognitivo - Jean Piaget:**

Piaget es considerado el precursor de la teoría evolutiva del niño, siendo la base de investigaciones que buscan teorizar y comprender el desarrollo humano. La teoría de Piaget está regida por *“La consolidación de estructuras mentales representativas del conocimiento, reguladas por los fundamentos biológicos del desarrollo, así como por el impacto de los factores de maduración. Estas estructuras, las cuales organizó en categorías denominadas sensorio-motrices, pre-operacionales, concretas y formales, dependen de un ambiente social apropiado e indispensable para que las potencialidades del sistema nervioso se desarrollen.”* (Vielma y Salas, 2000; 33).

---

<sup>4</sup> Durante 20 años vinculado a procesos de formación en artes escénicas, magister en teatro y artes vivas de la Universidad Nacional, especialista en educación artística integral y con pregrados en las aéreas de dirección escénica, filosofía y licenciado en educación artística.

<sup>5</sup> Jean William Fritz Piaget 1896 – 1980; Ginebra, epistemólogo, psicólogo y biólogo suizo precursor de la epistemología genética, sus teorías sobre el desarrollo cognoscitivo y de la inteligencia del niño.

<sup>6</sup> Miguel de Zubiría 1951, Colombia, Magister en educación, Pedagogo y Psicólogo precursor de la pedagogía conceptual.

<sup>7</sup> Julián de Zubiría 1953, Colombia, Magister en educación, Economista e investigador pedagógico precursor de la pedagogía conceptual.

- **Etapa Sensorio-motriz:**

Esta etapa comprende hasta los dos años de vida, permitiendo que el bebé adquiriera cierta capacidad de discriminación de la realidad, porque más allá de los reflejos hereditarios, pone en funcionamiento lo que Piaget denomina asimilación perceptiva y motriz. En virtud de esta asimilación, el bebé, por ejemplo, aprende pronto a diferenciar el pezón del pecho materno.

Dentro de la etapa sensorio-motriz encontramos un segundo momento donde la asimilación se hace más progresiva, produciéndose la reacción circular que abre el camino a una serie de conductas primarias. Ello ocurre hacia el cuarto o quinto mes, y es el momento en el que el bebé empieza a adquirir los primeros hábitos, ejemplo: la succión de su propio dedo es una reacción sustitutiva del pezón.

Un tercer momento aparece en esta etapa sensorio-motriz, que alcanza hasta el octavo o noveno mes, se produce la coordinación de la visión y de la prensión, que permite el tránsito del hábito a la inteligencia. Es un momento en que, como dice Piaget, se dan muchos medios posibles para un mismo fin y muchos fines posibles para un mismo medio.

Por último un cuarto momento evolutivo en el que el niño actúa ya con una finalidad y se interesa por todo lo que es nuevo. El niño interioriza ya los objetos, es rápido en comprender soluciones y coordina con relativa facilidad procedimientos que todavía le son desconocidos. (Vielma y Salas, 2000).

- **Etapa Pre-operacional:**

El periodo sensorio-motriz concluye a los dos años y establece fundamentos para estudios posteriores. Este se hace preoperatorio entre los dos y los cuatro años, en esta etapa, el niño no discrimina todavía de forma absoluta el mundo interior y el universo físico, esto hace que el pensamiento siga siendo egocéntrico, es decir, con tendencia a confundir el objeto por el signo que lo representa, ejemplo: dota a los objetos inanimados de cualidades vivientes.

Lo más importante de esta etapa es la adquisición del lenguaje, el cual le permite al sujeto explicar sus acciones, le facilita el poder de reconstituir el pasado y así evocar en su ausencia los objetos, manipulando los símbolos que representan el ambiente. (Vielma y Salas, 2000).

- **Etapa de las Operaciones Concretas:**

Esta etapa se sitúa entre los cuatro y los siete u ocho años de edad, el pensamiento del niño es intuitivo, pre-lógico, de manera que el niño no sabe organizar todavía los conceptos de forma coherente. Hasta los once o doce años el desarrollo mental del niño, se caracteriza por esta inteligencia operatoria concreta, que posibilita entender el carácter reversible de acciones como clasificar, disociar y combinar, aunque solo con objetos manipulables.(Vielma y Salas, 2000).

- **Etapa de las Operaciones Formales:**

Esta etapa se desarrolla desde los 11 o 12 años de edad, se caracteriza por la habilidad para pensar más allá de la realidad concreta, estableciendo un pensamiento más lógico y abstracto.

En esta etapa los niños son capaces de utilizar la lógica propositiva para solucionar problemas hipotéticos y efectuar deducciones. Este desarrollo culmina a lo largo de la adolescencia, generándose el pensamiento adulto, el cual se regula por una lógica formal que no tiene necesidad de remitirse a la experiencia concreta para resolver una cuestión determinada. (Vielma y Salas, 2000).

Así, la reflexión en torno al desarrollo cognitivo sería replanteada y mejorada en la historia de la psicología y la pedagogía, contribuyendo al aprendizaje sobre el comportamiento humano.

Aun que Carlos Sepúlveda se basa en las etapas de desarrollo cognitivo planteadas por Jean Piaget, los investigadores referencian a Howard Gardner<sup>8</sup>, encontrando importante la reinterpretación de estas etapas, ya que Gardner tiene en cuenta el entorno del individuo como parte del aprendizaje y la interacción dentro de la sociedad; en su libro “Educación Artística y Desarrollo Humano”, expresa dichas etapas en cinco clases diferentes de conocimiento que

---

<sup>8</sup> Howard Gardner: Estados Unidos 1943, investigador, psicólogo y profesor, reconocido en el campo científico por consolidar la teoría de las inteligencias múltiples y por sus investigaciones en el análisis cognitivo.



cualquier individuo que crece en un entorno, tiene que intentar dominar e integrar, puestos al servicio de la educación artística:

*“1. Conocimiento Intuitivo:*

*Los individuos adquieren una considerable cantidad de conocimiento simplemente en virtud de sus interacciones con los objetos físicos y con otras personas. Buena parte de este conocimiento se adquiere a través de las percepciones sensoriales y de las interacciones motrices, y funciona principalmente a través de la estimulación de estas capacidades. Aquí se podría incluir las comprensiones iniciales acerca del comportamiento predecible de los objetos en el entorno, las motivaciones y las intenciones de las demás personas, la apariencia física de las entidades familiares y otras formas de información universalmente accesibles. Esta forma de conocimiento ya se encuentra bien desarrollada a la edad en que se empieza a andar, y sigue evolucionando, aunque con una proporción reducida de cambio, a lo largo de toda la vida humana.*

*2. Conocimiento Simbólico:*

*Los individuos empiezan a utilizar y a dominar la mayoría de los sistemas simbólicos ampliamente disponibles de su cultura (palabras, imágenes, gestos, pautas musicales y similares), una vez más suponiendo una constitución normal, este conocimiento simbólico se adquiere fácilmente como parte de nuestra pertenencia a la especie. Y en cuanto a la mayor parte, no resulta difícil proyectar el conocimiento intuitivo en el conocimiento simbólico.*

*3. Sistemas Notacionales:*

*Los primeros años de infancia, entorno a la edad comprendida entre los cinco y los siete años, los niños, y especialmente los que viven en un entorno escolarizado, empiezan a dar señales de que desean emplear diversas clases de sistemas notacionales. Estos son los códigos simbólicos más formales que han evolucionado en las culturas alfabetizadas a fin de referirse especialmente a los sistemas simbólicos de primer orden. El dominio de estos sistemas notacionales requiere casi de un modo invariable por lo menos cierta enseñanza formal, aunque el impulso inicial para el dominio puede evolucionar con anterioridad a la escolaridad formal. Finalmente, muchos individuos procederán a desarrollar sus propias formas de notación más personales, pero es probable que tales sistemas no se desarrollen sin la previa existencia de modelos de notaciones culturales.*

#### 4. Cuerpos formales:

*El dominio de diversos conceptos, principios y cuerpos formales de saber que los investigadores, los especialistas y los seres humanos reflexivos han descubierto, inventando y/o codificando durante siglos. Inicialmente, en las culturas pre alfabetizadas se trata de las formas de conocimiento disponible en preceptos, mitos relatos y similares (la información que la cultura transmite a su juventud). Pero en sociedades más desarrolladas o cultas, evolucionan cuerpos formales de saber: ciencia, historia, textos literarios y similares, y del miembro culturizado se espera que esté versado en ellos. Estos cuerpos van más allá de elencos de información, hasta incluir, también marcos para pensar productivamente en diferentes disciplinas y para adquirir comprensiones más profundas de esas disciplinas. En realidad la creciente extensión y demandas de la escuela reflejan estrechamente la mayor cantidad de información que se espera que un individuo que está creciendo domine.*

#### 5. Conocimiento especializado:

*Cualquier cultura abriga un conjunto de oficios, disciplinas y prácticas que tiene que dominarse al menos por parte de algunos individuos, si el conocimiento de la sociedad ha de transmitirse a las siguientes generaciones. Esta amplia categoría incluye multitud de juegos, actividades de ocio, formas de arte, procedimientos religiosos y vocaciones, cada una de las cuales comporta grabaciones de competencia que van desde el nivel del novato hasta el maestro. En una sociedad tradicional, buena parte del aprendizaje, más allá del conocimiento intuitivo y simbólico, se centra precisamente en la adquisición de estos grupos especializados. Por ejemplo, en un aprendizaje práctico de tipo tradicional, el aprendiz se adentra en el oficio y en el saber práctico de una ocupación adulta valorada y poco a poco se le permite asumir cada vez más responsabilidad y autonomía. Pasa a través de un conjunto de etapas, o niveles de competencias, de camino hacia la consecución de la maestría, pero incluso en las sociedades tecnológicamente más complejas es mejor considerar que muchas de las disciplinas son cuerpos de habilidades que han de adquirirse.”(Gardner, 1990; 57).*

### **1.4.2 Pedagogía Conceptual – Julián y Miguel de Zubiría:**

La Pedagogía conceptual está fundamentada en tres ejes sobre los que se moviliza: lectura comprensiva, desarrollo del pensamiento y formación valorativa; esto significa que es tan importante desarrollar el componente cognoscitivo, como el componente emocional en los estudiantes.

Las operaciones intelectuales que realiza el ser humano durante su vida están clasificadas según la etapa del pensamiento en que se encuentra, teniendo en cuenta estos planteamientos se revisa y se referencia a Miguel y Julián de Zubiría en su texto “Fundamentos de Pedagogía Conceptual, *una propuesta curricular para la enseñanza de las ciencias sociales para pensar*”; allí se encuentra una reinterpretación de los planteamientos de Piaget enfocados al desarrollo cognitivo en el ámbito escolar.

**NOCIONAL:** (Introyección, Proyección, Comprensión y Nominación). Hacia el año y medio, el proceso ascendente intelectual cobra singular fuerza. La organización inteligente, (organizar es conocer), del mundo físico, social y humano, que antes era pura práctica (Sensorio-motriz, la denominaría Piaget), accede al plano simbólico representativo; entonces surgen los primeros y verdaderos instrumentos cognitivos: las nociones. Hasta los seis años contara con estas herramientas representativas. Con ellas habrá de organizar, conocer la realidad próxima, la realidad experiencial, cercano a una indagación desde los sentidos, una primera faceta del conocer. (Zubiría, 1986).

**CONCEPTUAL:** (Supra ordenación, Infra ordenación, ordenación, exclusión, ejemplificación, Codificación y decodificación). Agrupaciones organizadas de nociones, empiezan a cambiar en su raíz, de los seis años en adelante, los instrumentos cognitivos y naturalmente el modo de conocimiento. (Zubiría, 1986).

*“El ejercicio representativo durante cuatro prolongados años (cuando la familia y la educación preescolar alimentan el ejercicio nocional) faculta a nuestro aprendiz cultural para ingresar al segundo nivel, a la segunda infancia, y cambiar así las viejas herramientas por otras infinitamente superiores (...)”, “Las nociones entran a formar parte de aparatos conceptuales. Las nociones al reincorporarse al cuerpo del concepto producen el concepto. Luego el concepto no tiene nada original, los elementos son viejos, salvo la organización fresca de lo viejo (...)”, “Al romperse gradualmente la óptica privilegiada de un único punto de vista, el del niño preescolar, se revitaliza debido al ingreso a la cultura espiritual y sobre todo a las contradicciones con sus compañeros quienes ven lo mismo desde otra óptica (...).” (Zubiría, 1986; 139,140).*

CATEGORIAL: (Derivación, Argumentación y Definición.) *“Las categorías, como un grupo de instrumentos gnoseológicos complejos, cuya armazón la componen conceptos puestos en interdependencia dinámica, resta destacar su límite (...). Las categorías apropian las leyes complejas de sistemas cualesquiera en sus interdependencias, pero capturan aquellas leyes en su dimensión abstracta. Por otro camino, el pensamiento categorial refleja las leyes generales que ligan la vida de los sistemas (económicos, políticos, físicos (...), no importa), aunque pierde las leyes singulares que rigen la dialéctica concreta de los sistemas concreto en circunstancias concretas. La reiteración sobre el término concreto no es producto de un descuido estilístico; sirve para diferenciar entre el pensamiento categorial, abstracto, y el pensamiento dialéctico, concreto.”* (Zubiría, 1986; 144).

*“La mayor dificultad que normalmente el adolescente no supera hasta el final de este periodo de transición está constituida por la ulterior transferencia del pensamiento, o del conocimiento a nuevas situaciones concretas en las que solo había reflexionado sobre el plano abstracto. Esta transcripción de lo abstracto a lo concreto es tan difícil como la anterior ascensión de lo concreto a lo abstracto.”* (Zubiría, 1986; 144,145).

Anteriormente se han visto los planteamientos teóricos de Jean Piaget y de Miguel y Julián de Zubiría, desde las etapas de desarrollo cognitivo y la Pedagogía Conceptual. Los dos planteamientos apuntan a entender el proceso por el que niños, jóvenes y adultos asimilan la información, la procesan, la interpretan y la exteriorizan, procesos de aprendizaje que se desarrollan en la cultura, dentro de un entorno social determinado.

En este orden de ideas, se pretende reivindicar la propuesta Curricular de Carlos Sepúlveda, en la Casa de la Cultura de Suba, entendiendo la palabra Currículo desde la perspectiva de Miguel y Julián de Zubiría, como una guía para la praxis, el paso intermedio entre la teoría y la práctica, el ejercicio educativo, es una guía para la acción docente en que se materializan las metas que pretende alcanzar la teoría. Es la reunión lógica y coherente de las metas, los contenidos, los métodos y los recursos, su relación conforman la unidad, el currículo. *“En él se plasma, en la mayor parte de los casos sin hacerse explícitos, los ideales sociales, antropológicos y psicológicos elegidos por la teoría.”* (Zubiría, 1986; 72, 73).

### 1.4.3 Plan curricular de la Casa de la Cultura de Suba – Carlos Sepúlveda:

Con estos teóricos, en síntesis se argumenta lo que Carlos Sepúlveda plantea, una articulación de la formación artística entorno a planteamientos del Constructivismo, que teóricamente se sostiene, en la idea de que el conocimiento no es un objeto sino un proceso y particularmente un proceso de construcción social de realidad y de sí mismo. Aunque Piaget, no reconoce la influencia del medio social y cultural en el desarrollo cognitivo de los individuos, lo interesante es que considera que todos los individuos tienen que atravesar unos estadios básicos en el proceso de desarrollo del pensar y partiendo de ello, Gardner y Zubiría realizan un avance teniendo en cuenta la interacción y el entorno del individuo.

*“El proyecto de formación en teatro desde la perspectiva del Constructivismo asume que todos los individuos que entran a un proceso de formación en teatro son susceptibles de desarrollarse cognitiva, sensorio-motriz, ética, política y culturalmente.”* (Sepúlveda, Rico, Carvajal, 2007; 7).

Como currículo para los procesos de formación Artística en la Casa de la Cultura de Suba, el proyecto debía tener una propuesta curricular sostenida en dos instancias: un currículo visible y un currículo invisible:

*“Currículo Visible: Trata propiamente de los contenidos teatrales y las metodologías basadas en el criterio de Piaget. Como es sabido, el planteamiento del epistemólogo establece cuatro estadios del desarrollo cognitivo, aplicados al fenómeno de la formación teatral, a partir de la idea de reconocer los diversos desarrollos de los grupos y personas adscritas a la actividad teatral de Suba. También es clave reconocer que era necesario plantear un proceso de manera ascendente en la medida en que el que atravesara un estadio podía construirse en formador del estadio anterior”.* (Sepúlveda, Rico, Carvajal, 2007).

Sepúlveda plantea los cuatro estadios así:

Estadio intuitivo de <b>motivación</b> relaciones sensorio-motrices	Estadio nocional de <b>exploración</b> relaciones básicas pre-operacionales	Estadio conceptual <b>fundamentación</b> relaciones	Estadio categorial de <b>opción</b> de vida relaciones lógico-formales
------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------

*“En el estadio de motivación se plantean talleres de iniciación al teatro en el que se movilizan básicamente intuiciones a partir de la sensibilización pre-expresiva.*

*En el estadio de exploración se avanza hacia las nociones teatrales básicas: juego, conflicto, escena, partitura, rutina, repetición.*

*En el estadio de fundamentación se alcanza al nivel conceptual del teatro: líneas de pensamiento, emoción, acción, diferenciación de rol, género y construcción de personaje etc.*

*En el estadio de opción de vida se plantea que el joven que ha hecho el recorrido formativo está preparado con suficiencia para tomar el teatro como una opción personal y profesional. En este sentido se trabaja sobre la categoría de montaje y todo lo que ello implica, establecer una postura ética, política, estética, etc.*

*El Currículo Invisible: Se sostiene a partir de la configuración de una ética y una política contemporánea basada en la decisión (...)*

*La clave de un currículo invisible era la idea del compartir la vida en una lógica distinta de la de la escuela. No hay división entre maestro, estudiante, solo se trabaja a partir de la idea de interlocutor válido, el reconocimiento del otro como sujeto, la idea de compartir la diversidad (ética, política, sexual, etc.).*

*Un currículo invisible se apoya en reconocer al otro y así mismo como constructores de sentido y de país. Se asume en profundidad la idea de la crisis de los relatos, como una fragmentación total de la vida contemporánea y por ello la necesidad de pensar la formación artística como un eje posibilitador de afirmación y búsqueda de sentido. Sobre todo para nuevas generaciones tocadas en profundidad por la sociedad mediática y consumista.*

*Es importante anotar que el proyecto se planteó inicialmente para los jóvenes de los grupos de teatro, pero pensando en lo que significaba una propuesta completa de formación, se empezó a incluir niños en talleres de motivación, de tal manera que se empezara el proceso desde muy temprano.”*  
(Sepúlveda, Rico, Carvajal, 2007; 8, 9).

Para poder desarrollar esta propuesta se entra en relación con la academia y el movimiento teatral de la ciudad. Grupos reconocidos y maestros idóneos en el tema provenientes de la

Academia Superior de Arte de Bogotá (ASAB), la Escuela Distrital de Teatro, Escuela Distrital de Artes Plásticas, Escuela distrital de danza, entre otros. Particularmente con el apoyo del maestro Gabriel Esquinas, maestro titiritero fundador del movimiento cultural en Suba y de los títeres en el país, que se había vinculado a la academia por los desarrollos que había logrado a nivel de reflexión teórica y que fue mentor de muchos de los trabajadores culturales de la localidad de Suba. Gracias a esto se generó un esquema de trabajo sólido en el que además de los talleres, se organizaban espacios en diversos puntos de la localidad para hacer presentaciones de los trabajos teatrales, que tenía el colectivo en ese primer momento.

Más adelante profundizaremos en los antecedentes del proyecto y su evolución en el tiempo. Es fundamental que este sistema quede claro. Entendiendo así las dinámicas sobre los procesos de formación teatral que se desarrollan en la Casa de la Cultura de Suba.

### **1.5 LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS – MODELO CURRICULAR**

Este trabajo investigativo demanda, en este punto, referenciar el modelo curricular inicial para la Universidad Pedagógica Nacional en la Licenciatura en Artes Escénicas, con énfasis en Teatro de títeres, dramático y Pantomima; se cita el documento elaborado por los maestros Miguel Alfonso y José Domingo Garzón, de la COMISION DE ARTES ESCENICAS, INFORME DE ACTIVIDADES, primer semestre de 1997, se referenciará el capítulo en el que la propuesta refleja la similitud entre las teorías antes nombradas. Es importante detallar los núcleos y los ciclos de la licenciatura; en el capítulo III se evidenciara la similitud en cuanto a forma y contenidos con los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba.

Así pues, encontramos que esta propuesta está planteada en tres ejes fundamentales:

- Núcleo de Formación Técnica Específica
- Núcleo de Formación Humana y pedagógica
- Núcleo de Integración
- 

Y cuatro ciclos

- Ciclo de Aprestamiento

- Ciclo de Inducción
- Ciclo de Creación
- Ciclo de Acción Directa

*“La idea de un currículo basado en ejes y ciclos representa el itinerario general de la formación de docentes en Artes Escénicas alejado de una concepción unidireccional, dando prioridad a la articulación de unos con otros, de manera progresiva y reflexiva. La integración de los componentes procura adaptarse a los denominados AMBIENTES EDUCATIVOS en tanto son las expresiones o los saberes que, integrados, conforman la cultura que va a caracterizar a la identidad, así como la pertenencia y la imagen social del futuro maestro.*

*Definición por núcleos: Dentro de la estructura por núcleos se ha considerado a los ambientes educativos como elementos fundamentales e intrínsecos que deben sostenerse y fortalecerse. Los núcleos de la Licenciatura en Artes Escénicas son:*

*Formación Específica: Corresponde a la Formación disciplinar específica del proyecto político de la U.P.N., en tanto se conduce a la profundización de un saber específico, en nuestro caso, el conocimiento de técnicas, modelos y teorías de las Artes Escénicas.*

*Dadas las particularidades del programa, es conveniente subdividir en dos áreas el núcleo de formación técnica específica, a saber: Áreas fundamentales y áreas complementarias.*

*Dentro de las áreas fundamentales se encuentra el acervo práctico de la carrera, esto es el conjunto de materiales que darán soporte técnico al conocimiento del estudiante y a su futura praxis profesional.*

*En las áreas complementarias se desarrollaran talleres que facilitarían destrezas y habilidades en la gestión del maestro para la concepción, producción y elaboración de recursos y materiales escenotécnicos.*

*Formación Humana y Pedagógica: Corresponde a los ambientes de formación pedagógica y de formación deontológica y en valores humanos.*



*En el primero, se trata de proporcionar fundamentos para el desarrollo de procesos cualificados integrales del proceso de enseñanza-aprendizaje, acordes con las expectativas sociales; en el segundo, se promueve la idoneidad Ética del futuro educador.*

*Este bloque, fundamental para los objetivos establecidos procura proveer al estudiante de una serie de conocimientos teóricos, epistemológicos y prácticos concernientes a la educación, así como concientizar a los educandos de la trascendencia Ética, cultural y social que subyace al ejercicio de la docencia.*

*Se considera dentro de este núcleo los seminarios dedicados exclusivamente a actividades de carácter académico, cuyo objetivo es enfatizar la labor pedagógica, didáctica e investigativa; aproximarse al devenir del conocimiento, al desarrollo de la cultura y al conjunto de caracteres específicos del hombre con relación a una época y a los avances culturales realizados, resaltando los efectuados por creadores en arte escénico, y dedicando capítulo especial a la cultura Colombiana.*

*Este núcleo, además de proporcionar conocimientos sobre pedagogía y la cultura, ahonda en el estudio del ser humano, su comportamiento y manera de aproximarse al saber. De igual manera, trata de apropiar instrumentos que faciliten el desarrollo del quehacer pedagógico en general y su aplicación al arte escénico, desde una perspectiva deontológica.*

*Integración: Este núcleo vincula la especificidad de la carrera con el conjunto de áreas interdisciplinarias diseñadas por la universidad para los diferentes programas. Es imprescindible que ellas obedezcan a programas diseñados para esta carrera.*

*Entendemos la formación científica e investigativa como apropiación que el sujeto hace de problemáticas que relacionen el campo de las ciencias de la educación con el área específica del conocimiento para, así, profundizar en situaciones significativas y asumir el compromiso de búsqueda, análisis y solución de tales situaciones. Este proceso se tiene en cuenta desde los primeros niveles de formación y busca articularse desde los diversos componentes de la formación específica, la formación pedagógica y la formación en valores.*

*Definición por ciclos: El concepto de CICLO se asemeja a lo que en el proyecto político Pedagógico de la U.P.N. se llama Núcleos integradores de problemas, ya que el estudiante desde su ingreso,*

*reflexiona constantemente sobre su propio proceso formativo, la disciplina del saber, y diversas problemáticas inherentes a necesidades de índole social, educativa y pedagógica.*

*Dentro de estos ciclos, se tiene en consideración como eventos preponderantes los procesos de comunicación, de socialización, de sensibilización y contextualización, de desarrollo de pensamiento y de las capacidades expresivas, del desarrollo de la imaginación, de la capacidad de análisis y síntesis.*

*Ciclo de Aprestamiento: Este ciclo se refiere a la preparación del estudiante para la asimilación de los componentes de la carrera.*

*Se refiere, además, al proceso de transición donde el estudiante, que proviene de un ámbito convencional, descubre y valora las particularidades de la formación superior, al tiempo que encuentra el significado de su carrera elegida y las expectativas que la sociedad tiene acerca de ella.*

*Durante este periodo, el estudiante debe alcanzar a comprender que la calidad de su formación depende de su desarrollo autónomo y que todas las áreas en que consistirá su preparación humana, intelectual y técnica, tienen un sentido integral. Así mismo deberá descubrir que las áreas de su formación persiguen, ante todo un objetivo pedagógico.*

*El alumno da el paso desde su formación académica convencional a la formación avanzada que le impone nuevas responsabilidades y le exige nuevas actitudes. Al mismo tiempo, la dinámica de la carrera le obliga a confrontar su decisión profesional, obligándolo a cuestionarse a tiempo sobre la correcta elección de su profesión, la que apunta del todo a una misión pedagógica antes que artística. Igualmente, toma conciencia sobre el cumulo de efectos enriquecedores que para la sociedad tiene su desempeño acorde con una convicción Ética y humana de la pedagogía aplicada al arte escénico.*

*De igual manera, el alumno conoce la generalidad temática de la profesión en la que se inicia y comprende la trascendencia de enriquecer, de su cuenta, su propia formación, atendiendo las sugerencias y directrices de sus maestros y teniendo como vértice de trabajo la continua pesquisa y búsqueda de conocimientos mediante la actividad investigativa.*

*Ciclo de Inducción: Se refiere al momento en que el educando, conocedor de los objetivos que persigue su carrera y familiarizado con los fundamentos de la misma, está en capacidad de asimilar*

*un volumen de información más explícito y, por ende, de conceptualizar claramente las líneas de aprendizaje previstas.*

*En este segundo ciclo el estudiante, ya persuadido de su vocación y de las necesidades que le planteara su profesión, participa activamente en el descubrimiento de sus habilidades y empieza a aprender las técnicas apropiadas para su uso.*

*Estos dos ciclos componen uno de los dos campos de formación del proyecto político de la Universidad Pedagógica, el de fundamentación, ya que permiten al estudiante tener criterios para su ubicación, fundamentación y proyección.*

*Ciclo de Creación: Durante este ciclo, el estudiante tiene un espacio abierto y dinámico en donde puede desarrollar sus propias iniciativas imaginativas, creativas e investigativas, bajo la orientación de sus maestros, los que deberán propender por plantearle tareas a las que se debe enfrentar sometiendo a prueba los conocimientos adquiridos y su capacidad transformadora.*

*Ciclo de Acción Directa: Durante los cuatro semestres previos para este ciclo, el educando no solo completa su formación escolar como docente sino que tiene la oportunidad de prepararse para su futuro como maestro, en tanto debe asumirse como agente histórico con alto compromiso social. Además, enriquece su experiencia académica con un caudal de experiencias vitales, para lo cual el programa buscara ponerlo en contacto con entornos reales, en donde tenga oportunidades de ensayar, cuestionarse y reflexionar sobre su disciplina, para que de esta manera pueda generar saberes y metodologías articuladas a sus expectativas y a las necesidades específicas de grupos sociales, con el fin de que asuma una conciencia autónoma, independiente y creativa que lo prepare para enriquecer sus relaciones humanas en el aula.*

*Estos dos últimos ciclos corresponden al campo formación y de profundización.*

*Como se ha insistido, estos ciclos aglutinan temas específicos que exigen abordajes pedagógicos explícitos y que se cohesionan mediante una formación plenamente axiológica. Cada uno comprende clases de carácter magistral, seminarios, actividades electivas de aula y proyectos pedagógicos de una ciencia que en nuestro país está por hacerse.” (Alfonso y Garzón, 1997; 13,14).*

Esta propuesta curricular se mantuvo en la licenciatura en artes escénicas hasta el año 2010, de ahí en adelante, se emprendió una reforma académica, que concluyó en la Malla Curricular que se implementa actualmente en la licenciatura.<sup>9</sup>

Así como Carlos Sepúlveda plantea una estructura curricular en la Casa de la Cultura de Suba, del mismo modo, Miguel Alfonso y José Domingo Garzón, proponen un plan curricular para la Licenciatura en Artes Escénicas en la Universidad Pedagógica Nacional, desde este punto se muestra la similitud conceptual y temática en los dos espacios, teniendo como puente comunicador, a los practicantes de la licenciatura y como receptor a los participantes de la Casa de la Cultura de Suba.

## **1.6 PLAN NACIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA**

*“Para su operación, el Plan ha definido una estructura organizada de la siguiente manera: el encargado de coordinar la política pública es el Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural (Sinfac), que a través de la instalación de la Comisión Nacional para la Formación Artística y Cultural (Confac), del Comité Ejecutivo Nacional y de las comisiones departamentales y distritales, dirige, programa, ejecuta y evalúa sus objetivos: estimular la creación, la investigación, el desarrollo, la formación y la transmisión del conocimiento artístico y cultural.”* (Plan Nacional de Educación artística 2007 – 2010, Ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Cultura; pág. 9, tomado de la página web: [www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#](http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#)).

*La Ley 115, o Ley General de educación, establece que la educación artística y cultural es un área fundamental del conocimiento, razón por la cual su enseñanza es de obligatoria inclusión para todas las instituciones educativas del país. Igualmente, en el sector cultural la educación artística ha sido reconocida como componente básico para la sostenibilidad de las políticas que conforman el Plan Decenal de Cultura 2001-2010, y estrategia fundamental para la preservación y renovación de la diversidad en la Convención para la Diversidad Cultural Mundial de la UNESCO (2001). La práctica, el acceso y el diálogo entre las manifestaciones artísticas y culturales hacen parte de los derechos fundamentales de los ciudadanos. Para garantizar la democratización de los bienes y servicios artísticos y culturales, así como la democracia cultural, en la cual se valoran y promueven equitativamente las expresiones diversas de las identidades que conforman la nación colombiana, la*

---

<sup>9</sup> Ver anexo 1y 1.1, Malla Curricular.

*inclusión de las artes y la cultura como campo de conocimiento en el servicio educativo público es una estrategia básica. Éste es un propósito común con un sector cultural que día a día se desarrolla y fortalece tanto en el ámbito público como en el privado. La búsqueda de estrategias de acción conjuntas es indispensable para garantizar un derecho universal de toda la población, así como para formar el talento humano que debe atender extensivamente y con calidad esta necesidad.”* (Plan Nacional de Educación artística 2007 – 2010, Ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Cultura; pág. 1, 2, tomado de la página web: [www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#](http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#)).

*“La conformación de un sector cultural específico y su movilización (museos, bibliotecas, casas de cultura, festivales) han dado como resultado, entre otros, la aparición de una gran oferta de educación pública para el trabajo y el desarrollo humano con mayor cubrimiento en el territorio nacional. Escuelas departamentales y municipales de artes y Casas de la Cultura cuentan entre sus principales programas los talleres de música, danza, teatro, pintura y literatura. Estas experiencias de formación constituyen para muchos el único contacto con la educación artística. Si se trata de adultos, éstos son sus procesos de actualización y perfeccionamiento con los que cuenta.”*(Plan Nacional de Educación artística 2007 – 2010, Ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Cultura; pág. 5, tomado de la página web: [www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#](http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#)).

## **1.7 EDUCACIÓN FORMAL, NO FORMAL E INFORMAL**

Según las definiciones clásicas, la educación formal es la impartida en escuelas, colegios e instituciones de formación; la no formal, o como Educación para el trabajo y el desarrollo humano, tal como lo establece la ley 1064 de 2006, se encuentra asociada a grupos y organizaciones comunitarios y de la sociedad civil (siendo la que en aquel momento se consideró que podía realizar una especial contribución a la formación en los países en vías de desarrollo), mientras que la informal cubre todo lo demás (interacción con amigos, familiares y compañeros de trabajo).

Existen algunas definiciones clásicas para estas tres categorías de la educación:

*“Educación formal: Se entiende por educación formal aquella que se imparte en establecimientos educativos aprobados, en una secuencia regular de ciclos lectivos, con sujeción*

*a pautas curriculares progresivas, y conducentes a grados y títulos.” (Ley general de Educación, Capítulo 1, Artículo 10, 1994; 12).*

*“Educación no formal: (Educación para el trabajo y el desarrollo humano ley 1064 2006). Es la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar en conocimientos y formar en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el Artículo 2 de esta Ley.” (Ley general de Educación, Capítulo 2, Artículo 36, 1994; 24).*

*“Educación informal: Se considera educación informal todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados.” (Ley general de Educación, Capítulo 3, Artículo 43, 1994; 26).*

Entendiendo las distintas definiciones de la educación y clasificando en una de estas categorías a la Casa de la Cultura de Suba, la investigación se desarrolló en el campo de la educación no formal.

### **1.8 EDUCACIÓN TEATRAL**

Se ha encontrado que las Casas de la Cultura tienen dos propósitos muy claros, uno es la formación personal de la comunidad a través de las artes, y el otro es, el trabajo para, desde y con la comunidad, una verdadera educación social; José Antonio Caride y Manuel Vieties comparten sus hallazgos entorno a la educación con objetivos sociales desde el arte teatral. Dentro de sus planteamientos se encuentran conceptos que se acogen a la labor que se desarrolla en los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba, en cuanto a lo pedagógico se refiere.

A manera de comparación con el texto de José Antonio Caride y Manuel Vieties, “De la educación social a la animación teatral”, la Casa de la Cultura de Suba adopta dentro de una de sus experiencias el teatro como uno de los ejes formativos para desarrollar un trabajo social, así

pues se desentraña el texto y se rescatan algunas reflexiones que aportaran más adelante para la elaboración del análisis y conclusiones.

Plantearse un proyecto de formación o educación es ya un reto, ahora, así mismo plantear el teatro como eje potencial que genere este proceso formativo es un reto doble. La Animación Teatral remite a un conjunto de prácticas socioculturales, artísticas o educativas de muy diverso tipo, lo que da lugar a un perfil profesional con una serie de rasgos pertinentes y diferenciales, que no se dan conjuntamente ni en el perfil del educador social ni en el de actor, director o gestor de teatro. El mismo ejercicio profesional, con su dimensión práctica específica, también daría cuenta de la necesidad de esa disciplina, en tanto la teoría orienta y explica la práctica y viceversa.

*“La animación teatral está conformada por diversas prácticas, que van desde una campaña de fidelización de públicos, organizada desde un concejo de cultura, a un taller de teatro promovido desde una residencia de la tercera edad, o desde la recuperación de determinadas celebraciones propias de las fiestas de carnaval o la pasión, con una hipotética finalidad recreativa o turística, hasta la organización de un festival de teatro aficionado en una comarca o mancomunidad de municipios. Esas prácticas, y muchas otras que se pueden nombrar, se asientan sobre una serie de hechos, conceptos, principios o teorías y se estructura y formulan entorno a un no menos importante conjunto de metodologías, procedimientos, técnicas y recursos. Esa confluencia de contenidos propios las hace diferentes de otras “animaciones” y las sitúa en un territorio diferenciado, tanto desde la perspectiva de la educación social como desde el mirador de la teoría teatral.”*

*(...). Cada vez son más las personas que llegan al teatro desde la animación, o a las artes escénicas desde la pedagogía social, una tendencia que se incrementa considerablemente en los últimos años en función tanto de nuevos cometidos que asumen los animadores socioculturales en relación con la programación de las más diversas actividades culturales y teatrales, como de las múltiples posibilidades que la animación teatral ofrece a los responsables de programas de educación social y de animación socio cultural, en relación con muy diversos tiempos, espacios y beneficiarios.” (Caride, Vieties, 2006; 155,156).*

Teniendo un acercamiento a lo que es la formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, encontramos que Caride y Vieties, nos explican lo que para ellos es la enseñanza teatral en un espacio sociocultural:

*“Las enseñanzas teatrales de carácter general serían aquellas que tiene como finalidad contribuir, desde sus propios contenidos a la formación integral del individuo, por lo que su ámbito de la aplicación y desarrollo curricular sería el que se corresponde en la actualidad con la educación infantil, primaria, secundaria, si bien podrían estar presentes en otras etapas educativas relacionadas con la educación compensatoria, las necesidades educativas especiales o la educación de adultos. La presencia de disciplinas como la expresión dramática, la expresión teatral o la expresión corporal en los citados tramos educativos, presencia que aún es ausente en muchas instituciones por ausencia de profesorado cualificado, no persigue, por tanto, la formación de profesionales del teatro, sino la formación integral del sujeto de la educación, en tanto las tres disciplinas señaladas tienen entre sus finalidades la consecución de objetivos entre los que podríamos destacar los siguientes:*

- *Descubrir, aceptar, valorar y mejorar las características que nos definen como persona y como ser individual, potenciando, como consecuencia, la autoestima y la formación de una autoimagen positiva;*
- *Desarrollar las capacidades expresivas, creativas y comunicativas, y el dominio de los más diversos lenguajes de expresión, creación y comunicación, prestando especial atención al ámbito dramático-teatral.*
- *Facilitar y enriquecer el proceso de socialización del individuo, potenciando una interacción dinámica y positiva con su entorno físico, social y cultural.*
- *Desarrollar la autonomía personal y potenciar el trabajo en grupo.*
- *Promover y potenciar la creatividad y el pensamiento divergente.*
- *Desarrollar las habilidades, capacidades y destrezas necesarias en la resolución de todo tipo de situaciones, conflictos y problemas.”* (Caride, Vieties, 2006; 162,163).

*“En las etapas educativas señaladas la finalidad no es la de formar actores o espectadores futuros, ni siquiera personas amantes del teatro, sino contribuir a la formación integral de ciudadanos y ciudadanas a través del uso de permanente de recursos, procedimientos, actividades o materiales de carácter dramático teatral, aunque no dejaremos de reconocer que como consecuencia de las actividades realizadas siempre se produce una puesta en valor del arte teatral, como hecho sociocultural y artístico, lo cual ayuda a aumentar su visibilidad y comprensión, pero se trata, en*



*cualquier caso, de objetivos que, o no se formulan de forma explícita o no constituyen el núcleo central de la programación. Una especie de valor añadido.*

*Las enseñanzas que agrupamos bajo la denominación específica están directamente relacionadas con la formación para el teatro, o las artes escénicas en su conjunto. Poseen, como se dijo, una dimensión claramente finalista y ofrecen tanto una iniciación profesional con muy diversas orientaciones como una formación especializada para profesionales que, directa o indirectamente, encuentran en el hecho escénico o teatral un punto de referencia. En este apartado no solo tendríamos que incluir los que tradicionalmente se vienen considerando profesionales del teatro como actores, actrices, directores o directoras de escena, escenógrafos, técnicos de escena, regidores, tramoyistas, iluminadores o maquilladores (beneficiarios directos de la formación especializada), sino un número cada vez más creciente de profesionales diversos interesados en los procesos de creación, expresiones, comunicación y recepción dramática y teatral.” (Caride, Vieites, 2006; 163,164).*

Teniendo este panorama que apoya de manera argumentativa las bases metodológicas y disciplinares de los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, a paso seguido, se visualizará aquellos elementos técnicos teatrales de los cuales se han basado los diferentes talleristas que influenciaron los procesos de formación teatral entre los años 2005 al 2009 en la Casa de la Cultura de Suba.

El sustento teatral planteado entre los años 2005 al 2009 en la Casa de la Cultura de Suba, por la influencia de la formación profesional en la Universidad Pedagógica Nacional desde la Licenciatura en artes escénicas, y la llegada de los practicantes a estos procesos, fortaleció y determinó el enfoque de las líneas temáticas que se han consolidado en el trasegar de los participantes.

## **1.9 REFERENTES TEATRALES**

Para los conceptos teatrales desarrollados dentro de esta investigación, fue necesario revisar los textos de autores teatrales para contextualizar al lector dentro de las dinámicas que se desarrollan en los procesos teatrales de la Casa de la Cultura de Suba. Siendo así se tomara en primera instancia a Jerzy Grotowski, destacado director y teórico teatral del siglo XX, que dentro de su Libro “Hacia un Teatro Pobre” plantea grandes desarrollos a nivel de investigación teatral,

puntualmente se quiere tomar de allí el capítulo llamado Declaración de principios en donde se sintetiza en 10 puntos, varios aspectos importantes cuando se aborda el trabajo teatral. Se visualizarán textualmente para respetar las palabras del autor y magnificar sus planteamientos puestos en este proyecto de investigación dentro de procesos de formación teatral.

### **1.9.1 Declaración de Principios:**

Tanto la Universidad Pedagógica como la Casa de la Cultura de Suba toman como referente para su plan de trabajo, la declaración de principios de Jerzy Grotowski planteada en su libro “Hacia un Teatro Pobre”. Que a continuación referenciaremos:

“I

*El ritmo de la vida en la civilización moderna se caracteriza por una serie de tensiones, un sentimiento de destrucción, el deseo de ocultar los motivos personales y la adopción de una diversidad de papeles y de máscaras para la vida (para la familia, para el trabajo, ante los amigos o por la vida comunitaria, etc.)(...). El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. Esta oportunidad puede tratarse de manera disciplinada, con conciencia plena de las responsabilidades que implica. En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual (...).*

II

*¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos(...). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz.*

*Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto*

*carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente (...).*

### III

*El arte no puede encadenarse a las leyes de la moralidad común ni a ningún catequismo. El actor, en parte por lo menos, es creador, modelo y creación en una sola pieza. No debe ser impúdico porque eso lo lleva al exhibicionismo. Debe ser valeroso, pero no solamente para exhibirse; debe desplegar una especie de valor pasivo, el valor de los inermes, el valor que se necesita para revelarse. Nada de lo que toca las esferas internas, ni la profunda desnudez del ser debe considerarse como malo, en la medida en que el proceso de preparación o el trabajo concluido produzcan un acto de creación (...). Por estas razones cada aspecto del trabajo del actor que toque asuntos íntimos debe estar protegido contra los comentarios incidentales, las indiscreciones, la negligencia, los chismes ociosos y las bromas. El reino personal, tanto físico como espiritual, no debe empantanarse en la trivialidad, la sordidez de la vida y la falta de tacto hacia sí mismo y los demás (...). El actor no debe ilustrar sino efectuar un “acto del alma” utilizando su propio organismo (...).*

### IV

*Sólo puede guiar e inspirar al actor un hombre totalmente dedicado a su actividad creativa. El productor debe permitirse; al tiempo que guía e inspira al actor, que éste lo guíe y lo inspire a la vez. Es una cuestión de libertad, de camaradería que no implica la falta de disciplina, sino un respeto a la autonomía de los demás (...), el respeto a la autonomía significa mayores exigencias, un esfuerzo mayor de creatividad y una revelación más personal (...).*

### V

*El acto de creación no tiene nada que ver con la comodidad exterior o con la cortesía humana convencional (...). Exige un máximo de silencio y un mínimo de palabras. En este tipo de actividad discutimos con proposiciones, acciones y organismos vivos (...). Un trabajo creativo de esta calidad puede realizarse únicamente en un grupo y, por tanto, dentro de ciertos límites debemos restringir nuestro egoísmo creativo. Un actor no tiene el derecho de modelar a su compañero para darle mayores posibilidades a su propia actuación (...). Los elementos íntimos o definitivos de su trabajo son intocables y no debe hacerse ningún comentario sobre ellos aun en su ausencia. Los conflictos privados, las peleas, los sentimientos, las animadversiones no pueden evitarse en ningún grupo humano; es nuestro deber, si queremos Crear, ponerles un límite para evitar que deformen o destruyan el proceso de trabajo. Nuestra obligación es ser sinceros hasta delante del enemigo.*

## VI

*Ya se ha mencionado varias veces, pero nunca acabamos de subrayarlo bastante, ni de explicarlo hasta el cansancio, que no debemos explotar en privado nada que tenga conexión con el arte creativo: el lugar de trabajo, los trajes, la utilería, algún elemento de la partitura de actuación, un tema melódico o líneas del texto. Esta regla es aplicable hasta el más mínimo detalle y no puede tener excepciones. No la hicimos simplemente para rendir tributo a una devoción artística especial. No estamos interesados en la grandeza ni en las nobles palabras, pero nuestra conciencia y nuestra experiencia nos advierten que la no adhesión estricta a estas leyes ocasiona que la partitura del actor se despoje de sus motivos psíquicos y de su “brillantez.*

## VII

*La armonía y el orden en el trabajo de cada actor son condiciones esenciales sin las que un acto creativo no puede efectuarse (...). Vienen a probarse en algo muy definitivo que va más allá del significado del “teatro” y que es más bien un acto de vida y un camino de existencia. Esta descripción puede parecer vaga. Si tratamos de explicarla teóricamente podremos decir que el teatro y la actuación son para nosotros una especie de vehículo que nos permite emerger fuera de nosotros mismos, una manera de realizarnos. Podemos seguir con esto durante largo tiempo; sin embargo, cualquiera que permanece entre nosotros después del período de prueba sabe perfectamente que hablamos de algo que puede comprenderse menos con palabras grandiosas que con los detalles, exigencias y los rigores del trabajo en todos sus niveles. El individuo que tuerce estos elementos básicos, que no respeta su partitura de actuación ni la de los demás, destruyendo su estructura mediante imposturas o reproducciones automáticas, es el que hace tambalear este indefinible motivo supremo de nuestra actividad en común (...).*

*Un actor debe estar siempre listo para unirse al acto creativo en el momento exacto determinado por el grupo. En este sentido su salud, su condición física y todos sus problemas privados dejan de concernirle a él solamente. Un acto creativo de gran calidad puede surgir únicamente si se nutre de organismos vivos. Tenemos por tanto que vigilar diariamente nuestros cuerpos a fin de estar siempre listos para llevar a efecto la tarea. No debemos dormir poco para divertirnos y llegar al trabajo cansado, o después de una borrachera. No debemos ser incapaces de concentrarnos. Nuestra regla no exige la presencia obligada de alguien en el lugar de trabajo, sino su disposición física para crear.*

## VIII

*La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos. El creador no debe permitir que su material se le convierta en un obstáculo en este sentido. Y como el material de que dispone el actor es su propio cuerpo, debe entrenarlo para que obedezca, para que sea elástico, para que responda pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existieran en el momento de la creación, con lo que se quiere decir que no ofrezca resistencia. La espontaneidad y la disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor y exigen una clave metódica.*

## IX

*El punto principal estriba en que el actor no trate de adquirir ningún tipo de receta o que construya un “recipiente de triquiñuelas”. Este no es un lugar donde se coleccionan todo tipo de medios de expresión (...). El primer deber del actor es comprender el hecho de que nadie quiere darle nada; al contrario, que se piensa quitarle mucho, arrebatarle aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras de máscaras, su insinceridad, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus “buenos modales.*

## X

*Antes de que un actor sea capaz de realizar un acto total debe cumplir un número de requisitos, algunos muy sutiles, muy intangibles y casi imposibles de definir por medio de la palabra (...).*

*Este acto no puede darse si el actor tiene mayor interés en su encanto, en su éxito personal, en el aplauso y en el salario, que en la creación entendida en su más alta forma. No puede existir si el actor lo condiciona al tamaño de su papel, a su lugar en la representación, al día o al tipo de Público. No puede existir tampoco un acto total si el actor, aunque se encuentre fuera del teatro, malgasta sus impulsos creativos y, como hemos dicho antes, los enturbia, los bloquea, y si específicamente se compromete incidentalmente en actos de naturaleza dudosa o si utiliza con premeditación el acto creativo como un medio para impulsar su propia carrera.” (Grotowski, 1970; 213 - 222).*

Aquí se encuentra que el teatro va más allá de ser una “herramienta”, como en algunos ámbitos se maneja y se plantea, es un compromiso con sí mismo y con aquellas personas que acompañan este camino del teatro, después de asumir esta declaración de principios como una guía de trabajo, hay dos opciones, se asume así o definitivamente se entiende que el camino es otro. Este documento ha forjado el oficio del teatro y para este caso en particular, tanto los talleristas de la

Casa de la Cultura de Suba como los participantes de los proceso de formación teatral, han leído y han asumido estos planteamientos como ciertos. De aquí se desprenden algunos conceptos y planteamientos que han sido trabajados y que aún perseveran en estos procesos teatrales.

Claramente muestra elementos básicos que siempre están inmersos en el oficio teatral, la disciplina, el rigor, la constancia, el trabajo en grupo, el respeto por el trabajo del otro, la armonía; se abarcará otros elementos que están inmersos en esta declaración de principios:

#### **1.9.1.1 Training físico:**

Esta cargado de una multiplicidad de ejercicios tomados de distintas disciplinas como le ballet, la gimnasia, el yoga, el deporte, la pantomima etc. Y así mismo han sido re significado en pro del desarrollo físico y creativo del actor, con estos ejercicios se construyen rutinas grupales o entrenamientos personales que potencialicen el trabajo físico y la presencia del ejecutante, el Training se basa en acciones muy elementales, ejercicios que comprometen todo el cuerpo haciéndolo reaccionar totalmente. El cuerpo entero tiene que pensar, adaptarse continuamente a la situación que surge. En realidad nuestro cuerpo puede volar, puede encontrar el piso sin peso, sin miedo. Lo esencial es que sepa que puede lograrlo, que aquello que parecía imposible está al alcance de su mano, si trabaja cotidianamente.

El valor esencial del Training consiste en esto: autodisciplina cotidiana, personalización del trabajo, demostración de que se puede cambiar, estímulo y efecto sobre los compañeros y sobre el ambiente. (Barba, 1998; 85 - 88).

#### **1.9.1.2 “Training Vocal:**

*(...) La voz es una fuerza material, un auténtico acto que moviliza, dirige, forma, detiene. En realidad se puede hablar de acciones vocales que provocan una inmediata reacción en quien la recibe (...), la voz como proceso fisiológico compromete el organismo entero proyectándolo en el espacio. La voz es la prolongación del cuerpo y nos da la posibilidad de intervenir concretamente incluso a distancia (...). No existen dualidades subdivisiones: voz y cuerpo. Solo existen acciones y reacciones que implican nuestro organismo en su totalidad (...). Para obtener reacciones precisas deben existir estímulos precisos, de carácter bien definido, bien situados en el espacio, los cuales provocan nuestras reacciones.”(Barba, 1998; 89 - 91).*

La exploración y la constancia son la base del Training físico y vocal para un verdadero desarrollo durante el proceso de creación.

### **1.9.1.3 El Juego:**

Así mismo el juego hace parte del desarrollo físico y del entrenamiento actoral y grupal. Clive Barker plantea algunas generalidades del trabajo del Actor:

1. *“Exhibe verdaderas habilidades físicas (incluyendo las vocales). Esto quiere decir que el actor exige a su cuerpo aptitudes que sobrepasan el nivel general de uso y habilidades de la vida cotidiana.*
2. *Exhibe habilidades miméticas. Es decir, simula estados físicos y actividades que no son reales para él.*
3. *Imaginativamente, el actor explora situaciones de tiempo, espacio y carácter que no son tan reales para él.*
4. *Exhibe patrones de comportamiento que no le son naturales.*
5. *Mientras que realiza estas actividades, interactúa con otros seres humanos, los otros actores/personajes y el público.*

*El trabajo del actor depende por lo tanto de:*

1. *Forma física y flexibilidad.*
2. *Su capacidad para controlar las actividades de sus recursos corporales.*
3. *La amplitud de su imaginación.*
4. *Su habilidad para traducir las intenciones de su imaginación a efectos físicos inmediatos.*
5. *Su capacidad para interactuar espontáneamente con otras personas.*

*Los términos en que todas estas actividades se ejerciten, dependerán de las exigencias de la obra, de la situación de actuación, y del estilo de la producción. Gran parte del trabajo del actor (y de su entrenamiento) tiene que ver con el contenido de su trabajo, y está relacionado con el estudio del texto, del personaje y las situaciones, y de comportamientos desde una perspectiva histórica. De lo anterior, el actor deriva su comprensión de la obra, de la producción, y de su propia participación en ella.”(Barker, (s/f), Cap. I; 1).*

En su libro Clive Barker hace todo un análisis sobre el juego como un elemento fundamental en el proceso de formación y entrenamiento del actor, comparándolo con el proceso de aprendizaje del niño a través del juego.

*“Los juegos infantiles son un área muy complicada de la actividad humana, y los psicólogos están en lo cierto cuando nos recuerdan que los niños no son solamente pequeños adultos. Tampoco son la simple página en blanco sobre la cual un carácter adulto se escribirá más tarde en grande. Es un ser humano en el proceso de aprendizaje por experimento. La movilidad es parte fundamental de su aprendizaje. A través de los juegos, el niño explora el rango de posibilidades de movimiento de que dispone. Comprueba sus progresos saltando a las ramas de los árboles, saltando arroyos, caminando sobre muros. Se ingenia estructuras a menudo complicadas para desarrollar el control de sus movimientos, y para perfeccionar sus habilidades. Más tarde, en respuesta a presiones personales, familiares y sociales, el niño selecciona dichas habilidades y patrones de movimiento que él considera van a serle de utilidad para expresar mejor sus propósitos en la vida, o que se adaptan a la persona que él cree lo presentara al mundo de la mejor manera. Lo que es claro es que, hacia la adolescencia, el niño ha perdido muchas de las habilidades que tenían en una edad más temprana, aunque aquellas que todavía posee estén desarrolladas mucho más finamente. Como todos los procesos de aprendizaje es inhibible en las diferentes etapas.”* (Barker, (s/f), Cap. V; 1).

Por esta razón el juego es fundamental en la introducción a los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba, y a su vez juegan un papel fundamental para la cohesión del grupo de participantes, por que aborda desde la lúdica elementos básicos del teatro como manejo del espacio, dominio corporal, equilibrio, respiración, trabajo en equipo etc. Además fortalece al equipo, lo entrena, lo libera de bloqueos cotidianos y enfoca toda su atención a lo que sucede aquí y ahora, tal como en el teatro.

Pero también surge la necesidad de abordar las técnicas teatrales para ampliar los referentes para la creación escénica, por eso se abordan elementos de la danza contemporánea, del mimo corporal dramático, del combate escénico, la improvisación a la par que se refuerza el estudio teórico e histórico del teatro.



#### **1.9.1.4 Mimo Corporal Dramático:**

*“El estudio del mimo era considerado por Jacques Copeau<sup>10</sup>, solo como una pequeña parte del estudio del teatro con parlamentos, y tenía dos objetivos: que el cuerpo no contradijera lo que nos dice la voz; y que en aquellas ocasiones en que un actor esta en silencio no se pierda la ilusión dramática; la relación causal entre las dos artes en cuestión, debería ser al contrario. En lugar de ver en nuestro mimo una de las preparaciones para el teatro con parlamentos, yo veía en el teatro hablado una de las preparaciones para nuestro mimo, pues el mimo, en la práctica, se había revelado como mas difícil.*

*El mimo, pensé, tiene mejores cosas que hacer que complementar a otra parte. Puesto que puede crecer hasta ser autosuficiente, superior al teatro e igual a la danza, de la cual difiere en sus raíces, debe pues construirse. Si los otros lo consideran solo como un medio, tiene el derecho de considerarse a sí mismo como un fin. Aún más, puesto que el mimo es la esencia del teatro, este, a su vez, es un accidente del mimo. El teatro es una mezcla de artes en el corazón del cual está el actor, prematuramente encerrado en un marco. Casi todo en él retiene el olor de la realidad; casi nada nos transporta al reino de la imaginación o de la memoria.” (Decroux, 2000; 25,26).*

Estas reflexiones validan la importancia del Mimo corporal dramático en la formación de un actor, ya que vislumbra las posibilidades de acción y situación que se encuentran en la exploración profunda y técnica del cuerpo y el gesto.

*“No olvidemos que el mimo, arte en sí, es ante todo un artista que, imponiendo una persona y un estilo, agota y hace olvidar la cuestión formal, “¿es mimo o no?” Pregunta que no tiene gran interés mirando el espacio poético que un talento ha podido liberar. Más allá del efecto de sorpresa que puede procurar el “genero” visto la primera vez se impone luego la calidad de un poeta. El mimo moderno se apoya en el silencio como punto de partida y restituye al gesto una importancia que los discursos habían olvidado, pero arriesgándose a ser también él más hablador que la palabra. Para aprender bien el arte de la mima, es necesario hacer la demostración de más empuje, llevarla a sus límites antes del punto de ruptura.*

*El territorio silencioso del mimo, más y más estrecho según las pasiones, se encuentran en equilibrio precario a riesgo de caer teniendo todo alrededor suyo. No ser un actor que no habla o un bailarín*

---

<sup>10</sup> Jacques Copeau: 1879 – 1949, actor y director Francés.

*que no danza, es la apuesta del mimo. Los límites del mimo no aceptan la mediocridad.” (Lecoq, 1993; 48,49).*

#### **1.9.1.5 La Improvisación:**

*“La idea de que la improvisación sea el resultado de la espontaneidad es moderna, más aun, modernísima: de hecho, se remonta al romanticismo. Hasta el siglo XVIII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, en las academias, en las cortes y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de competencias populares entre poetas improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad. Era la manera de demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchas poesías de memoria.”<sup>11</sup> (ZEA, ANTEI, 1984; 4).*

*“El termino improvisación es genérico y ambiguo, con él se ha denominado una cantidad de modalidades de trabajo teatral. Cada actor, cada director, lo comprende a su modo. Desde un juego teatral, una acción espontanea, una recreación del rol, hasta el ajuste inmediato de una situación escénica ante un público, se llaman improvisación. Es necesario analizar en particular los vehículos concretos, que determinado actor o director, utiliza.*

*(...). Podría decir que el improvisar es una forma de recurrir a cierta lógica espontanea de acciones y reacciones que por lo general están regidas por el cotidiano y que tocan las capas más superficiales de la imaginación y de la memoria inmediata, es decir, por el pensamiento, y se sostiene sobre los resortes ordinarios de las sicología individual o social, cuando más, obtiene ciertas reacciones instintivas y primarias; ocasionalmente halla algunas sustancias de la imaginación”.<sup>12</sup> (ZEA, ANTEI, 1984; 92).*

#### **1.9.1.6 Danza:**

*“En la danza como en el teatro, el artista, su instrumento (el cuerpo), y su obra están fundidos en un único objeto físico: el cuerpo humano. Una consecuencia de ello es que la danza es creada esencialmente en un médium distinto a aquel que se muestra al público. Un espectador, en efecto, disfruta de una obra de arte estrictamente visual. También el bailarín, a veces, obtiene una imagen visual más o menos vaga de su propia ejecución, y naturalmente, en cuanto miembro de un grupo o en*

---

<sup>11</sup> Ferdinando Taviani: 1942. Fundador del ISTA (International school of theater anthropology).

<sup>12</sup> Juan Monsalve: Escritor, director, actor del Teatro de la memoria e investigador de la Antropología Teatral.

*cuanto coreógrafo, puede ver la obra de los demás bailarines, en el medio de las sensaciones kinestésicas presentes en su musculatura, en sus tendones, en sus articulaciones. Este hecho merecería ser señalado, aunque solo fuera por que algunos de estos logros han sostenido que únicamente los sentidos “superiores” de la vista y del oído pueden construir medios expresivos artísticos.*

*El bailarín construye su propia obra a través de la sensación de tensión y relajación, el sentido del equilibrio, que distingue la estabilidad de la verticalidad, de las arriesgadas aventuras del saltar y del caerse. La naturaleza dinámica de las experiencias kinestésicas es la clave de la sorprendente correspondencia entre lo que el bailarín crea sobre la base de su sentido muscular y las imágenes de su cuerpo vistas por el público. La cualidad dinámica es el elemento común que unifica los dos distintos medios expresivos.*

*Es indispensable en la ejecución del bailarín y del actor que la dinámica visual sea muy distinta a la simple locomoción. Ciertamente, desde el punto de vista físico, todo movimiento está causado por una fuerza, pero lo que importa en la ejecución artística es la dinámica transmitida visualmente al público, porque solo la dinámica produce la expresión y el significado.” (Savarese, Barba, 1990; 116, 117).*

Por esta razón también se aborda la danza como complemento de la teatralidad, y la formación del actor-estudiante. Se toman estos autores y estos planteamientos enfatizando en la necesidad de la Casa de la Cultura de Suba, pero sobre todo de los formadores de los procesos de formación teatral, por posibilitar una formación seria y dedicada desde el teatro dándole la importancia, la complejidad y la dedicación con la que el teatro se asume, como cualquier otra profesión.

En síntesis, en este capítulo se ha dado un recorrido por todos aquellos textos que fortalecieron esta investigación y que a su vez nutrieron la recopilación de información sobre la formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba.

## 2. CAPITULO II METODOLOGÍA

Para este proyecto se planteó la metodología cualitativa en los procesos de formación artística en un ámbito no formal, donde se buscó especificar las propiedades, las características y demás situaciones encontradas durante el proceso de observación y recolección de la información, para develar todo lo relacionado con los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba entre los años 2005 al 2009, la entrevista no estandarizada o entrevista a profundidad fue el instrumento que se utilizó para recolectar y organizar la información suministrada por los participantes de los procesos.

Se realizaron preguntas abiertas con el fin de llegar a lo más profundo de las historias de cada participante, permitiendo su expresión y así obtener, en lo posible, los más mínimos detalles de los datos para esta investigación, por otro lado fue fundamental la observación participante, *“en la cual el observador asume el papel de miembro del grupo, comunidad o institución que está investigando, y como tal, participa en su funcionamiento cotidiano”*, para tener un panorama claro de la población a investigar. (Gallardo y Moreno, 1999; 59).

De entrada, se realizaron entrevistas a participantes y docentes de cada uno de los procesos formativos. Las preguntas de las entrevistas se diseñaron de tal manera que el entrevistado pudiese extenderse en la palabra y detallar todas aquellas vivencias durante el proceso; para esto se usó la entrevista a profundidad, que para Elssy Bonilla y Penélope Rodríguez, en su libro *“Más allá del Dilema de los Métodos”*, se define como una conversación o un intercambio verbal cara a cara, que tiene como propósito conocer en detalle lo que piensa o siente una persona con respecto a un tema o una situación particular.

Luego de esto se seleccionó la información, se clasificó para dar una validación a los procesos artísticos llevados a cabo en una institución de educación no formal, como lo es la Casa de la Cultura de Suba.

Como apoyo al desarrollo de la investigación se llevó a cabo una revisión documental encontrando la historia de la Casa de la Cultura de Suba e información general de los procesos que allí se realizan. La ubicación de dicho material no fue de fácil acceso ya que estos textos y

escritos no son de mayor cantidad y no se encuentran ubicados en un lugar específico donde la comunidad pueda hacer uso de ellos.

## 2.1 ENFOQUE METODOLÓGICO

La característica central de la investigación etnográfica, considera que toda práctica social tiene un significado que debe ser descubierto. Si se quiere entender, como en este caso específico, un caso de formación artística, se debe examinar estas prácticas, desde la misma perspectiva de sus protagonistas.

Con la investigación etnográfica, basados en Nidia Nolla Cao<sup>13</sup>, en su texto “Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica”, la intención es proveer una rica descripción que permita acercarse a la experiencia de las personas desde su propia perspectiva experiencial, como toda investigación etnográfica es exigente en términos del tiempo dedicado a ella, es una labor intuitiva y que toma un tiempo considerable. Por último cabe resaltar que la ventaja de la investigación etnográfica, es que permite tener una observación participante, un contacto directo con los espacios y de los participantes que interactúan en los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba.

Se plantea un enfoque etnográfico, ya que guía de manera flexible y considera todas las observaciones anotadas como datos potenciales que decantan en forma sistemática, así mismo, se puede abastecer en un volumen cuantioso y desordenado la información, esto exige organizarla, examinarla, constatarla y evaluarla continuamente. (Bonilla y Rodríguez, 1997).

Se definió como campo de análisis los procesos pedagógicos y teatrales en la Casa de Cultura de Suba. Pedagógico porque en los procesos formativos en teatro existe un encuentro entre los participantes y el tallerista, siendo así, se quiere develar por medio de las entrevistas cuales son las dinámicas dentro de los procesos teatrales impartidos en el periodo 2005 al 2009 y las temáticas desarrolladas con los participantes de dichos procesos. Y un campo teatral, porque es el tema de los procesos de formación de la Casa de la Cultura de Suba a investigar, y por otro lado porque los investigadores se han formado en el campo teatral y pedagógico. Además a

---

<sup>13</sup>Nidia Nolla Cao, Profesora de Matemática Superior. Metodóloga del Área de Docencia e Investigaciones.

través del análisis de las entrevistas se podrá evidenciar los contenidos y elementos técnicos teatrales aplicados a la formación artística, además de las muestras y las obras realizadas.

## **2.2 FASES DE LA INVESTIGACIÓN**

Esta investigación tiene una característica, a partir de un punto cero de materiales e información, ya que en la Casa de la Cultura de Suba no existe un archivo detallado de lo sucedido en los procesos de formación teatral, por lo tanto se manejan una serie de pasos necesarios para cumplir el objetivo general que consiste en describir las vivencias de los distintos procesos en los años 2005 al 2009.

### **2.2.1 Observación participante:**

Se realizaron visitas de observación participante a un grupo que desarrollaba uno de los procesos de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba para adquirir conocimiento de la población, de las estructuras de clase y de los distintos aspectos que se desarrollan; esta observación participante generó algunos de los temas tratados en la investigación y se confrontaron con las respuestas de algunos participantes, como la deserción, y la perseverancia en el trabajo corporal. En esta etapa se propuso detectar el comportamiento de los participantes teniendo en cuenta varios puntos que los docentes plantean para el desarrollo de sus clases, como el trabajo en grupo, la auto-percepción, la concentración, el espacio, etc. Una serie de elementos que componen los talleres de teatro, permitiendo el desarrollo personal de los participantes. Otro elemento que surgió de esta observación fue el encuentro con los espacios que posee la Casa de la Cultura de Suba para el desarrollo de los diferentes talleres artísticos, estos espacios son reducidos para la variedad de talleres artísticos que allí se desarrollan. Lo que lleva a pensar en la posibilidad de descentralizar los talleres de formación de la Casa de la Cultura de Suba.

### **2.2.2 Indagación de las personas participantes en los procesos del 2005 al 2009:**

La base de datos de la Casa de la Cultura no estuvo a nuestra disposición, así que se buscó a la gente por medio de amigos y conocidos, a través de un sondeo informal se localizaron participantes de los procesos de formación en teatro de los años 2005 al 2009, por medio de preguntas personales, conocidos, amigos, fotografías, números de celular y por correo

electrónico, se ubicaron dos personas por año y algunos informantes que posibilitaron de manera cordial la recolección de la información.

El encuentro con los profesores que estuvieron involucrados con el desarrollo de los distintos procesos de formación en teatro de la Casa de la Cultura de Suba, fue menos complejo ya que el contacto con los mismos es más frecuente y algunos de ellos se encuentran trabajando en la Universidad Pedagógica Nacional, algunas de las entrevistas se realizaron en la misma Universidad en la sede de la Licenciatura en Artes Escénicas, por otro lado la comunicación entre los profesores ayudo para facilitar el encuentro y el desarrollo de las mismas entrevistas.

### **2.2.3 Selección de las personas e implementación del instrumento:**

Gracias a un previo sondeo de la población estudiada, se seleccionaron los participantes por orden de antigüedad en los procesos de teatro desde el que lleva más tiempo, hasta los que han iniciado recientemente. Así mismo fue el proceso para la selección de los profesores.

Teniendo ya la población se realizan y se aplican dos formatos de entrevista cualitativa no estandarizada, uno para participantes y otro para profesores, los formatos son:

#### **2.2.3.1 Formato Entrevista Cualitativa No Estandarizada a Profesores:**

ENTREVISTA AL MAESTRO \_\_\_\_\_,  
PROFESOR DE LOS TALLERES DE FORMACION EN TEATRO DE LA CASA  
DE LA CULTURA DE SUBA

1¿Cuéntanos algo acerca de ti?

2¿Cuáles eran los contenidos o la búsqueda que tenía al enseñar teatro?

3¿A través de quien conoce la Casa de la Cultura?

4¿Cuál fue su acercamiento a la formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba?

5¿Cuales fueron sus aportes a los procesos formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba?

6¿Cuáles fueron los aportes de los participantes y de la Casa de la Cultura de Suba hacia usted?

7¿Cuáles son sus estrategias, materiales, herramientas didácticas, planeaciones de clase,

metodologías que empleas en los talleres?

8¿Cree usted que se logra alguna transformación en los participantes de los talleres?

9¿Cuál es la incidencia en la comunidad y cuál es el impacto en los jóvenes al terminar un proceso formativo?

10¿Qué sugerencias daría frente a los procesos de formación teatral?

### 2.2.3.2 Formato Entrevista Cualitativa No Estandarizada a Participantes:

ENTREVISTA A \_\_\_\_\_ PARTICIPANTE DEL  
PROCESO DE FORMACIÓN EN TEATRO DE LA CASA DE LA CULTURA DE  
SUBA EN EL AÑO\_\_\_\_\_

1¿Cuál fue la motivación para asistir a los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba?

2¿Tiene alguna sugerencia frente a los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba?

3¿Cuáles fueron los obstáculos que tuvo para poder asistir a los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba?

4¿Cuál era su expectativa frente al proceso de formación teatral?

5¿Cómo fue su experiencia en el proceso vivido en la Casa de la Cultura de Suba desde que llegó?

6¿Cuáles eran los contenidos vistos dentro del proceso de formación y que estructura tenían?

7¿Cuáles fueron los logros personales y grupales adquiridos en el proceso?

8¿Qué sucedió en la muestra final del proceso en el que usted participo?

En el momento de la aplicación de estos instrumentos a los distintos participantes y profesores, surgen una serie de preguntas extras que complementan la información de los procesos, ampliando nuestro panorama y afianzando algunas hipótesis de nuestra observación participante. Gracias a estas entrevistas surgió un tercer formato de entrevista cualitativa no estandarizada dirigido a la Coordinación de la Casa de la Cultura de Suba.



### **2.2.3.3 Formato de Entrevista Cualitativa No Estandarizada a Coordinación:**

#### ENTREVISTA A FERNANDO CASTILLO DIRECTOR DE LA CASA DE LA CULTURA DE SUBA

- 1-¿Cómo se conformo la casa de la cultura suba?
- 2-¿Cómo es su llegada a la casa de la cultura, cultura a es su aporte?
- 3-¿Cuál es el roll que desempeña en la Casa de la Cultura de suba?
- 4- ¿Cuál es la misión, la visión y los objetivos de la casa de la cultura?
- 5- ¿En qué consiste el proyecto de actividades permanentes de la casa de la cultura de Suba?
- 6-¿Cómo es el proceso de admisión a los talleres?
- 7-¿Cuáles son los logros de los talleres de teatro?
- 8 ¿Cuáles cree que son las falencias o las debilidades se lo talleres de teatro?
- 9¿Por qué cree que existe la deserción en los talleres de teatro?

### **2.2.4 Organización de la información:**

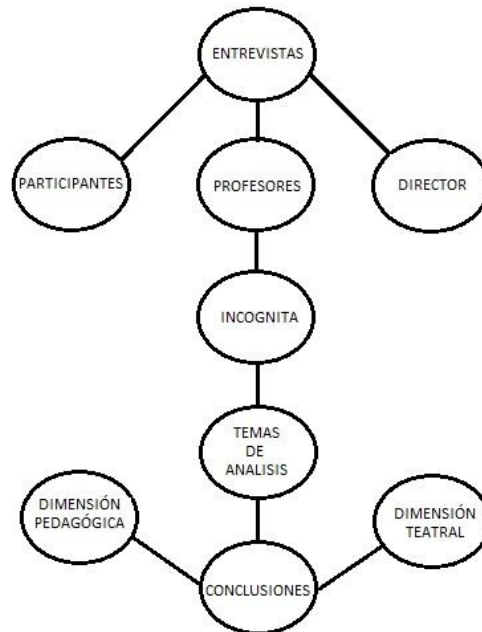
Después de una jornada de encuentros personales realizando las respectivas entrevistas a maestros y participantes, se obtiene la información ampliando cada vez más el panorama frente a los proceso de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba; por lo tanto, fue necesario categorizar y codificar la información de manera tal que develara, entre los años 2005 al 2009, los talleres de teatro, dejando una recomposición parcial de los datos, obteniendo así las categorías más relevantes.

Para llegar hasta este punto se transcribió, una por una las entrevistas realizadas, poniéndolas en un mismo formato y unificando la redacción para que fuera más sencilla la interpretación de la información.

### **2.2.5 Análisis de la información:**

A paso seguido, después de compilar 15 entrevistas realizadas a participantes, profesores y el coordinador, se leyó detenidamente cada una de las entrevistas realizando un paralelo entre los resultados esperados inicialmente y los resultados obtenidos, dando cuenta de las falencias y

fortalezas de los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba. Se consignó ese análisis en un cuadro de respuestas que agrupaba las preguntas de las entrevistas. El análisis que se obtuvo mostro los temas recurrentes de esta investigación, y las dimensiones a trabajar.<sup>14</sup>



De manera constante se revisaron cada una de las entrevistas, tanto de los participantes como de los profesores, se tomaron los temas generados en el cuadro comparativo y se desarrollaron, así mismo se habló de la experiencia del participante, pasando por los contenidos y la metodología propuesta durante la etapa de formación, hasta llegar a los planteamientos y los objetivos del tallerista con el proceso.

### **2.2.6 Producto Final:**

Teniendo el análisis de la información registrado y después de evidenciar lo encontrado, se hará entrega de una copia a la Casa de la Cultura de Suba, y a la biblioteca local, de los resultados obtenidos en este proyecto de investigación sobre los distintos procesos de formación en teatro desarrollados en la Casa de la Cultura de Suba, con el fin de generar cambios o nuevas metodologías para los procesos que se desarrollaran a futuro. De la misma forma la Universidad Pedagógica Nacional contara con una copia para la biblioteca, material que servirá de ayuda a otros compañeros de la Licenciatura en Artes Escénicas y otros estudiantes interesados en este

---

<sup>14</sup> Ver anexo 2, Cuadro de Análisis.

bello oficio como lo es el teatro, encontrando aquí una experiencia pedagógica desarrollada en un espacio de educación no formal como la Casa de la Cultura de Suba.

### **3. CAPITULO III ANALISIS DE DATOS Y RESULTADOS**

A través de las entrevistas realizadas a algunos participantes de los procesos de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba del año 2005 al 2009, se clasifica la información por años, permitiendo vislumbrar lo que se construye dentro de los procesos de formación. La metodología planteada, usando como instrumento primordial la entrevista no estandarizada, aportó de manera significativa, para recuperar esa memoria experiencial, y así dejar un texto como evidencia del proceso formativo.

Hay algo en particular dentro de las entrevistas realizadas, las personas que llegan a estos procesos de teatro en la Casa de la Cultura, son jóvenes entre los 14 y los 26 años, etapa de la juventud en donde están a punto de finalizar sus estudios en la educación formal o ya los han terminado, por lo tanto atraviesan un momento donde deben tomar decisiones para sus vidas, donde empieza la indagación sobre ¿cuál será el camino a seguir?, ¿cuál será la profesión que guiará sus vidas?, o ¿cuál será la formación indicada?, o simplemente ¿en que ocuparán su tiempo libre?. Así mismo llegan jóvenes queriendo conocer qué es el teatro, algunos llegan con nociones sobre el tema y otros llegan tomando como referente una idea de lo teatral.

A los procesos de teatro asisten de 20 a 30 personas cada quien con su propia percepción de lo teatral. Al llegar a este espacio, permite que nuevos aprendizajes, distintos a los impartidos en la escuela, lo aborden y se sumerjan en las enseñanzas que dentro de estos procesos se generan.

Sin embargo las entrevistas realizadas han permitido indagar más allá de lo que superficialmente se ve en una muestra final de un proceso, se recopilaron las vivencias de los participantes, de los profesores, la coordinación de la Casa de la Cultura de Suba, y se encontraron momentos cruciales que fortalecen procesos formativos desde el arte con una mirada social. Además se realizó una revisión documental entorno a la localidad y la Casa de la Cultura de Suba avistando un panorama cultural, proyectado hacia un desarrollo progresivo de los saberes y de su entorno social.

### 3.1 ANALISIS DOCUMENTAL

Realizando un sondeo de información, recolectando documentos y testimonios de personas cercanas que nos pudiesen hablar sobre el proceso cultural de la localidad de Suba, específicamente sobre la Casa de la Cultura, encontramos que no solo había una sino cuatro Casas de la Cultura que iniciaron el proyecto piloto de parte del IDCT y la Alianza Colombo Francesa, actualmente permanecen 3 Casas de la Cultura, Rincón, Hunza y Suba, encontrando así suficiente información para complementar esta investigación.

Al tener 3 Casas de la Cultura dentro de la localidad de Suba entendemos el movimiento cultural que predomina dentro de las actividades propias de los habitantes de Suba. Se dará una mirada periférica a las Casa de la Cultura y nos centraremos en la Casa de la Cultura de Suba.

La Casa de la Cultura del Rincón Occidente: es un espacio de encuentro de articulación de procesos sociales y culturales que posibilitan la inclusión de la población con el fin de diseñar las políticas, posibilitar los derechos, dar acceso al arte, desarrollar actividades de formación y capacitación en las diferentes áreas artísticas y culturales, apoyando la creación artística y fomentando el intercambio cultural.

*“Su visión se erige como un laboratorio sociocultural, histórico y democrático. En el cual confluyen conceptos, afectos e iniciativas ciudadanas, juveniles, objetivaciones, competencias y prácticas a nivel de lo ético, lo político, lo social y lo estético-cultural. Su misión es generar, a partir de la formación, creación, fomento y producción cultural localizada; espacios y procesos de movilidad social en coherencia con la dinámica del país, con la constitución política, con los sistemas nacional, distrital y local de la cultura, contribuyendo a la construcción de sociedad civil.*

*El objetivo general del proyecto del Rincón es desarrollar un currículo de formación y producción artística en cada una de las áreas de trabajo de La Casa de la Cultura Rincón Occidente como un medio para la construcción de sociedad civil, articulación y movilidad social. Como así mismo para llegar a este objetivo hay que desarrollar unos objetivos específicos planteados así:*

*-Fortalecer el proceso de producción y fomento de los productos artísticos con los que cuenta la Casa de la Cultura Rincón Occidente.*

-Posicionar los productos artísticos de la Casa de la cultura Rincón Occidente tanto a nivel local como a nivel distrital y nacional.

-Desarrollar ejercicios de investigación – acción participativa, entorno a lo artístico como propuesta de desarrollo social.

-Posibilitar un espacio de reflexión y práctica entorno a la civilidad y ciudadanía.”(Sepúlveda,(s/f); 32, 33).

Desde la propuesta metodológica de la Casa de la Cultura del Rincón Occidente encontramos que:

“Componente visible: son todas las acciones formativas que desarrollamos en cada una de las áreas curriculares y que buscan el desarrollo de:

Físico cognitivo: Capacidades – competencia

Conceptos y categorías

Componente invisible: es el fomento de valores para la convivencia social y antropológica que buscaban el desarrollo de:

Ética: Prácticas – actitudes

Tales como: mayoría de edad, responsabilidad, disciplina, etc.

Componente objetivable: se trata de todas las producciones artísticas que se convierten en objetos culturales tales como: muestras, coreografías, cartillas, eventos, obras, videos, etc.

Estético: Que permite el desarrollo de:

Creación y acervo cultural.” (Sepúlveda, (s/f); 33).

“Casa de la Cultura de Ciudad Hunza: Se ha propuesto establecer en el cerro sur de Suba, como un espacio de encuentro reflexivo y proactivo que genere procesos de construcción de conocimiento colectivo alrededor de la animación sociocultural y que posibilite a los actores participantes fortalecer su proyecto de vida, facilitando su ser en el mundo, su relación con los otros y su entorno. Ahora bien, en la Casa se incluye el componente del desarrollo comunitario desde lo social, teniendo en cuenta la territorialidad que abarca, sin olvidar los antecedentes de conformación y consolidación de la misma. Es uno de los objetivos del proyecto Casa de la Cultura Ciudad Hunza, el apoyar y fomentar mecanismos de organización y participación a través de procesos formativos en arte, literatura, lúdica

*y gestión comunitaria, entre otras, que propendan por la construcción de una ciudad mejor, iniciando desde la realidad del sector cero sur de Suba.*

*La misión de la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza, es una organización sin ánimo de lucro, que genera cambios en la manera de actuar y de vivir, de los habitantes de Suba, para formar líderes capaces de dinamizar el proceso sociocultural, a través de espacios de comunicación, formación, esparcimiento, arraigo e intercambio cultural, convivencia, participación democrática y organización comunitaria. Así mismo la visión, de acuerdo con la realidad que vive el país, se ve en un futuro como una organización líder en la formación de animadores socioculturales dispuestos a gestar procesos de progreso en la localidad de Suba.” (Sepúlveda, (s/f); 26, 27).*

Ahora bien, veamos histórica y metodológicamente los planteamientos de la Casa de la Cultura de Suba, realizamos esta síntesis recopilando los materiales escritos y algunas entrevistas para ampliar la información sobre este tema.

Antes de profundizar en la Casa de la Cultura de Suba, se considera pertinente aclarar sobre la Casa de la Cultura de la Gaitana, que en realidad es un proceso formativo y cultural desarrollado en el Barrio llamado de la misma forma, la cual estuvo en un principio funcionando como casa de la Cultura, pero con el tiempo no logro el impacto suficiente para mantenerse dentro del proyecto de “Casas de la Cultura para el distrito capital”, sin embargo se transformó y actualmente figura como Núcleo de desarrollo Cultural La Gaitana, trabajando en convenio con la Casa de la Cultura de Ciudad Hunza.

Así mismo se encuentra una información que reafirma este planteamiento y se encuentran mencionadas las tres Casas de la Cultura que se encuentran funcionando como casas actualmente.<sup>15</sup>

### **3.1.1 Casa de la Cultura de Suba:**

Según Carlos Sepúlveda<sup>16</sup>, en suba el teatro surge a partir de unas necesidades políticas y sociales de luchar contra los índices de violencia que se registraban en los años 80's, para tal

---

<sup>15</sup> Ver anexo 3, Casas de la Cultura del Distrito Capital, <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/node/794>.

efecto los grupos culturales se fueron organizando para ofrecer un espacio de esparcimiento, conocimiento y expresión.

Suba debe su estado cultural a una mezcla entre lo rural y lo urbano, dado que después del 9 de Abril de 1948, a raíz de todo lo que significó los procesos de violencia en nuestro país, las periferias de la ciudad se fueron poblando por inmigrantes y por personas que no podían costear la forma de vida dentro de una ciudad; por lo tanto, lo que fue en un inicio un pueblo cercano a la capital, se convirtió en un municipio anexo a la ciudad, por ese proceso de hibridación entre lo rural y lo urbano. Los primeros indicios de cultura que empezaron a surgir en Suba durante los años 60 eran entorno a las novenas de fin de año y la semana santa, pues la representación y la música se manifestaban para lograr celebrar cada uno de estos días, estas representaciones eran efectivas para compartir en comunidad y eran manifestaciones campesinas. Ya en los años 70, un grupo de jóvenes motivados por inquietudes políticas e influenciados por ideologías de la revolución cubana, el “Acto Latino”, le cambian el enfoque al teatro, pasa de ser un teatro religioso a un teatro político y contestatario.

Dada la situación política y social de ese momento en el país y el desbordamiento del río Juan Amarillo, se genera una contradicción social fuerte en la localidad de Suba, por un lado están los inmigrantes con un alto nivel de pobreza, de desempleo, de hambre, y por otro lado gente como los Ardilla Lule, los Gaviria, los Muñoz, quienes vivían en condominios y conjuntos cerrados.

Al verse la comunidad abandonada por el gobierno, los habitantes de Suba toman medidas al respecto, trabajando para solucionar los problemas que los agobiaban, se reúnen para trabajar en la pastoral de hogares, que tiene que ver con la lucha contra la drogadicción, la delincuencia, las violaciones, embarazos adolescentes, etc. Allí se desarrollaron eventos comunitarios y la misa fue tan importante que se establecieron misas para jóvenes, para niños, para adultos donde trataban temas específicos que agobiaban a la comunidad, esta unidad comunitaria llamó mucho la atención a los partidos políticos, que pusieron sus ojos en las periferias de la ciudad y llegaban ofreciendo comida a cambio de una votación favorable; el grupo de jóvenes del Centro Latino de

---

<sup>16</sup>Durante 20 años vinculado a procesos de formación en artes escénicas, magister en teatro y artes vivas de la Universidad Nacional, especialista en educación artística integral y con pregrados en las áreas de dirección escénica, filosofía y licenciado en educación artística.

Cultura “Acto Latino”, del cual se desprendían todas al artes, el Son Latino(música), Muro latino (trabajo comunitario y Literatura), Acto Latino (teatro), El biombo latino(títeres), de este último se reconoce al maestro Gabriel Esquinas como gestor y promotor de este proyecto y de muchos otros dentro de la localidad de Suba posicionándose como espacios para el desarrollo comunitario y cultural. Este equipo de cultura, empezó a difundir sus ideas revolucionarias a la comunidad para que no creyeran las palabras de esa politiquería que los invadió en época de elecciones.

El liderazgo dentro de la comunidad de parte de “La pastoral” durante los años 80, era tal, que lideraba grupos de danza, teatro, música, literatura, para contrarrestar la problemática social que se vivía en ese momento, pues estaba catalogado el municipio como zona roja. Para ese entonces “La pastoral” ya contaba con una casa en la que todos los grupos funcionaban, liderados por el sacerdote Roberto de Mendoza, quien consiguió el apoyo económico de una organización llamada *BFW* que realmente era un intermediario de dineros internacionales, eran compañías filantrópicas que aportaban dinero por lo mismo que era una zona roja. El fortalecimiento de esa casa fue gracias a este apoyo, pues llegaron personas egresadas de la ENAD<sup>17</sup> a fortalecer y formar los procesos culturales que lideraban otros jóvenes en más de quince barrios de Suba, de esta manera empezó a tomar fuerza todo un movimiento cultural en esta localidad.

A finales de los 80s, la ola de grupos como el ELN<sup>18</sup>, M19<sup>19</sup>, EPL<sup>20</sup>, FARC<sup>21</sup> empiezan su campaña de alianzas estratégicas entorno a los ideales, que para la época, fortalecían los movimientos políticos del país, estos grupos se acercaban a los barrios de las periferias de la ciudad de Santafé de Bogotá, para desde allí recibir el respaldo de jóvenes y así, unirse a los ideales de oposición que durante la época emergían en vísperas de elecciones. Por lo tanto, el movimiento cultural de la localidad, se ven en la necesidad de complementar el trabajo artístico con elementos de literatura, política e historia, para que estos grupos no pensaran que la comunidad no conocen la situación política del país. Después de recoger una cantidad considerable de libros en diferentes materias, se realiza la primera biblioteca de Suba apoyada

---

<sup>17</sup>Escuela Nacional de Arte Dramático.

<sup>18</sup>Ejército de Liberación Nacional.

<sup>19</sup>Movimiento del 19 de Abril.

<sup>20</sup>Ejército popular de Liberación.

<sup>21</sup>Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia.



por empresas como CARVAJAL y CIRCULO DE LECTORES, haciendo este tipo de conocimiento accesible a la comunidad en general, rompiendo el esquema tradicional de educación, pues entre los grupos culturales y sociales se realizaban lecturas colectivas que desencadenaban en profundas reflexiones grupales, en torno a temas políticos del momento.

Para la consolidación de la Casa de la Cultura de Suba, los líderes de los grupos culturales identificaron los problemas en la comunidad y vislumbraron que la violencia, la drogadicción y el pandillismo, estaban apropiándose de la zona, pero a la par el movimiento cultural había crecido de manera considerable, por lo tanto era necesario que la cultura tuviese un lugar en donde los niños, las niñas, jóvenes y adultos se encontraran entorno al arte y el aprendizaje por medio de experiencias artísticas.

La Reforma Constitucional de 1991, en sus artículos 70 y 71 afirma que el estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, teórica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. Así mismo declara que la búsqueda del conocimiento y expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y en general, a la cultura.

Siendo así y apoyados en estas leyes que amparan el fomento de las expresiones artísticas, El instituto Distrital de Cultura y Turismo, en conjunto con la Alianza Colombo Francesa, realizan un proyecto de prueba con un perfil de prevención, se inició este proyecto en la localidad de Suba, tal y como lo nombra Carlos Sepúlveda en su entrevista: *“Llamó su atención la localidad de Suba por la lógica del movimiento cultural que se estaba desarrollando; en esta época, yo estaba montando una obra llamada MEDEA de JEAN ANOUILH<sup>22</sup>, y la agregada cultural Michelle Goldstein, estaba sorprendida, porque en Francia no se hablaba ya de este autor... entonces hubo una empatía y empezó a descubrir que en suba existía gente que no solamente estaba pensando el problema de lo cultural, sino que también el problema social de la época (...).”*

---

<sup>22</sup>Dramaturgo y escritor Francés, 1910 – 1987.

Finalmente el proyecto denominado "Casas Culturales Locales para Santafé de Bogotá"; inicio con éxito, pero para mantenerse, se abrió un espacio para una propuesta estructurada con un contenido pedagógico desde lo teatral, siendo así, Carlos Sepúlveda, con el aval del maestro Gabriel Esquinas<sup>23</sup>, fue quien escribió lo que sería, el proyecto base, partiendo de las etapas de desarrollo cognitivo de Jean Piaget.

A manera de taller secuencial para el proyecto de formación en teatro, se planteaba un currículo apoyado por teorías del constructivismo, para que los talleres fueran por ciclos de la siguiente manera:

1. Etapa de motivación: Trabajo de la intuición teatral.
2. Etapa de exploración: Trabajo de la noción teatral.
3. Etapa de fundamentación: Se trabaja el concepto.
4. Opción y Proyecto de vida: Aquí se trabaja la categoría.

Esta estructura parte del estudio de Jean Piaget sobre las Etapas del desarrollo cognitivo, donde Piaget recurre al estudio del niño no como fin, sino como medio para dar una respuesta empírica a sus inquietudes epistemológicas, el estudio del niño será para él un instrumento, un auxiliar imprescindible para dar cuenta del pensamiento adulto. Piaget busca mostrar las distintas facetas por las que atraviesa el niño en su desarrollo cognitivo, se interesa más por las formas de razonar ante los distintos problemas que por los resultados que se obtienen en las distintas edades.

De esta manera los talleres se dan, con un enfoque social y comunitario, dividiéndolos por niveles (intuición, noción, concepto y categoría) partiendo de una lógica de cascada (Los participantes del nivel de categoría hacen los talleres para los del nivel conceptual, los del nivel conceptual para los del nivel de noción, etc.) principalmente en las dos últimas categorías fue donde se trajeron a los maestros invitados.

*“La fundación Casa de la Cultura de Suba promueve acciones permanentes que apuntan hacia la apertura y consolidación de espacios donde confluyen y se funden diversas formas, expresiones*

---

<sup>23</sup> Gabriel Esquinas: 1947 – 2009, actor, director, titiritero, dramaturgo y maestro de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

*culturales y artísticas para la formación y organización ciudadana y comunidades más sensibles, críticas, proactivas, conscientes de sus derechos, deberes y responsabilidades frente al desarrollo y transformación social de su casa, barrio, localidad y ciudad, que aportan al proceso dinámico de construcción de sentidos de identidad, pertenencia y donde es posible la convivencia, el respeto y el reconocimiento del otro.”*

*La Casa de la Cultura anima en y desde los mismos procesos formativos, organizativos y de comunicación de los cuales se desprenden acciones concretas desde las diferentes expresiones artísticas y culturales, dirigidos a niños y niñas, jóvenes y tercera edad, organizaciones y grupos culturales de nuestra localidad. Además apoya iniciativas de y con la base cultural de Suba, de instituciones y autoridades locales en términos de asesoría para la formulación, ejecución y gestión de proyectos artísticos, culturales, logística y producción de eventos. Para ello cuenta con un equipo de personas de amplia y reconocida trayectoria local y distrital, con recursos técnicos y espacios adecuados para el desarrollo de las mismas.” (Sepúlveda, s/f; 39).*

Durante un tiempo se mantuvo este esquema, la Casa de la Cultura de Suba se convirtió en un espacio de encuentro donde llegaban maestros de la ENAD y maestros internacionales a compartir sus experiencias con talleres y conversatorios, llegaron practicantes de las universidades propiciando encuentros entorno a la danza, el teatro, los títeres, la música etc. Pero con el pasar del tiempo, tanto el esquema como los maestros y los participantes, se fueron alejando y abandonando un movimiento cultural fuerte, para ser uno de tantos proyectos que se ejecutan en las localidades.

Lo anterior mencionado es un largo recorrido cultural y un proyecto pedagógico que se gestó, resultado de los esfuerzos de muchas personas, para que otras más encontraran en la Casa de la Cultura de Suba un lugar donde el arte juega un papel formativo para la constitución de seres íntegros, beneficiando así a un gran sector de la comunidad, pero con el tiempo ha declinado y poco es el impacto hacia la comunidad, se desconocen los procesos que con dificultad se realizan en la Casa de la Cultura de Suba.

Dentro de esta investigación hay un acercamiento al currículo que rigió, en un principio, la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, pues develamos dentro

de los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba, una fuerte influencia de parte de egresados, practicantes y profesores de la carrera, en este espacio artístico enfocado a la formación teatral.

### **3.1.2 Experiencias que dejan huella en la Casa de la Cultura de Suba:**

Nos encontramos con dos experiencias que nos parece importante nombrar ya que son personajes que atravesaron un proceso de formación, llegando a ser parte del grupo de teatro Mándala en la Casa de la Cultura de Suba y optando para sus vidas profesionales la danza y el teatro, nos muestran como estos proyectos tienen una influencia en su forma de pensar y expresarse.

Una de las investigadoras de este proyecto, describe su recorrido en el periodo de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba.

*“El proceso tenía una estructura compuesta por: actuación, trabajo vocal, interpretación de texto y un profundo énfasis en el trabajo físico. Las primeras muestras a público se basaban esencialmente en la expresión corporal y acondicionamiento físico, fundamental en el oficio del actor. El trabajo se desarrollaba en las noches, de lunes a sábado 3 horas diarias, donde la disciplina y la actitud fueron primordiales, después de 6 meses de trabajo se realizó una muestra donde se contaba una historia y el cuerpo fue el protagonista. Luego de esta muestra, algunos de los jóvenes hicimos parte del grupo de teatro base de la Casa de la Cultura de Suba, “Mándala Teatro en Acción”, se trabajaba con el objetivo de realizar montajes a nivel profesional y buscar un reconocimiento artístico dentro del campo teatral, además de buscar incluir a los jóvenes de la localidad de Suba y mantener un interés por el arte escénico. El trabajo con el grupo se realizaba de lunes a viernes y a veces sábados o domingos, todas las noches en un espacio adecuado por los mismos integrantes de Mándala, con el apoyo de Edwin Acero y Pascual Cruz, los directores en aquella época de inicios del grupo.*

*Además del trabajo corporal y de actuación que se desarrollaba en el grupo, se contaba con un maestro en artes plásticas, Genaldo Sabogal, quien se encargaba del desarrollo estético de los que conformábamos el grupo, lo visual jugaba un papel importante en los intereses de Mándala, se unía la parte plástica con lo actoral en un ejercicio escénico.*

*Los montajes realizados por Mándala se enfocaban en el trabajo del actor, donde el trabajo físico seguía siendo importante, un ejemplo fue la obra “Jasón y los Argonautas” de Apolonio de Rodas,*

*trabajo de calle donde se recreaba la historia del vellocino de oro, a través del juego entre los movimientos de los actores, las imágenes y dos elementos básicos, una estructura de hierro y un tronco de un árbol, elementos que exigían a los actores mucha habilidad, lo que hacía más complejo el entrenamiento; para este montaje se realizó un trabajo de combate escénico con bastón dirigido por Edwin Acero, existía una serie de textos que complementaban el trabajo pero no fue lo central en este proyecto.*

*Un segundo trabajo fue la obra “Hamlet” de William Shakespeare, no se tenía escenografía, solamente vestuario, utilería y los textos de la obra, que junto con las imágenes se lograba representar este clásico de la literatura y captar la atención del público, este fue un espectáculo de sala. Para este montaje se realizaron varias lecturas de contextualización y de apoyo para la construcción de los personajes, y a través de las improvisaciones se creó la obra.*

*Paralelo a estos montajes, se realizó una puesta en escena con Genaldo Sabogal, donde se puso en práctica lo desarrollado en sus sesiones de artes plásticas, la obra era “Esperando a Godot” de Samuel Becket, se trabajó con elementos como canecas en hierro y algunos palos de árboles, entre otros, estos elementos fueron intervenidos de tal forma que apoyaran y complementarían las distintas situaciones de la obra.*

*Después de estas experiencias con el grupo Mándala, tomo la decisión de salir del grupo al ver un poco frenado el objetivo de reconocimiento en el campo teatral, pues siendo estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas me encuentro con proyectos y oportunidades de ejercer mi oficio como actriz, cosas que nunca vi que se presentarían estando en la Casa de la Cultura de Suba. Agradezco mi formación a estos procesos por que aquí fue donde di el primer paso hacia lo que se convertiría mi diario vivir, pero tenía que buscar nuevos rumbos y nuevos proyectos que ayudaran a encaminarme y a cumplir con lo que algún día soñé y ahora se empieza a hacer realidad, soy integrante de un grupo reconocido y trabajo profesionalmente como actriz y formadora en diversos proyectos de creación teatral.*

*Los talleres de las actividades permanentes de la Casa de la Cultura de Suba continuaban con nuevos jóvenes, estos procesos se vieron rodeados de distintos maestros de reconocida trayectoria que aportaban desde su experiencia, y no solo en el campo actoral, sino desde otras artes complementando estos procesos de formación en teatro, expertos como Tito Ochoa, Juan Carlos Agudelo, Sandrine*

*Legendre, Andrés Rodríguez, entre otros, pasaron por la Casa de la Cultura dejando huella, los cuales fueron alejándose por problemas presupuestales.*”<sup>24</sup>

### **3.1.2.1 Una segunda huella:**

Rubén Garzón, uno de los participantes de los talleres de teatro de la Casa de la Cultura de Suba, cuenta que su llegada fue por querer ocupar su tiempo, así mismo completando una inquietud en la formación artística impartida en la escuela. Este modo de pensar se modifica con el trasegar del tiempo y con el acoplamiento al sistema de trabajo de los procesos de teatro de la Casa de la Cultura de Suba, donde prevalece la disciplina, el rigor, cumpliendo ciertos acuerdos de convivencia, trabajo y respeto.

Para Rubén la exigencia en el trabajo y en los horarios establecidos por la Casa de la Cultura no fueron un obstáculo, por el contrario esa exigencia fue lo que logró un cambio en su pensamiento y en su trabajo corporal, ya que las expectativas con las que ingreso a estos procesos eran un divertimento.

Durante el desarrollo de los procesos teatrales en la Casa de la Cultura de Suba, se encontró con una cantidad de información a nivel teatral abarcando los campos de la actuación, la voz, el entrenamiento, teórico y plástico, que le hicieron cambiar su visión de lo que era el teatro y de lo que era la vida.

El trabajo corporal es característico dentro de los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura Suba, Pascual Cruz quien encabeza estos procesos ha hecho énfasis en el trabajo físico y plantea que el teatro se aborda desde la auto percepción del individuo y el entendimiento del comportamiento de su propio cuerpo, para asimilar lo complejo de la actuación, ya que es el cuerpo el instrumento primordial en el trabajo escénico.

Partiendo del rigor y la disciplina que encontró Rubén en los procesos de formación teatral, exploro una serie de elementos técnicos para el actor que fueron cruciales para su formación artística, como el mimo corporal dramático, el combate escénico, ejercicios de control físico

---

<sup>24</sup>Ange Paola Díaz Pineda, estudiante de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

como los que aporta el yoga, entre otros, además de inculcársele el análisis profundo de textos para su interpretación.

Los contenidos que formaron parte de la formación de Rubén se desarrollaron en varios momentos, en el inicio del proceso, el objetivo principal fue la disciplina, conseguir una constancia y una responsabilidad por un espacio y un grupo; paralelamente se trabajó la pre expresividad, la cual planteada por Eugenio Barba<sup>25</sup> “*consiste en que la psicotecnia, dirige al actor hacia un querer expresar, pero ese querer expresar no decide que se debe hacer. La expresión del actor deriva, casi a pesar de sí mismo, de sus acciones y del uso de su presencia física. Es el hacer y el cómo se ha hecho lo que decide que se expresa.*” (Barba y Savarese, 1990; 257), en pocas palabras el trabajo de la pre - expresividad en el proceso que vivió Rubén, se centró en la ejecución consiente de los impulsos necesarios para una acción determinada.

Al final de este primer momento se realizó un acercamiento a la obra de Tennessee Williams,<sup>26</sup> “27 vagones de algodón”, donde no hubo un trabajo de personaje, ni una interpretación de texto, simplemente lo tomo como un motivo para seguir el interés por el teatro.

Los procesos de formación en teatro de la Casa de la Cultura de Suba duran aproximadamente cinco meses y concluyen con la muestra, en este caso fue el trabajo de Tennessee Williams.

Después de la muestra comienza un segundo momento, se reactivaron los talleres de formación iniciando un nuevo proceso, con el grupo Mandala, con la variante de tener nuevos maestros, con visiones distintas del arte, experiencias teatrales desde la danza, acrobacia, malabares, máscaras, voz, artes plásticas etc.; enfocado siempre hacia el entrenamiento del actor y la sensibilización. Este trabajo fue complementado con visitas a la embajada francesa para ver videos de artistas franceses y al teatro la Mama a conferencias y conversatorios sobre teatro.

Al finalizar ese segundo proceso se realizó una muestra partiendo de la obra “Petición de mano” de Antón Chéjov<sup>27</sup>. El trabajo práctico fue acompañado de lecturas de textos y reflexiones

---

<sup>25</sup> Eugenio Barba: Director del Odín Teather de Dinamarca.

<sup>26</sup>Thomas Lanier Williams, 1911 – 1983, destacado dramaturgo estadounidense del siglo XX.

teóricas, de autores como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Yoshi Oida, Tadeuz Cantor, Vsevolod Meyerhold entre otros, que afianzaban nuestro aprendizaje.

Más adelante se abordó la exploración de la improvisación teatral, asumiendo la construcción del personaje desde lo físico, construyendo situaciones escénicas apoyadas en preguntas básicas: ¿Cómo?, ¿Por qué?, ¿Cuándo?, ¿para qué? Y ¿Dónde?, fortaleciendo la imaginación y la creatividad en pro de lo teatral, todo esto acompañado del entrenamiento constante y de una iniciativa individual por superar los bloqueos que aparecen durante el proceso.

El teatro influyó de tal manera a Rubén, que adoptó una rutina diaria, consistía en trotar en las mañanas en el parque, practicar ejercicios de acrobacia y yoga, luego al medio día leía en la biblioteca, llegaba a las 3 de la tarde a la Casa de la Cultura de Suba y repasaba secuencias o ejercicios de entrenamiento hasta las 6 de la tarde, hora en la que llegaban sus compañeros e iniciaba el trabajo con ellos hasta las 10 de la noche.

Fue tal la influencia de los procesos de formación en teatro de la Casa de la Cultura de Suba sobre Rubén, que pasó de ser, inicialmente, una actividad para pasar el tiempo, a convertirse en una forma de vida para superarse así mismo en el día a día. Para él era necesario trabajar sobre todo aquello que se le dificultaba, encontrando así su propia visión del teatro.

Esas improvisaciones dieron inicio a un proceso de formación en teatro gestual, desde el Mimo corporal dramático dirigido por Edwin Acero, que en esa época era practicante de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN); después de casi un año de trabajo constante aprendiendo la técnica, iniciaron improvisaciones con personajes de Shakespeare, haciendo una analogía, sacando las características de ese personaje desde la máscara neutra, ese trabajo se mostró a los maestros Juan Carlos Agudelo y Diana León quienes eran docentes de la Licenciatura en Artes Escénicas de UPN y al parecer ese sería el trabajo de práctica de Edwin.

---

<sup>27</sup>Antón Chéjov, 1860 -1904. Escritor y dramaturgo Ruso. Su obra es una de las más importantes de la dramaturgia y la narrativa de la literatura universal, representante de la escuela realista de Rusia.



Paso seguido, se inició lo que es el proceso de montaje de una obra teatral, Edwin Acero y Pascual Cruz, realizaron la adaptación del texto narrativo de Apolonio de Rodas “Los Argonautas”, llegar a este texto fue complejo ya que realizaron varias lecturas de diferentes autores, a su vez, tenían que leer mucha historia para contextualizarse con cada texto, ya seleccionada la obra retomaron todo lo visto de procesos anteriores sobre mimo corporal, mascara, combate escénico, acrobacia, artes plásticas, performance, danza, voz, música y por medio de improvisaciones y guías de los directores se construyó satisfactoriamente la obra, para esta obra lo directores buscaron mostrar el trabajo del actor en donde se desempeñara físicamente a un alto nivel, ir más allá del trabajo textual y la representación, querían poner al límite las emociones del actor potenciando el trabajo físico en la escena, esto fue posible gracias al apoyo de dos grandes objetos, un mástil de madera de 2 metros y una estructura en hierro macizo de 1,50cm por los cuatro lados, estos objetos dieron cabida a un abanico de posibilidades creativas y expresivas, dando un lenguaje propio para la puesta en escena. Fue todo un reto para los actores de ese entonces el montaje de “Jasón y los Argonautas”, y a la vez un proceso enriquecedor que fortaleció lazos y despejó algunas dudas.

Después de “Jasón y los Argonautas” se retiraron algunos y quedaron pocos, se decide realizar un nuevo montaje donde Shakespeare llamo la atención de todos. Pascual, plantea lecturas de análisis sobre la obra Hamlet y su autor como una necesidad de ampliar los referentes sobre el texto a trabajar; *“es importante que el actor tenga muy buenos referentes para que pueda hacer una mejor interpretación y pueda comunicar más cosas que lo que están en el papel”* comenta Pascual Cruz. El proceso de montaje, duró un poco más de dos años, todo se realizó de manera paralela, los entrenamientos, las lecturas, las improvisaciones, la puesta en escena. Hamlet es una obra clásica y así mismo abordaron el análisis de un texto dramático clásico, explorando cómo se habla en una obra de Shakespeare, cómo se analiza un personaje de Shakespeare, cómo se construye un personaje Shakesperiano, buscando un estilo que Pascual Cruz ha marcado, que consiste en el trabajo corporal que potencia la actuación.

Después de esto Rubén se retira del grupo Mándala Teatro en Acción, y se dedica de lleno a terminar sus estudios en Danza en la Academia Superior de Artes de Bogotá (A.S.A.B.),

actualmente es bailarín y coreógrafo de modo profesional destacado artista representando la localidad y el país a nivel Internacional.

Estos dos personajes tienen un reconocimiento por su trabajo y la dedicación al oficio, que nace en la Casa de la Cultura de Suba y a la vez de los Maestros que guiaron su camino.

### **3.2 EXPERIENCIAS 2005...2009**

Cada año en la Casa de la Cultura de Suba se desarrolla una serie de actividades en distintos campos artísticos dirigidos a la comunidad; entre ellos se tomara la formación en teatro para contar lo sucedido en los procesos durante los años 2005 al 2009 y posteriormente analizar los temas de la investigación, que surgen de las entrevistas. Las experiencias que a continuación se describen se lograron gracias a compañeros que participaron en estos procesos y colaboraron contando sus vivencias y su paso por los procesos de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba.

#### **3.2.1 Descripción del año 2005:**

En el año 2005 el grupo Mándala de la Casa de la Cultura estaba trabajando en la creación del montaje Argonauticas, y paralelo a este proceso se desarrollaba un nuevo espacio, donde llegaron jóvenes con inquietudes acerca del teatro, con una curiosidad por profundizar y vivenciar lo que realmente era estar en un proceso teatral, en esta nueva experiencia, un estudiante de música tuvo un interés particular de unificar la música, con el teatro. En un principio hacer parte de este proceso, no iba más allá de hacer algo en el tiempo libre, pero con el paso de cada taller comenzó a descubrir como los ejercicios y los entrenamientos que realizaba en los talleres de formación en teatro, ayudaban en su formación de músico, brindándole herramientas y posibilidades corporales para interpretar su instrumento. Teniendo esto en cuenta podemos evidenciar como los procesos de formación en teatro no solo pueden ser enfocados a la formación de actores, sino que pueden ayudar a complementar la formación de la persona ya sea en su camino profesional y porque no personal, quizás este complemento no sea consiente en la búsqueda que se tiene al ingresar a este tipo de formación, pero con el tiempo se hace visible tanto para el encargado de las sesiones como para quien recibe esta información.

Estos procesos son una oportunidad para quizás buscar un camino, un qué hacer cuando se empieza a ver un tono de monotonía en la vida diaria, tal como lo vio Marcia, además de encontrar el espacio para acercarse y conocer lo que siempre le había causado curiosidad, como lo fue el teatro, pues no era simplemente ver obras sino el interés por saber cómo se preparaban, como era todo en la tras-escena, los ensayos, en fin, todo lo que implicaba el montaje de una obra, pero cuando entro al proceso se encontró con algo totalmente diferente ya que todo se centraba en el trabajo corporal, la sorprendió pero le gustó mucho.

Bryan, el joven músico que nombramos anteriormente, además de encontrar una relación entre su oficio y el arte teatral, también se enfrentó a uno de tantos obstáculos que se presentan en el desarrollo de los procesos, el tiempo, ya que los horarios y los trabajos de la Universidad, le exigían una gran parte de su tiempo, lo que complicó un poco el seguimiento en el proceso teatral, se cruzaban los horarios de la universidad y el taller de formación en teatro, que se desarrollaba en las horas de la noche, se tornaba casi imposible lidiar con ambos espacios, cumplir con horarios y con toda clase de trabajos y ejercicios que se planteaban en ambos lados, sin contar el espacio de la familia o de ocio.

Así mismo para Marcia sus impedimentos se orientaban a la falta de apoyo por parte de su familia en esta clase de actividades que se desarrollaban en un horario nocturno, el tener un hijo y el trabajo le impedía llegar a tiempo a los talleres en los cuales le exigían puntualidad, sin tener en cuenta su posición; como describe Marcia, “(...) *un corre, corre todos los días(...)*.”, pues debía cumplir como madre, empleada, hija y luchar por conseguir lo que quería en el campo teatral.

A veces las personas quieren experimentar cosas pero por motivos ajenos como lo son los horarios no pueden continuar, y surge una pregunta ¿por qué no dar otras posibilidades de horarios, otros espacios de encuentro donde la gente no se sienta presionada por una hora, sino al contrario tranquila y contenta por hacer algo que le gusta?

A pesar de todos los inconvenientes que se presentaban a lo largo del proceso los participantes tuvieron su acercamiento a lo que era el teatro, encontrándose con algo diferente a sus expectativas teatrales, los compañeros que quisieron compartir con nosotros su experiencia

comentan lo que pasaba en ese salón de paredes grises y piso de madera, donde se les abrió un espacio para poder construir y apoyar su formación. Bryan dice que en el trabajo de esas sesiones, palabras como el centro, la tonicidad, la disciplina, el foco entre otras se convierten en conceptos que rodean y enmarcan el proceso, por otro lado el entrenamiento era el inicio de cada sesión, era el primer encuentro con cada uno de los participantes, se hacía trabajo de voz involucrando el cuerpo, de respiración, se corría por el espacio; después de estos encuentros se realizaba ejercicios de texto, se leían libros como el de Grotowski “Hacia un Teatro Pobre”, para luego debatirlos y buscar en que aportan esos textos al trabajo que desarrollaban en la Casa de la Cultura, se realizaba un acercamiento al mimo corporal de Etine Decroux, la tonicidad y la precisión eran fundamentales en esta técnica.

Por otro lado dentro de estos contenidos encontramos un trabajo de disociación llamado “IntMexTli” consistía en tres movimientos hacia distintos lados de tres partes del cuerpo, cabeza, brazos y pies.

Las actividades planteadas en este proceso eran orientadas a cubrir una gran parte técnica de la formación de un actor, aunque como nos podemos dar cuenta no todos lo asumen igual, ya que para Bryan, músico, era un complemento y apoyo para poder interpretar su instrumento, todas estas palabras de centro, de presencia, de respiración, lo ayudaron a sobresalir y conseguir otras posibilidades en la música.

Marcia describe las distintas actividades corporales como “(...) *duras jornadas de trabajo físico* (...)”, ya que las abdominales, los saltos, los estiramientos, la acrobacia, inicios de danza, etc., protagonizaban el encuentro, después de un tiempo fijaron una estructura de entrenamiento que repetían a diario para crear una disciplina y buscar su forma de trabajo. Marcia nos cuenta que el trabajo de improvisación lo veían de dos formas, una se basaba en la palabra y el apoyo al compañero para crear una situación interesante, y una segunda forma era recrear situaciones escénicas o historias por medio de la expresión corporal y gestual.

El proceso se divide en etapas, una de sensibilización donde se trabajaba para adquirir una conciencia corporal y del espacio, una segunda parte de pre-expresividad y exploración con el

cuerpo y con la voz en la representación, otro momento es el de la improvisación y exploración de situaciones, personajes, imágenes, y donde se ponía en práctica lo anterior trabajado; un aspecto que se pudo mostrar en las improvisaciones sin palabra, fue el trabajo en grupo, fundamental para el teatro y la vida diaria.

En el teatro como en cualquier otra actividad que requiera de un proceso, va a generar resultados personales y grupales, Bryan y Marcia compartieron con nosotros algunos de sus logros alcanzados gracias a los talleres de formación teatral, logros como adquirir una conciencia corporal y superar obstáculos que se presentaban en la acrobacia o en las improvisaciones, además de involucrar el teatro con la música y descubrir posibilidades que ayudaron para mejorar el trabajo con el instrumento, adquirió la capacidad de trabajar con el otro sin maltratarlo, sin embargo no solo los logros fueron dentro de la parte artística como quizás lo expresa Bryan. Marcia descubre en el teatro el apoyo para luchar contra las adversidades que se le presentaban en esta época, obtuvo carácter y madurez para asumir sus responsabilidades y enfrentarse a lo que se le presentara, y por otro lado reconoció capacidades de su cuerpo y las distintas posibilidades de expresión, también el trabajo en equipo, el respeto, la amistad, la tolerancia y lo complejo que era el arte teatral.

Por otro lado, una de las metas de los procesos de formación en teatro de la Casa de la Cultura de Suba, es generar una muestra final con el objetivo de evidenciar la existencia de estos procesos, en el 2005 se enfocaron en un cuento de Edgard Allan Poe titulado “La máscara de la muerte roja” y realizaron una serie de improvisaciones a partir de palabras y verbos que les indicaba Edwin o Pascual quienes eran los líderes del proceso, obteniendo una gran cantidad de imágenes, de personajes y situaciones dramáticas que como dice Bryan y Marcia, *“(...)de un momento a otro, sin saber cuándo se reunió todo, sin darnos cuenta, la historia estaba estructurada y así se mostró el trabajo a un público en un espacio abierto.”*

Luego de estas muestras los procesos quedan como en el limbo, pues algunos querían continuar, pero no se tenía la seguridad de darse o no las posibilidades, sin embargo algunos continuaron con el proceso, con el entrenamiento, pero no duro mucho, y poco a poco se fueron alejando de la Casa de la Cultura y del grupo que en un tiempo se había formado, así que Marcia se dedico a

su trabajo, a su hija y abandono el proceso, ha querido volver pero gracias a lo vivido se dio cuenta que al teatro hay que dedicarle bastante tiempo.

En el caso de Bryan la continuidad la vivió en el grupo Mándala, a Pascual le interesó la parte musical para incluirla en el montaje Argonautas que se venía desarrollando, pero el trabajo no duro un tiempo largo porque como músico se ganó un concurso de flauta y decidió no volver a Mándala, pero aunque no continuo con el grupo de teatro volvió a vincularse a un taller de voz, otros de animación de objetos y con ese trabajo viajo a Argentina, pero nuevamente por cuestiones de la Universidad no pudo continuar, después de un tiempo decide entrar a ser parte del grupo de teatro de la Casa de la Cultura del Rincón, descubriendo muchas diferencias entre los procesos que vivió y los que se encontraba actualmente, encontró un ambiente con metodologías distintas, con horarios más flexibles, aunque admite su agrado por lo que pudo experimentar en la Casa de Suba, pero también nos comparte su dificultad por volver a la rutina y la rigurosidad que tenía en el grupo Mándala.

Cuando un proceso concluye, siempre quedamos con algunas inquietudes y con algunos puntos de vista que muchas veces nadie conoce o simplemente no se nos presenta el espacio para poder expresarlo, así que en esta investigación quisimos saber esos pensamientos y deseos que surgieron de la experiencia que se gestó en estos procesos teatrales, Bryan sugiere que aunque sean procesos no formales y gratuitos, los talleristas o maestros deben ser profesionales en el campo que se van a desempeñar, conocer a fondo el oficio para contar con una excelente calidad de la información que se facilitara a los participantes, teniendo en cuenta que estos procesos son de ayuda fundamental para el desarrollo de la personalidad y complemento a la educación formal, pero le queda una inquietud a Bryan sobre ¿porque la deserción de los participantes en los procesos es tan grande? Opina que quizás sea algo pedagógico.

Marcia por su lado le gustaría que se desarrollaran seminarios cortos para los que les interesa estar involucrados pero que tienen poco tiempo, por ejemplo los fines de semana; por otro lado que los horarios sean más flexibles y poder evitar inconvenientes con sus familiares, porque la mayoría de participantes que llegan a estos procesos son jóvenes.

### 3.2.2 Descripción del año 2006:

Natalia Quintero, inicio estos procesos por una curiosidad hacia el teatro y la exploración corporal; cada uno de los interesados en estos talleres llegan con unas expectativas de lo que es el arte teatral, imaginan que es pararse en un escenario y decir algún texto que les entregan, se creía que era algo más de televisión, pero cuando se enfrentan a los talleres descubren que es un trabajo de entrenamiento corporal fuerte, algo totalmente diferente a sus pensamientos. El trabajo se enfocó en el cuerpo, y las estructuras de trabajo variaban según quien dirigiera la clase, pues con Pascual era un poco más “(...) *deschavetado, medio en desorden.*” dice Natalia, en ocasiones se iniciaba con acrobacia y luego improvisaciones para después saltar, y luego voz, no era clara la estructura que empleaba, pero cuando se tenía momentos con algún chico de Mándala se podía observar un orden progresivo, donde se iniciaba con un calentamiento suave, para luego incluir movimientos donde se exigía más atención y energía hasta llegar a un punto de desfogue total de energía donde el cuerpo tenía movimientos largos y fuertes, todo esto se daba sin darse cuenta, por la misma razón de estar estructurado.

El pensar en que el teatro era solo decir un texto estando de pie en un escenario, hizo que se preguntaran para que servía tanto ejercicio y en palabras de Natalia “(...) *cómo para que carajos hacen esto y para que nos tratan mal (...)*”

Este trabajo corporal fuerte fue un motivo para que varios de los jóvenes renunciaran a estos procesos, pero a Natalia como a muchos otros les gusto este trabajo y se quedan no solo en uno, si no en varios procesos, como lo dice Natalia “(...) *estuve en varios procesos que iniciaron, iniciaron, iniciaron y ya (...)*” pues muchos se retiraban y muchos llegaban, entonces el reiniciar procesos no se dio a esperar.

Aparte de estar en continuo inicio de experiencias en el taller de teatro, el querer de Natalia por continuar estos procesos de trabajo físico, se ve obstaculizado por los horarios, ya que se llevaban a cabo en horas de la noche y por ser jóvenes los que asisten a estos espacios, sus familiares ponen problema en la hora de llegada, así mismo el dinero es un problema pues por tratar de llegar pronto a sus casas se trasportan en servicio público y no siempre se tenía para el pasaje.

Además de todos estos obstáculos, que por lo general se les presentaba a la mayoría de participantes, Natalia tenía un obstáculo mayor, sus problemas físicos, una molestia en la cadera cuando el trabajo físico era continuo, el cual le impidió en muchas ocasiones desarrollar las sesiones de trabajo, optando por quedarse quieta, pensando que esto molestaba al grupo.

Junto con las complicaciones de Natalia el trabajo durante este proceso no fue más allá de la formación inicial, de la etapa de sensibilización y un poco de improvisación, pues en distintos momentos del proceso la gente se iba retirando y a la vez iban ingresando nuevos compañeros, lo que generaba la necesidad de volver a iniciar para que todos estuvieran en un mismo nivel y así poder avanzar, pero fue algo que nunca paso, durante todo ese tiempo de reinicios se trató de incluir nuevas cosas como el combate escénico con bastones, pero todo fue por poco tiempo, a raíz de la falta de compromiso por parte de los participantes.

Después de un tiempo de reiniciaciones se logró contar con 4 personas que asistían constantemente, así que se intentó avanzar con ellos, donde los integrantes de Mándala se dividían por días y realizaban un trabajo con algún tema específico, cuerpo, actuación, danza, interpretación de textos, entre otros, igual esto se desarrolló en un periodo muy corto ya que se reiteró la falta de continuidad y de responsabilidad para con el proceso, a pesar de todos estos obstáculos Natalia quiso continuar de alguna manera el proceso y se encontró con un taller de voz que estaba integrado al taller de formación en teatro y realizó un pequeño ejercicio vocal con un grupo distinto al que estaba.

Durante el largo periodo del proceso y de continuar en su búsqueda por entender y conocer todo sobre el teatro, pudo analizar y descubrir los aportes que obtuvo para su vida, pues más que hacer teatro, Natalia se siente que gano en cuanto a su manera de ver la vida, en dejar de lado una cantidad de tabúes y vergüenzas que lo que hacen es que el ser humano se vuelva más callado y aislado de la realidad, “(...) *para mí el taller de teatro fue más para la vida y el desarrollo corporal.*” afirma Natalia, gracias a estos procesos se fortalecen los distintos lazos y relaciones que se generan con el otro, se logra entender, aceptar opiniones diferentes y llegar a acuerdos.



Además de los logros de cada participante, las muestras de los procesos se ven como unos ejercicios donde se deja en evidencia un trabajo corporal, llevándolo a escena a través de un cuento o algún texto que el director propone, se elaboraba de una manera rápida, pero no se logra hacer un montaje, tal como le sucedió a Natalia.

Ella deja en claro que le gustaría que los procesos duraran más tiempo y no fueran interrumpidos para volver a empezar, pues eso también aburre a la gente y al no ver un avance y resultados más significativos, hace que se retiren; se logra ganar cosas para la vida y las relaciones humanas pero cuando se llega a estos espacios se quiere conocer, mostrar, que el público vea lo que se está haciendo, algo importante por hacer es darle la seriedad y el reconocimiento que merecen estos procesos por ser para la comunidad.

### **3.2.3 Descripción del año 2007:**

En la búsqueda de los compañeros de los distintos procesos de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba, no se halló alguien que hubiera iniciado su proceso en el año 2007, la búsqueda se complejizó al no encontrar ayuda de la base de datos de los participantes en la Casa de la Cultura de Suba, así que Natalia Quintero aportó desde sus recuerdos lo sucedido en este año con el proceso.

Para este año quedaban cuatro personas del proceso anterior entre ellos Natalia, no ingresaron jóvenes nuevos por qué no se realizó la convocatoria para un nuevo proceso, los motivos son ajenos a nosotros y a los participantes, se continuó el trabajo de formación teatral con estas cuatro personas, fue un proceso vinculado al grupo Mándala, pues los integrantes del grupo junto con el director se dividieron las distintas temáticas para transmitir las en los encuentros con los cuatro chicos, desarrollándose durante toda la semana en horas de la noche; dentro de estos espacios se tuvo en cuenta el entrenamiento, el trabajo de texto, la imagen, técnicas básicas de danza y un propósito de llegar a construir un montaje o ejercicio teatral, pero al igual que otros procesos no duró mucho tiempo, por falta de compromiso y de rigor que demanda el proceso. Se puede decir que se acudió a la gente de Mándala para rescatar los procesos de formación en teatro, sin embargo durante el tiempo que se trabajó se obtuvo un pequeño ejercicio entre los cuatro participantes del proceso y los integrantes del grupo, basado en el libro *Cyrano de*

Bergerac de Edmond Rostand, donde se realizó un acercamiento a las situaciones que se presentaban en la historia, desde lo corporal, manejando un vestuario neutro, y sin escenografía, consistía en algunos movimientos, textos e imágenes.

Paralelo a este trabajo con los participantes que continuaron y después de iniciar tantos procesos, de ver como cada taller se iba cayendo, y la persistencia de Natalia por continuar, Pascual decide invitarla a trabajar con Mándala, pero por los problemas físicos que la rodeaban no logró entregarse totalmente a los entrenamientos y al trabajo de laboratorio que se realizaba durante los ensayos con el grupo, además porque no era volver a iniciar, sino que en el camino Natalia se iba igualando a los del grupo tanto física como conceptualmente, nunca se despreció el trabajo de Natalia ni se sacó del grupo, simplemente ella misma sintió la necesidad de retirarse y de poner fin a lo que busco pero que no pudo continuar.

Entendamos que este proceso se dio de manera furtiva, fugas por la ausencia de nuevos participantes a los procesos de formación teatral, siendo así, los cuatro participantes que se mantuvieron del proceso anterior fueron invitados a conformar un proceso nuevo que comandarían los integrantes de Mandala Teatro, donde recibirían de manera intensiva, talleres de interpretación de texto, voz, cuerpo, combate, danza y actuación, todos estos contenidos se distribuyeron en cada uno de los integrantes de Mandala; pero fue un proceso efímero que no duro más de 15 días activo y del cual solamente Natalia Quintero acogió las enseñanzas para darle continuidad a ese proceso personal activándose en Mandala Teatro. Ya que nuestro proyecto de investigación se enfoca en lo sucedido dentro de los procesos, no del grupo Mandala Teatro, recogemos el testimonio de Natalia Quintero siendo ella la única que llego hasta la última instancia de ese proceso, además fue imposible encontrar a las otras tres personas que conformaron el proceso teatral durante este año.

#### **3.2.4 Descripción del año 2008:**

Las motivaciones para entrar a participar en los procesos surgen desde el colegio y la curiosidad por conocer que es el teatro, no solamente asistiendo como espectador, sino estando dentro de una obra.

Gracias a algunas muestras o ejercicios en las distintas actividades escolares, izadas de bandera, días del idioma entre otras, los jóvenes empiezan a sentir curiosidad por conocer más a fondo lo que se vive en un proceso de montaje y todo lo que se experimenta en momentos previos a una función, algunos de los profesores logran ver en ellos fortalezas para el arte, y tratan de dar información de algunos talleres que son de su conocimiento, como lo fue el caso de Alexandra Castañeda, participante del proceso de formación en teatro en este año, quien ingreso a un taller de teatro en la Casa de la Cultura del Rincón, pero por motivos personales y familiares se ve obligada a retirarse, después de un tiempo siente la necesidad de volver, y en la Casa de la Cultura de Suba, encontró la posibilidad de continuar con su proceso.

Las distintas motivaciones para ingresar a un proceso, van de la mano de las expectativas que se tienen frente a la formación teatral, se encuentra una coincidencia en las entrevistas que se realizaron, en cuanto a lo que se esperaba fueran los talleres y los pensamientos que se tenían antes de ingresar a la Casa de la Cultura, ya que la mayoría de jóvenes creía que era tomar un texto y decirlo a un público, y que desde un principio se mostrarían obras, pero cuando ingresan y se encuentran con el trabajo corporal fuerte, la sorpresa no se da a esperar, algunos renuncian al proceso y otros empiezan a cambiar su punto de vista, por la adquisición de disciplina y rigor que se genera desde un inicio de la formación teatral.

Por otro lado, los obstáculos siempre estarán presentes en cualquier proceso de educación no formal, los motivos son muchos, pero en este proceso como en unos anteriores, los horarios fueron una gran dificultad, ya que las sesiones de trabajo se desarrollaban en las noches, y las llegadas tarde a la casa generaban problemas con los padres, por otro lado algunos estaban iniciando la universidad y se cruzaban los horarios de clase con los de teatro, llegando un poco después de la hora de inicio del taller en la Casa de la Cultura, donde se exige al máximo la puntualidad.

A pesar de los obstáculos que se presentaban, en este proceso se logró trabajar en una gran parte, el cuerpo; nuestros compañeros cuentan lo que experimentaron y aprendieron en el proceso, conceptos como, el centro, el espacio, la columna, la mirada, la presencia, peso corporal, riesgo, disciplina, trabajo en equipo, etc., palabras que alguna vez escucharon pero no pensaron que

fueran fundamentales en teatro, esto lo trabajaron en, la acrobacia, en los juegos, en las alzas, trotando por el espacio, mirando al compañero, teniendo imágenes para crear relaciones y comprender un poco lo que se quería decir, corrigiendo algunas manías que se tienen en la cotidianidad, como por ejemplo estar arreglándose la ropa en el entrenamiento o algún ejercicio que se proponga; en el combate escénico se puede apreciar el cuidado para con el compañero, el estado de alerta y reacción a lo que pueda pasar, porque así se preparara con detalle cualquier cosa puede suceder en el momento de la muestra o función, con esto se quiere decir que la preparación física, se convierte en el centro del taller, trabajándolo de muchas formas posibles.

Junto a este trabajo físico, la voz estaba presente desde las canciones, la respiración, las posturas del cuerpo y la proyección de la voz, haciendo uso de imágenes para una mayor comprensión, llenar el espacio con un sonido, que se escuche lejos, entre otras imágenes.

Para ver como se usan estos elementos en la escena, la muestra final se orientó a evidenciar todo este trabajo corporal, de entrenamiento y voz junto con el manejo de un objeto, el bastón en los combates; luego de esto se realizaban improvisaciones partiendo de temáticas que se proponían y teniendo en cuenta un cuento, por ejemplo para esta muestra se tubo de base “caperucita Roja”, pero el desarrollo de esta historia tuvo un giro donde los personajes tenían el polo opuesto a su carácter, al igual que las situaciones.

### **3.2.5 Descripción del año 2009:**

El participar en distintos talleres de formación artística muchas veces se da por cuestiones ajenas al querer estar allí, o a la curiosidad por conocer de qué se trata tal oficio; en los procesos de este año se encuentra como en años anteriores, que el interés surge desde el colegio y por encontrar metodologías y formas que ayuden a alimentar alguna actividad u oficio que esté realizando el participante. Tal es el caso de Johana Caqueza, bailarina y Diego Mora joven recién graduado del colegio.

Para Johana el estar frente a un público y el quizás equivocarse le fue un inconveniente para su oficio, ya que no encontraba la forma de solucionar lo que le sucedía en el escenario, este inconveniente y el gusto por las artes en general hace que encuentre la posibilidad de ingresar a

la Casa de la Cultura y participar en el taller de formación en teatro, para experimentar un espacio más de arte y para encontrar nuevas metodologías y ejercicios que le ayuden a superar el obstáculo que se le presentaba en el momento de estar danzando.

Por otro lado para Diego el entrar a los procesos de formación en teatro en la Casa de la Cultura de Suba, fue la continuidad del trabajo que inicio en el colegio.

En todo proceso hay inconvenientes y lo que para unos son obstáculos para otros son ventajas, es decir para Johana el horario de los talleres era perfecto porque le daba tiempo de trabajar estar con su hija y asistir a los talleres, nada se le cruzaba, pero por el contrario para Diego si fue inconveniente, pues había comenzado la universidad y salía de clases a las 6 de la tarde y los talleres de teatro empezaban a las 6 de la tarde, le quedaba difícil estar en ambos lados a la vez, sin embargo logró un acuerdo con los talleristas para asistir un poco más tarde pero con el doble de compromiso, tanto para con él como con el grupo. Sin embargo el trabajo se iba complejizando y llevando las sesiones a un periodo más largo y terminando a una hora más tarde de lo acordado, lo que también fue un obstáculo para Diego ya que llegaba muy tarde a su casa y tenía que madrugar a la Universidad al día siguiente.

En cada proceso cada participante tiene una experiencia diferente, sea de descubrimiento, de reforzar pensamientos, o simplemente darse cuenta que no le gusta, en fin cantidad de cosas nuevas que no son malas, tan solo experiencias con múltiples resultados; para los compañeros de este año la experiencia fue satisfactoria, para Johana el enfrentar su miedo al público y el encontrar en su hija el apoyo para soltarse, fue su recompensa del proceso, como lo expresa ella en la entrevista realizada: *“(...) tuve una experiencia con mi hija, lleve a mi hija de tres años, todo aquello que ella hacía era muy natural, muy normal y despreocupado, no tenía problema en hacer como gato, como león, como serpiente, no tenía ningún problema en arrastrarse; viéndola a ella fue que adopte ese mismo comportamiento para el teatro, hacer las cosas sin miedo”*.

Y para Diego fue un espacio donde sentía que los problemas no existían, pudo encontrar su espacio para hacer lo que le gustaba y salirse de su cotidianidad, donde solo importaba el estar

con otros y hacer teatro, tal como lo narro en la entrevista: “(...) yo llegaba allá a olvidar mis problemas, era un punto donde cruzaba la puerta de la Casa de la Cultura y los problemas se quedaban al otro lado, porque allá llegaba a lo que era, a entrenar a hacer solamente teatro(...)”

Estas experiencias surgen de una variedad de ejercicios y conceptos que hacen parte del proceso; el espacio, los niveles, las velocidades, improvisaciones, resonadores y todos los movimientos corporales que surgen de distintas propuestas, todo esto no solamente sirve para estar en escena, si no a la vez para poner en práctica en la vida diaria, esta serie de palabras y ejercicios acompañaron día a día el desarrollo de este proceso y lo llevaron a dar inicio a una posible muestra, la cual por tiempo y espacios no se logró expresar a un público y que a pesar de ello se trabajó hasta la última sesión.

En cada experiencia se obtienen logros y Johana logró controlar su miedo, se siente mucho más segura cuando baila y en su diario vivir, además de poner en práctica el observar y escuchar a los demás y a sí misma. En su labor como maestra trata de compartir su experiencia a los niños, de apoyarlos y de buscar a partir de lo que aprendió en el proceso, formas y metodologías para lograr una confianza en los niños y vencer desde pequeños sus miedos.

Para Diego su logro fue corporal, pues a través de la acrobacia y de la exigencia tanto personal como grupal, descubrió que si se arriesga puede romper bloqueos mentales y físicos que su entorno ha construido en su ser, se siente muy contento con su avance personal.

Para estos dos compañeros el logro grupal fue el conocer gente de distintas edades, y cómo a través de un gusto por el teatro y el pensar en algo juntos, generaría una amistad, haciendo un trabajo en equipo más productivo para el proceso.

En los distintos procesos de formación en teatro, nacen una gran variedad de motivos para seguir o renunciar al desarrollo de los talleres, uno de los motivos para que diego no continuara en los procesos de formación teatral, fue la fusión del grupo de él, con el grupo anterior, ya que con el pasar del tiempo y la interacción con todos los participantes, surgen algunas reflexiones respecto

a lo religioso; esta es una de las causas para que Diego desistía de los talleres: “(...) *estuve en ese proceso de formación otro tiempo hasta que me retire hace poco por inconvenientes con el director, porque se metía mucho con la religión y pues no tengo problema con que otros piensen diferente, pero se metieron con mi Dios, es algo personal para mí, yo soy católico, y no me respetaron y cuando quise poner mi punto de vista y reclamar el respeto por lo que yo creía, no les gusto y sentí que no podía continuar así, no me importa que se metan con el resto, pero quisieron entrometerse con algo muy personal, no creo que eso deba ser así.*”

En el caso de Johana su motivo fue ajeno a los procesos, ya que su condición de madre le exigía una completa disposición en su trabajo, lo que le impidió continuar con los talleres de formación, aunque deja al descubierto su interés por volver a estar en una experiencia teatral.

### **3.3 ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS**

Estas experiencias en los procesos de formación en teatro de la Casa de la Cultura de Suba, nos dan algunas nociones de cómo se desarrollan los procesos, pero aún quedan muchos temas por resaltar, para ello abarcaremos las entrevistas realizadas deteniéndonos en cada una de las temáticas encontrando sus causas y consecuencias.

#### **3.3.1 Experiencias teatrales en la Casa de la Cultura de Suba:**

##### **3.3.1.1 Motivación:**

Uno de las preguntas que motivaron nuestra investigación, fue entender las razones por las cuales los participantes acuden a los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, aunque la asistencia a la apertura de estos talleres es cuantiosa sus medios publicitarios son escasos, las razones por las que se enteraron de la Casa de la Cultura fue por profesores en el colegio, o porque algún amigo les comunicó, o porque alguna vez pasaron cerca y entraron por curiosidad, pero no por una invitación directa o por algún tipo de publicidad.

Pero en realidad ¿cuáles son las razones por las que asisten los jóvenes a los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba? Ya que las personas que asisten a los procesos de formación teatral son jóvenes entre los 14 y los 26 años, en el análisis deducimos que estas edades viven una etapa de decisiones cruciales que definiría su quehacer por los

próximos años, ya sea continuar los estudios, especializarse, trabajar, tener una familia, en fin. Tantas decisiones que durante la juventud se toman y marcan la vida de la persona, en este caso las personas entrevistadas habían terminado sus estudios de educación básica o estaban terminándolos, para algunos la gran cantidad de tiempo libre les demandaba realizar algo que ocupara su tiempo y es por eso que buscan la Casa de la Cultura Suba. Allí encuentran un panorama gratificante lleno de expresiones artísticas, en este caso el teatro, para otros fue completamente distinto ya que habían visto teatro y querían experimentar la formación teatral, algunos tenían una noción, como primer referente la televisión, pensaban que esto consistía en recibir un texto, decirlo y ya, pero se encontraron que los procesos de formación teatral son más profundos, ninguno de los participantes pensó que el teatro es también un oficio y que asumirlo requería ciertas condiciones.

### **3.3.1.2 Expectativas:**

Las dudas y las inquietudes por conocer el teatro, hizo que cada uno se planteara su propia idea sobre lo que serían los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, cuando indagamos sobre este tema, las respuestas fueron de diversa índole, algunos apasionados esperaban una clase teórica sobre el teatro, donde conocerían todo lo necesario para comprenderlo, otros creyeron entrar en un espacio lúdico, de dispersión y relajamiento, donde interactuarían con otras personas para divertirse en grupo en torno al teatro, para algunos era asumir un personaje, unos textos y decirlos con otras personas como se ve en la televisión, lastimosamente nada de esto encontraron allí, pues los procesos de formación en teatro están diseñados para reconocer el cuerpo, reconocer las posibilidades, reconocer su entorno, el teatro se adopta como herramienta para brindarle al participante unos elementos que transforman su realidad, si el participante asume como opción de vida el teatro, entonces está convencido de lo que va a ser, descubriendo, al pasar por el taller, aquello a lo que se va a enfrentar, pero si el participante no toma esa opción, de igual manera tuvo un acercamiento con el teatro, afirma Fernando Catillo Director de la Casa de la Cultura de Suba.

Así mismo, a los procesos de formación se acercan jóvenes con expectativas definidas, que quieren reforzar sus estudios o tienen grandes inquietudes por la preparación en el teatro; aunque son muchas las ganas y las expectativas por ingresar a una experiencia artística, a esto se suman



los obstáculos con los cuales, se encuentran durante los procesos, los participantes manifiestan que son varios los factores que emergen: La familia, los horarios, el dinero para transportarse, que aunque no se opongan son factores con los que se empiezan a afrontar, por ejemplo, la familia pone en duda en algunas ocasiones, las actividades que desarrollan y entran a juzgar algo que no conocen, Carlos Sepúlveda afirma que esta situación se presentó cuando ellos iniciaban sus actividades en Suba, pero solo era posible cambiar la mentalidad de los familiares invitándolos a participar de las actividades.

Otro aspecto a tratar es el de los horarios, este tema podemos tomarlo desde los participantes y desde el proceso de formación, en primera instancia se manifiesta que los horarios son un obstáculo, pues los talleres son de 6:00 pm a 10:00 pm, para algunos es complejo salir tan tarde ya que viven retirados del lugar y deben tomar transporte, llegan tarde a la casa y eso puede ser peligroso, además la familia se indispone por las llegadas tarde; desde el proceso de formación está planteado un horario que no es negociable y que el cumplimiento del mismo es inamovible, por lo tanto se debe llegar de manera puntual, no hay flexibilidad si trabaja o estudia, la disciplina y el compromiso se ponen en juego desde el horario en adelante. Esto es la causa para que muchos abandonen los procesos pues su concepción es distinta y no va con ellos este tipo de reglas, los que se quedan asumen esto como justo y necesario.

Además de eso el dinero también se convierte en algo determinante para cumplir, por lo menos, con lo más básico que es el horario, hay participantes que son muy jóvenes y deben ahorrar de sus onces para tener para un transporte, o algunos deben mover horarios para poder trabajar y poder solventar el traslado a los talleres, para sacar fotocopias de los libros o de los textos que se trabajan. Pero esto es una de las partes que se asume cuando se ha elegido la educación o la formación como etapa de tránsito en la vida, nada es fácil hay que luchar por lo que se quiere, esto lo manifiestan los participantes, con el tiempo el factor dinero es un obstáculo para continuar con los talleres, pero no es algo definitivo para ello.

Encontramos que son varios los factores, que en este caso, se convierten en obstáculos para un pleno desarrollo de este proceso formativo, pero realmente son cosas que hacen parte también de

esto y cuando alguien quiere continuar se sobrepone a ello para lograr lo querido, si no, toma la decisión de muchos, retirarse y buscar otro que hacer.

### **3.3.1.3 Experiencia:**

Cuando los talleres iniciaron, los participantes sintieron un choque al encontrar algo completamente diferente a la expectativa que cada uno tenía, para algunos fue gratificante, tenían un panorama de retos por afrontar; como anteriormente se ha nombrado, los procesos de formación teatral se enfocan en el trabajo físico; *“las personas que llegan se les hace un acercamiento y un trabajo muy específico hacia el cuerpo, no se tiene clara una noción de cuerpo, en algunos casos es inexistente en el sentido en que el teatro demanda una capacidad o por lo menos una disposición corporal. Lo que se intenta es buscar nuevamente esos movimientos que el cuerpo humano puede hacer, saltos, caídas, todo el entrenamiento pre acrobático, entrenamiento sobre técnicas, para ampliar la capacidad de movimiento de los participantes, ¿qué se busca con esto?, que los participantes sean más explosivos cuando se trabaja con el cuerpo sobre estructuras, sobre entrenamientos, en el teatro necesitamos que el cuerpo solucione más allá de lo que creemos que es posible llegar; esto se busca en un principio, que los participantes entiendan el movimiento, que entiendan su cuerpo y que a través de eso pudieran ser mucho más comunicativos”*, afirma Edwin Acero, quien figuro en un tiempo como practicante de la Universidad Pedagógica Nacional de la Licenciatura en Artes Escénicas en la Casa de la Cultura de Suba e influencio y fortaleció los procesos de formación teatral y la conformación del grupo Mándala Teatro en Acción.

### **3.3.1.4 Contenidos de trabajo en los procesos del 2005 al 2009:**

Continuando con las experiencias, es necesario rescatar los contenidos que se trabajan en los procesos de formación teatral, para identificar las herramientas que se les brindan a los participantes y cuál es el verdadero objetivo de las mismas.

2005:Disciplina, sensibilidad, reconocimiento corporal, centro, manejo del espacio, equilibrio, acondicionamiento físico, tonicidad, estiramientos, respiración, acrobacia, laso, teatro gestual a través de la técnica del mimo corporal dramático, las asanas (Jerzy Grotowski), danza, IntMexTli, amplitud del cuerpo (Michael Chéjov), el maseo, ejercicio desarrollado por el grupo

donde por medio de movimientos libres crean una especie de danza personal despertando los músculos, articulaciones etc., trabajo de texto desde el entrenamiento vocal, improvisación desde el cuerpo, creación de situaciones.

Todos los elementos que se encontraron en los contenidos de este año de proceso teatral, van direccionados al trabajo corporal, a crear una conciencia y un acondicionamiento para una presencia en la escena.

2006: Dinámicas de movimiento, ejercicios de acondicionamiento físico, trabajo de centro, observación, danza, equilibrio, niveles en el movimiento, abrir y cerrar el cuerpo, combate escénico, improvisación con sus respectivas variantes de implementación, trabajo vocal, performance.

Es evidente que los contenidos de este año, a comparación del año anterior, van enfocados al mismo propósito de generar una conciencia y un trabajo corporal, con disciplina y rigor, poniendo de protagonista para la escena, el cuerpo.

2007: Acondicionamiento físico, danza, improvisación, combate escénico, trabajo de texto, trabajo en equipo.

Como es contado anteriormente, en este año no ingresaron nuevos participantes, quedando el proceso en manos del grupo Mandala Teatro en Acción, quienes tuvieron una etapa de trabajo con los 3 o 4 jóvenes que quedaron del año anterior, implementando los mismos contenidos enfatizando en el trabajo físico, pero cada uno de los integrantes, se encargaba de un día y un tema en la semana, trabajo que se desarrolló en un periodo corto de tiempo.

2008:Disciplina, acondicionamiento físico, acrobacia, voz hablada y cantada, balance del espacio, estiramientos, juegos teatrales, asanas, balance de pesos, exploración de la animalidad, improvisación, combate escénico, mimo corporal, danza.

Los contenidos siguen siendo similares y enfocados al trabajo y conciencia del cuerpo, a preparar al actor para hacer uso de su instrumento de manera que obtenga una fuerza y una presencia en el momento de estar en escena.

2009: Acondicionamiento físico, improvisación, danza, juegos teatrales, voz cantada y trabajo de texto, exploración de la animalidad, trabajo de pesos, estiramientos.

Un año más, donde los contenidos enfocados al trabajo corporal, son los protagonistas en estos procesos de formación teatral, en la Casa de la Cultura de Suba, el manejo del cuerpo es esencial para los que direccionan estos talleres.

Después de develar los contenidos vistos entre los años 2005 al 2009 en los procesos de formación teatral de Suba, encontramos necesario aclarar la manera en que son asumidos estos contenidos ya que son repetidos en todos los procesos, sabiendo de antemano que nunca los resultados serán los mismos, se permiten seguir indagando en los mismos planteamientos.

### **3.3.2 Asimilación de los contenidos:**

#### **3.3.2.1 Disciplina:**

Un énfasis en la puntualidad del horario, y cumpliendo a cabalidad los acuerdos planteados para con el grupo.

#### **3.3.2.2 Acondicionamiento Físico:**

Este concepto encierra ejercicios que miden las capacidades físicas y motoras de los participantes como flexiones, sentadillas, saltos, ejercicios de fuerza y destreza, que se repiten como una rutina de entrenamiento nivelando al grupo entorno a la conciencia corporal.

#### **3.3.2.3 Ejercicios de acrobacia:**

(Rollos, saltos, media lunas, paradas de manos etc.), son desarrollados en los proceso de formación teatral, para romper esquemas, establecer metas y objetivos claros desde lo corporal, con la práctica constante de estos ejercicios, se superan miedos y bloqueos mentales que hacen de ese cuerpo dormido y cotidiano, un cuerpo activo y dispuesto a reaccionar, cuando estos

ejercicios se asimilan en una práctica constante, se amplía el panorama abriendo la posibilidad para continuar la exploración más allá de los límites.

#### **3.3.2.4 Asanas:**

Jerzy Grotowski, plantea los ejercicios físicos para desarrollar un verdadero control corporal, ganando conciencia y control de cada uno de los movimientos, pero solo se puede llegar a ello, con constancia y disciplina; en los procesos de teatro en la Casa de la Cultura de Suba, se asumieron estos ejercicios fortaleciendo ese carácter de interés por lo corporal.

#### **3.3.2.5 Reconocimiento corporal:**

Este concepto está planteado en torno a una serie de ejercicios que potencian la sensibilidad, de afuera hacia adentro, en donde el participante explora cada parte de su cuerpo, entendiendo así las dinámicas de movimiento, partiendo de la quietud y la introspección, encontrando así una correcta postura desde las plantas de los pies, subiendo a la colocación de las rodillas y ubicando en el centro la cadera, estableciendo una cómoda distribución del peso del cuerpo, eso agregado a la alineación de la columna vertebral, el descanso de los hombros, y para finalizar una ubicación de la cabeza de manera uniforme sobre la columna vertebral.

#### **3.3.2.6 Balance del espacio:**

La distribución nivelada en el espacio escénico, de los actores en relación con los elementos que alimentan el acto teatral, como lo son escenografía, utilería, etc. Dentro de los talleres se logra esta conciencia del espacio, trabajando ejercicios de contacto visual, ubicación periférica del individuo y del grupo, y adquiriendo un estado de alerta para reaccionar a cualquier desnivel del espacio.

#### **3.3.2.7 Estiramientos:**

Estos ejercicios se realizan para disponer el cuerpo a un determinado trabajo, o después de una ardua sesión de entrenamiento, ayudando a relajar la musculatura.

### **3.3.2.8 Trabajo de pesos:**

Estos ejercicios buscan la relación con el cuerpo del otro, entendiendo las dinámicas de movimiento, reconociendo el peso, los puntos de apoyo para recibirlo y las posibilidades creativas entre los dos cuerpos para establecer imágenes y situaciones definidas. El objetivo primordial de este ejercicio es la exploración desde la proxemia, romper esa burbuja personal que socialmente nos hemos acostumbrado a portar, además posibilita la exploración de nuevas posturas en el ejercicio escénico.

### **3.3.2.9 Danza:**

Durante varios años se ha planteado la opción de explorar la danza contemporánea como herramienta de interpretación, ya que, posibilita el fortalecimiento de la presencia escénica y enriquece el alfabeto de movimientos que la memoria corporal asimila para la escena, brindándole al actor precisión en su ejecución, seguridad y fluidez en la escena.

### **3.3.2.10 Juegos Teatrales:**

Usados en los procesos como herramienta para establecer relaciones de confidencialidad, trabajo en equipo, alerta y estrategia, además de dinamizar las relaciones humanas.

### **3.3.2.11 Mimo corporal dramático:**

Investigación de Etienne Decroux que plantea al cuerpo como principal medio de expresión, y al actor/actriz como punto de partida de la creación, para hacer visible lo invisible. De la mano con la danza el mimo corporal dramático establece otro tipo de actuación, fortaleciendo la corporalidad, el gesto y la imagen, mostrando el pensamiento a través del movimiento. Esta técnica llega a la Casa de la Cultura de Suba en primera instancia por el maestro Juan Carlos Agudelo en un taller corto, pero luego fue profundizada por Edwin Acero, quien fuera estudiante, en esa época, del maestro Juan Carlos Agudelo y de la técnica del mimo corporal; con esta técnica desarrollo su proyecto de práctica pedagógica con los participantes de los procesos de formación teatral de Suba.

#### **3.3.2.12 Combate escénico:**

Ejercicios de riesgo como la acrobacia, el trabajo con lazo y en este caso el combate escénico sin armas y con bastón, más allá de un contacto es una coreografía de movimientos técnicos previamente aprendidos, una danza de acciones de riesgo en pro de una situación escénica; este trabajo es también desarrollado como una vertiente de ese énfasis sobre el trabajo corporal.

#### **3.3.2.13 Improvisación:**

Los ejercicios que han practicado los participantes han desarrollado una amplia gama de destrezas y posibilidades corporales dándole paso a la improvisación desde lo físico, establecer relaciones de comunicación con los compañeros es importante para entenderse al momento de improvisar, aquí se parte de objetos para que sean ilustrados por el grupo de distintas maneras con el cuerpo, luego se les plantea generar espacios y atmosferas usando también el cuerpo, explorando posibilidades una y otra vez, estos planteamientos se vuelven una rutina de entrenamiento, y de esta misma manera se plantean improvisaciones de personajes, con temas, situaciones y lugares definidos. En este trabajo se ponen a prueba, al servicio de la escena, los ejercicios que se han trabajado anteriormente.

#### **3.3.2.14 Entrenamiento vocal:**

Este trabajo tiene dos fases, la voz cantada y la voz hablada: lo primero tiene una similitud al trabajo físico, es necesario romper bloqueos y entrenar la voz para llegar al canto preciso y natural, los ejercicios constan de asimilación de la respiración y todo el aparato fonador, explorando la musculatura y todo lo necesario para la emisión de la voz, se exploran los distintos resonadores del cuerpo y después de una larga jornada de indagación se canta una canción grupal; lo segundo es la voz hablada, aquí se hace un sondeo para identificar las falencias en dicción y pronunciación, así mismo se trabaja la interpretación de texto para la actuación. Cabe decir que el trabajo vocal no es de manera intensiva, como lo es el trabajo corporal.

A grandes rasgos estos son los elementos que se trabajan en los procesos de formación en teatro de la Casa de la Cultura de Suba. Logramos evidenciar que en cada uno de los años los contenidos fueron similares.

Teniendo en cuenta los contenidos nombrados y revelados por los participantes de los distintos procesos de la Casa de la Cultura de Suba, es evidente la influencia de los estudiantes y practicantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN, en dicho espacio, ya que cada uno de ellos comparte y explora desde la pedagogía su experiencia en formación teatral de modo profesional.

### **3.3.3 Logros obtenidos por los participantes de los procesos de formación teatral:**

Analizando ese trasegar durante los procesos de formación, los participantes apuntan a una verdadera transformación haciendo un comparativo entre esa primera clase y la última, analizan el cambio drástico que sufrieron sus cuerpos gracias a todo el trabajo físico, también hablan de una transformación del pensamiento y de sus comportamientos, pues todos estos conceptos planteados, de una u otra manera, también se plantean en la vida cotidiana; disciplina, riesgo, presencia, postura corporal, la forma de caminar, la mirada, la proyección de energía, ayudan a que la auto estima y la seguridad se manifiesten en las personas. *“De niño y de joven era muy solitario, yo pretendía no comunicarme... me olvide de los otros, me aislaba, estaba perdiendo la comunicación, la interacción y es lo que hace realmente el teatro, un poco de gente ahí que quiere hacer cosas, porque los hace felices, entonces digamos eso a mí me hace feliz, mi objetivo personal del arte es ese, me hace olvidar un poco del mundo.”* (Andrés Ríos integrante de Mandala Teatro en Acción).

El énfasis de la formación teatral en la Casa de Cultura de Suba, es el trabajo físico, el cuerpo como elemento comunicativo, Rubén Garzón participante del año 2005 afirma que el cuerpo es moldeable, que se puede entrenar para todo aquello que uno quiera, solo es necesario tener disciplina, constancia y una meta clara sea cual sea, el cuerpo se entrena para liberarlo, para hacer las cosas sin miedos de por medio.

Otros asimilan sus logros como una formación para la vida, para reencontrarse con el propio cuerpo y el de otro, para el desenvolvimiento en la vida. Además de toda esta formación que hace un “clic” en los cuerpos y las personalidades de los participantes, el encuentro con otros seres humanos y su interacción en pro de un mismo objetivo, que es vivir una experiencia entorno al teatro.



Para otras personas es rescatable los valores aprendidos allí: *“ahí pude entender palabras como tolerancia, amistad, trabajo en equipo, respeto, libertad, bienestar y muchas otras, conceptos que mucha gente habla, pero que les es difícil aplicar, yo lo viví en la práctica con ese grupo y todo por medio del teatro.”* (Marcia Márquez, participante proceso 2005).

A nivel grupal hay que entender que el teatro es un arte que se desarrolla en conjunto, todo lo que allí surge es gracias a la comunicación y la interacción del grupo, es decir, los logros individuales son inicialmente logros grupales, se construyen acuerdos de trabajo, una interacción sincera, unos códigos comunes y lo más importante se cambia el pensamiento sobre el oficio teatral, se le da un lugar específico, a diferencia de ese pensamiento inicial, que no es errado, es consecuencia de la desinformación; se entiende que el oficio de la actuación requiere un entrenamiento corporal y específico, además de una serie de elementos técnicos que se deben asimilar, así, después de un tiempo de entrenamiento, se llegara a ese instante de la puesta en escena, una obra de teatro.

El balance es que toda persona que pase por los procesos de formación teatral en Suba, así dure dos meses, o tres años, vivencia un conflicto interno, un encuentro de sensaciones, emociones y pensamientos, que esta experiencia teatral le proporciona, es una decisión que marcaría la pauta para más adelante, o puede pasar desapercibida, solo basta con una decisión de continuar o no en los procesos.

Para los talleristas, los logros claros no se ven inmediatamente, si no con el tiempo, en primera instancia están esos logros inmediatos de habilidades y actitudes, durante su estadía en los procesos se ve con el tiempo ese desarrollo, pero al pasar algunos meses o años se ve una verdadera transformación, pues se refleja la manera en que el teatro a influenciado para aplicarlo en sus vidas, en sus profesiones, o para elegir el arte como proyecto de vida.

Otra instancia de transformación es en las familias o en la gente de la comunidad, pues al ver las muestras de los trabajos, cambian esa idea preconcebida del teatro y ven que los jóvenes realizan dinámicas de trabajo interesantes y formativas, más allá de aprenderse diálogos.

Para los participantes, a modo individual, algo que caracterizó fundamentalmente cada experiencia, fueron los logros y las dificultades de cada participante dentro de los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba. Para cada uno de ellos fue un logro entender las dinámicas en que el teatro se desarrolla, fue un cambio de conciencia desde la experiencia, pero además de eso, encontraron que cada uno de sus cuerpos guarda de manera insospechada todo un universo de posibilidades físicas y expresivas, a la espera de ser potenciadas, algunos continúan esta indagación desde el teatro, otros desde otras artes, algunos quedan con esa inquietud y transforman su propia realidad haciendo conciencia del cuerpo en su cotidianidad, y otros guardan esta experiencia como un momento importante de sus vidas que les permitió un cambio de mirada a nuevos rumbos.

En torno a las dificultades, que ya se han venido nombrando, como el horario, las ausencias, el respeto a su ideología o su condición física, a esto se suma, un desacuerdo entre la propuesta metodológica la visión y la misión de la Casa de la Cultura de Suba; la suma de estos sucesos dejan al descubierto la ausencia de una metodología clara al interior de los procesos de formación teatral.

#### **3.3.4 Muestra final:**

Los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba tienen una duración de 6 meses y se prolongan a 1 año, las personas que quieran continuar, vuelven a ver lo mismo del proceso anterior, por el ingreso de nuevas personas; teniendo en cuenta esto, vemos la inconformidad de algunos participantes, manifestando, que las muestras finales, se hacen por justificar un dinero invertido por la Alcaldía Local, aseguran que esas muestras no se preparan tal y como debería ser, solo dos o tres días antes del día de la presentación; otros participantes no desmienten esto, pero si cuentan que se plantea una temática definida, anteriormente pudimos notar que la mayoría de las muestras son basadas en textos dramáticos o narrativos, a pesar de la premura, si hay una preocupación por llevar a cabo algo bien hecho, los talleristas parten de unos saberes ya apropiados y se lanzan a explorar una puesta en escena de pequeño formato.

Los participantes manifiestan que a pesar de la premura, de la poca preparación, todos coinciden, en que ese encuentro con el público es motivador y definitivo para evaluar todo lo aprendido en

los proceso, es allí donde cada uno puede asimilar realmente los contenidos, además allí están sus familias, sus amigos, personas que quieren entender también de que se trata realmente el teatro, está comprobado que después de estas muestras las familias asimilan el arte de otra forma.

Por otro lado hay una divergencia entre tallerista, por ejemplo Carlos Sepúlveda afirma que las muestras finales son muy importantes y necesarias, por los participantes, porque ellos buscan generar un resultado y lógicamente presentarse, pues es con el público donde confrontan esos elementos aprendidos dentro de los procesos, además el público son sus familias y allegados, con ellos también hay un procesos de interacción y transformación desde el teatro, con el hecho de que asistan a las muestras, hay un cambio de mentalidad; por otro lado Pascual Cruz afirma que las muestras no son determinantes, claro, muchos llegan con la expectativa de actuar, que los vean y los aplaudan, eso es válido como motivación inicial, pero para Pascual, no son determinantes las muestras, por eso dice uno o dos días antes de la muestra, se mira que se monta, porque son cosas contractuales, los procesos en teatro son largos o si no, no se llamarían procesos formativos, serian otra cosa, y simplificar todo lo visto en seis meses, en 1 hora, es muy difícil, por eso se monta algo pequeño o se muestra un entrenamiento. Para Pascual lo importante es la experiencia, lo que sucede durante el proceso, pues es allí donde la experimentación, desde cualquier punto de vista, es posible, la experiencia muestra cual es el trabajo a desarrollar.

Hemos notado como durante 5 años los procesos de formación teatral han influenciado a más de 150 jóvenes directamente y a más de 500 personas de manera indirecta, estas cifras surgen, teniendo en cuenta que estos procesos se activan cada 6 meses y allí llegan un estándar de 30 personas por procesos, claro está, teniendo en cuenta que en el año 2007 no hubo convocatoria y que de los 30 que ingresan se quedan alrededor de 5 a 7 personas. También se tiene en cuenta el público de las muestras y una población flotante e intermitente.

Para entender mejor la dinámica de trabajo, se nombrara las etapas de transito de un proceso de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, nos basaremos en el planteamiento inicial establecido por Carlos Sepúlveda que son: intuición, noción, concepto, categoría.

### **3.3.5 Análisis estructural de los procesos de formación teatral:**

#### **3.3.5.1 Intuición:**

Durante la primera etapa los participantes vivencia una propiocepción, encaminada hacia la educación del cuerpo para el trabajo en escena, cuando los bloqueos aparecen el cuerpo entero se pone en pro de superarlo, y al paso que se rompen esas barreras el participante se transforma a si mismo desde lo físico, pero también lo mental, es una educación corporal que va acompañada de una reflexión constante desde el individuo y luego con el grupo de trabajo.

Para los talleristas de estos procesos siempre ha sido importante la reflexión en cada sesión, realizar una interlocución es fundamental para identificar las necesidades, los logros, las debilidades, los ejercicios que se practican tienen un soporte teórico que sustenta el porqué del trabajo físico, entre tantos textos siempre se referencia uno en especial y es “Hacia un teatro pobre” de Jerzy Grotowski, en este texto por ejemplo están una serie de ejercicios que reafirman lo importante que es la educación del cuerpo del actor. Pascual Cruz, Tallerista, afirma que lo importante de los ejercicios no es su ejecución si no su reflexión, apunta que también se debe educar la mente para que cuestione y reflexione todo aquello que encontraron en este tipo de experiencias.

Claro entonces de entrada, el participante encuentra que el teatro en la Casa de la Cultura de Suba, es abordado desde lo físico planteándole una serie de ejercicios que le ayuden a entender la complejidad de su cuerpo, pero así mismo le plantean una reflexión constante frente a lo que se trabaja, una reflexión hacia sí mismo, y una reflexión para con el grupo. Esta combinación ha logrado que el trabajo se conduzca efectivamente en pro del acto creativo.

#### **3.3.5.2 Noción:**

Cuando el proceso ha avanzado de tal manera que existe una comprensión frente a la terminología y a la búsqueda, empieza el cuerpo a comunicarse por medio de ejercicios, técnicas, contenidos creativos, que potencian la imaginación y cohesionan al grupo de participantes, expresándose desde lo que hasta ese momento han asimilado en su cuerpo, cuando esta etapa ha sido desarrollada los cuerpos de los participantes se comunican entre sí y tienen la capacidad de generar imágenes, recrear situaciones, o entablar relaciones únicamente con la interacción de los

cuerpos en un espacio definido, ya existe una comunicación grupal, un dialogo establecido entre los cuerpos, se ha abordado la teatralidad y la formación dándole la oportunidad al participante de experimentar.

### **3.3.5.3 Concepto:**

Paso seguido, se busca comunicar un mensaje, una idea, contar una historia, en este caso comunicar algo concreto a un público, para llegar a esto entran en una etapa de experimentación y creación donde los cuerpos plantean situaciones, espacios, sensaciones. Para esta etapa, se han vinculado elementos como el dialogo, la interpretación de texto, el trabajo vocal, la improvisación etc., herramientas que motivan y fortalecen las exploraciones creativas; en la mayoría de casos, el tallerista plantea las temáticas que surgen en el trabajo creativo de los participantes, de allí emerge la muestra final a un público que apreciara lo que se realizó en el proceso formativo, en ocasiones se han abordado textos y de ahí se desarrolla un trabajo con un temática clara, ya sea improvisación, trabajo de imágenes, construcción de espacios etc., incluso, en ocasiones se recurre a puntos de partida para desarrollar situaciones o escenas desde la improvisación. Por lo general los espectadores de las muestras finales son familiares de los participantes, talleristas y algunas personas de la alcaldía local, junto con vecinos, amigos, transeúntes y publico itinerante, es así como los procesos se han dado a conocer, con el contacto directo, y es de esta manera que el voz a voz se fortalece para que otras personas tengan la posibilidad de aprovechar estos beneficios hacia la comunidad.

Después de finalizado el proceso, al participante le surgirán muchas incógnitas, entre ellas una muy importante, si desea o no continuar con el proceso, si la respuesta es positiva entrara en una última etapa donde se especializara y detallara minuciosamente los elementos y las herramientas necesarias para asumir el teatro como proyecto de vida.

### **3.3.5.4 Categoría:**

Hemos encontrado que casi todas las personas que han continuado con estos procesos han sido acogidos por el grupo Mándala Teatro en Acción, no siendo este el objetivo del mismo grupo, las personas al comprometerse de lleno con el teatro, asumen ir de lunes a viernes de 6:00pm a 10:00pm, tomando también el rigor y la disciplina de común acuerdo, entendiendolo, el

participante se suma ahora a un grupo que tiene clara su propia búsqueda y es explorar a fondo el teatro de manera profesional, realizar obras y desarrollar entrenamientos, analizar textos y conceptos que aportaran a la formación de los participantes y el desarrollo del grupo.

Estas categorías, aunque no lo comuniquen dentro de las entrevistas, fue lo que logramos analizar como estructura de trabajo tanto en las clases como en la totalidad del proceso, este esquema sustenta la formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, pero al hablar con algunos de los talleristas, nos manifiestan que no están arraigados a ningún esquema ni método.

El esquema de trabajo de intuición, noción, concepto y categoría, ha venido cambiando con el paso del tiempo, convirtiéndose en otro tipo de trabajo, Pascual Cruz tallerista de los procesos de formación en la Casa de la Cultura de Suba nos comparte su punto de vista y forma de trabajo acerca de los procesos de formación teatral:

*“cuando estoy en clase, la realidad obliga realmente a reflexionar, a darse cuenta de sus propios errores y aprender de ellos, hay descubrimientos en el momento, cada grupo ha sido distinto, yo siempre creo profundamente en la reflexión, nunca hago dos veces lo mismo, nunca me gusta preparar nada, por eso siempre estoy improvisando, eso permite el descubrimiento de nuevas formas de movimiento, de nuevas herramientas, las clases son un encuentro con el otro. Tengo una experiencia y mi compañero otra, nos encontramos en un momento, y surgen distintas cosas, eso ha permitido la construcción del discurso que tengo sobre el teatro y sobre el arte, porque eso es independiente a todas esas informaciones que nos llegan, que solamente está de oídas, lo rico del arte es que las técnicas no existen, las técnicas se construyen, se van encontrando, uno tiene que ser un cazador, estar observando y en el momento en que la presa aparece atraerla, si uno se descuida puede pasar y no encontrar nada, si yo tengo la experiencia tendría ya un saber...yo trabajo de manera improvisada, en ese sentido, teniendo en cuenta que la improvisación también requiere que se tenga una reflexión a posteriori, para mí la reflexión, la observación y preguntarse son los puntos básicos para cualquier entrenador, no se trata de decir, lo pudo o no hacer, lo logra o no lo logra, es preguntarse ¿por qué no puede?, que considero es el principio de la pedagogía. Para mí es interesante cuando hay personas que tienen dificultades, porque son con las que puede ocurrir un encuentro, una pedagogía, si una persona canta a las mil maravillas, buenísimo pero lo importante para uno cuando está en estos procesos es con el que no canta, o el que no puede hacer alguna acrobacia, porque el que no lo hace es el que me está enseñando, porque en él es donde aparece la pregunta, ¿por qué no lo puede hacer?*

*y ahí es donde yo empiezo a aprender y puedo compartir eso que aprendo. Reflexionar, preguntar y observar son los principios, y observar es ver más allá para tratar de entender que es lo que está pasando en ese momento.”*

### **3.4 CICLOS DE LA LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS EN LA UPN**

Hemos notado una simbiosis entre la Casa de la Cultura de Suba y el currículo inicial de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN, desde los contenidos que se imparten en cada uno de los espacios, ya que en la Universidad se desarrollan de la siguiente manera:

Un Ciclo de Aprestamiento que se desarrolla durante los dos primeros semestres de la Licenciatura en los que el estudiante se dispone a un reconocimiento y autoconciencia corporal a partir de ejercicios de Moshe Feldenkrais<sup>28</sup>, a permitir el trabajo en grupo desde los juegos teatrales impulsando el cuerpo a la acción y la reacción desde la lúdica.

Un Ciclo de Inducción abarcado en el tercer y cuarto semestre donde los estudiantes se enfrentan a sus propios miedos y se ponen en riesgo a través de los ejercicios de acrobacia, en un primer momento se hace uso de colchonetas para luego dar paso al trabajo en el piso, donde además del riesgo deben adquirir una conciencia para evitar lastimarse y lastimar a otro, técnicamente se experimentan los entrenamientos que históricamente han marcado, la formación teatral.

Otro Ciclo de Creación entre el quinto y el sexto semestre, en donde el entrenamiento va enfocado hacia la estructuración de un training grupal y un training individual, que recoge los principios y los contenidos que se han experimentado en los ciclos anteriores, aumentándole a esto el aprendizaje del combate escénico sin armas y con bastón, que más adelante culminara en un ejercicio escénico. Durante estos dos semestres del ciclo de creación, se vivencia la producción de un montaje teatral con todas las dinámicas que requiere.

Un último Ciclo de Acción Directa donde están comprendidos los semestres séptimo, octavo, noveno y décimo; en este ciclo cada uno de los estudiantes debe escoger el énfasis, ya sea teatro gestual, teatro dramático o teatro de objetos; estas tres vertientes del teatro encaminaran la última

---

<sup>28</sup>Moshe Feldenkrais, 1904 – 1984, ingeniero, físico, estudiante del desarrollo humano, autor de “Autoconciencia por el movimiento”.

instancia de la formación teatral del Licenciado en Artes Escénicas, para que cuando esté en los dos últimos semestre, pueda tener las suficientes herramientas para desarrollar la práctica pedagógica, sin importar la institución o el lugar donde esta sea desarrollada.

Cabe resaltar que en estas líneas hemos nombrado, de manera general, el tránsito solamente dentro de las materias prácticas (cuerpo, voz, actuación y énfasis), aquí faltaría exponer toda la formación teórica en torno al teatro y la pedagogía; nos centramos en la parte práctica porque es el aspecto en el que se asemeja con los procesos de formación teatral de la Casa de la Cultura de Suba.

Como lo hemos nombrado, estos ciclos son del plan de estudios antiguo de la licenciatura en Artes Escénicas, y que están actualmente replanteados, sin perder el objetivo principal de formar docentes del arte teatral, pero que para nuestra investigación es necesario acogerse a la propuesta curricular antigua pues es desde allí donde emergen las inquietudes, los contenidos y los lazos comunicantes entre la Casa de la Cultura de Suba, la comunidad y la Universidad Pedagógica Nacional.

En el curso de la investigación se han nombrado varias coincidencias en la forma de desarrollar los talleres y la estructura de la Licenciatura en artes escénicas, ahora, partiendo de los ciclos y del plan curricular anteriormente nombrados, donde se encuentran una serie de similitudes, como los son la estructura pedagógica y la división por periodos que abarcan un tiempo y unos objetivos, encontramos un instrumento en común, se evidenció que tanto en la Licenciatura como en la Casa de la Cultura de Suba, se da la implementación de la bitácora como elemento básico al momento de ahondar en las reflexiones, en las experiencias en cada uno de los espacios, claro está, que la repercusión de las reflexiones variaban considerablemente por la manera en que el instrumento era asumido y porque cada participante y cada proceso, a pesar de tener los mismos contenidos, vive una experiencia diferente.

Después de un minucioso proceso de reflexión, gracias al material recogido con entrevistas realizadas a participantes, talleristas y directivas de la Casa de la Cultura de Suba, desde los procesos de formación teatral entre los años 2005 al 2009, denotamos la importancia de este tipo



de espacios formativos, pues allí se tejen relaciones sociales desde la formación artística que aun la educación no ha reconocido completamente, es en estos espacios donde se conforma la personalidad de los individuos, que ha futuro, influenciaron en la formación de otros, por eso es importante desentrañar todo lo que allí se forja.

#### 4. CAPITULO IV CONCLUSIONES

Los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, se asumen como espacios experienciales de aprendizaje, donde el teatro es adoptado como una herramienta que brinda al participante elementos para transformar su realidad y su proyecto de vida, del mismo modo se consolida un público para el teatro con la comunidad que está al tanto de las actividades que emergen de la Casa de la Cultura de Suba; estas experiencias teatrales se presentan como un espacio para el aprendizaje del teatro con un enfoque social, con herramientas creativas y formativas.

Para algunos participantes, tener este tipo de experiencias fue fundamental para encaminar su proyecto de vida, algunos pocos hacia la artes y otros en distintas disciplinas, entendiendo que de 30 participantes que entraban al proceso teatral, terminaban 5, en algunos casos en la mitad del proceso o antes de hacer la muestra; lo que arrojan las entrevistas, es que aunque los contenidos eran muy precisos y dinámicos, a veces las directrices de los docentes y la manera que estaba siendo direccionado el proceso, se volvía excluyente y arbitrario, por ello la masiva deserción de los procesos.

La deserción de los participantes de estos procesos apunta a que no existió un acuerdo didáctico y metodológico, con respecto al enfoque de los talleres, equilibrando lo social (*coordinación Casa de la Cultura de Suba*) y lo teatral (*profesores*). Es decir, existe una contradicción entre los objetivos sociales del proyecto, con la parte pedagógica del mismo, pero es dentro de la experiencia de formación teatral cuando los objetivos se disuelven. Pues no se evidencia una planeación previa en común acuerdo, a pesar que ya existen antecedentes de una propuesta curricular que guía este tipo de experiencias.

La propuesta curricular que asumió la Casa de la Cultura de Suba plantea un equilibrio de las artes con el trabajo social y comunitario, pero cuando se lleva a cabo, en nuestro caso con los procesos de formación teatral, no funciona así, la docencia plantea una formación teatral para artistas y la coordinación una formación teatral para la construcción de comunidad, a esto se suma las distintas expectativas con las que llegan los participantes. Por esta divergencia es que no se clarifican las metas y los objetivos de los procesos, por esta razón, en los participantes recae los resultados de una nubosidad en el acompañamiento de estas experiencias, además de la ausencia de un seguimiento al proceso, (entrevistas, bitácoras, textos, registro audio visuales) al decir seguimiento no nos referimos a auditoria, si no a asesorías, registros, memorias etc. Algo que dé cuenta real sobre lo que sucede con las personas que allí interactúan y con el proceso como tal.

Lo maestros han planteado que los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba son espacios de descubrimiento, de encuentro, experiencias que permiten la ampliación de saberes de manera recíproca, de investigación, reflexión, lugar en donde emergen las preguntas, donde se observa y se entiende desde la interacción humana. Sin duda alguna, así es, estos espacios han significado eso y mucho más, para las pocas personas que han logrado permanecer más de 6 meses allí, y tal vez para los que no, también ha significado alguna vivencia, para las familias de los participantes y el público en general que asiste a las muestras; la preocupación va a que si no se tiene un registro de ello, no se podrá compartir y solo quedara en las mentes de los participantes.

Encontrar un espacio de educación no formal como lo es la Casa de la Cultura de Suba, que ha sido influenciado desde sus inicios por académicos, pensadores y oficianes de las artes, en donde se aplica a modo informal, un plan de estudios que dio por inicio a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional; es un hallazgo que nos lleva a la reflexión.

Por la Casa de la Cultura de Suba pasaron varios practicantes y estudiantes de la Licenciatura, nosotros mismo realizamos allí nuestras prácticas, y aun que son muchos los practicantes, se continúan impartiendo los mismos contenidos porque creen firmemente en que estos

planteamiento han creado un impacto importante en la comunidad. En cambio la Licenciatura sigue modificando este planteamiento cada vez más. Es algo que hay que reflexionar, ¿por qué una propuesta curricular tan seria como esta, es valorada más en la educación no formal que en la educación superior?

A pesar de que se basan en una serie de temas y contenidos ya conocidos, que para algunos momentos del proceso se hacen necesarios vivenciarlos, en ocasiones no se avanza por que se repiten los contenidos, los participantes abandonan los procesos y en el siguiente año, vuelven a empezar, pero no piensan en que hay personas que siguen allí y para estas personas se vuelve algo monótono y repetitivo, eso ha pasado varias veces. Así como se manifiesta que tanto los procesos como lo participantes son diferentes, así debería aplicarse en el momento en que se comparte una experiencia formativa y teatral como esta, no se puede convertir en algo instaurado mecánicamente.

Ahora bien, si se denota que el plan de estudios antiguo de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, sea integrado de manera intuitiva, al modelo formativo para los procesos de formación teatral en la Casa de la Cultura de Suba, y teniendo en cuenta que muchos practicantes han dejado su huella allí, posibilitando un aprendizaje experiencial; después de haber realizado esta investigación, nuestra propuesta es posibilitar un convenio entre la Casa de la Cultura de Suba y la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, para fortalecer de manera conjunta, estos espacios que están abiertos a la comunidad, y poder variar los contenidos de estos procesos, desarrollar una sistematización de estas experiencias, vinculada a una labor docente muy cercana a la investigación del hecho teatral; así mismo para que exista una verdadera continuidad, los practicantes antes de finalizar un proceso, estarán al tanto de lo que se estaba desarrollando, y realizarán una propuesta de práctica que continúe y amplíe los contenidos y las expectativas de los participantes, basándose en una propuesta pedagógica desarrollada en común acuerdo entre la Casa de la Cultura de Suba, la Licenciatura en Artes Escénicas y los talleristas responsables de estos procesos. Así mismo las dos instituciones facilitarían sus instalaciones, para que la falta de espacios y horarios, no sigan siendo una excusa para que un proceso formativo se fracture. Es una propuesta ambiciosa que fortalecería a ambas instituciones entendiendo el compromiso social que han asumido.

Durante las entrevistas fue notorio que el grupo Mándala Teatro en Acción, que nació de estos procesos formativos, es visto como una continuidad después que terminan los procesos en teatro, pues los participantes ven como una meta llegar a desarrollarse física y actoralmente, tal y como lo hacen los integrantes de esta agrupación; desde ese primer día en que los integrantes de Mándala hacen una muestra, generan un cumulo de intrigas, propuestas, preguntas etc., para el tránsito durante esas experiencias. Por eso creemos que el apoyo a este grupo no solo debe ser desde la Casa de la Cultura de Suba, sino que los entes como la Alcaldía Local y el Consejo de Cultura de Suba, deben fijar sus esfuerzos en iniciativas como estas, que desde su labor están conformando la identidad de los jóvenes de la comunidad de Suba.

Pensamos que espacios como estos deben ser apoyados desde otras instancias, que se debe prestar más atención a todo aquello que se gesta dentro de estas experiencias, pues se pueden fortalecer para que las muestras finales, no se queden en una sola presentación, si no que su consistencia como procesos sea tan amplia, que lleguen a presentarse en teatros de la localidad, del distrito, presentaciones en festivales, encuentro teatrales y participar en las convocatorias de la nación. Hay que ver más allá de un proceso formativo.

Desde la experiencia que tuvo uno de los investigadores de este trabajo, se concluye que gracias al proceso obtenido en la Casa de la Cultura de Suba, eligió el teatro como opción de vida, pero estando dentro de estos procesos sintió un estancamiento, pues no se iba más allá de un proceso, gracias a una motivación personal que logra ingresar y encaminarse hacia una formación profesional en el Arte Teatral, uniéndose a la Universidad Pedagógica y es estando en este entorno donde reconoce todo lo que rodea no solamente el teatro, si no la pedagogía y las instituciones que impulsan iniciativas como la Casa de la Cultura de Suba.

Sin embargo el objetivo personal para llegar a los procesos de teatro en la Casa de la Cultura de Suba, fue por una curiosidad, por conocer, por divertirse en estos espacios, por interactuar con nueva personas; finalmente decide encaminar su proyecto de vida hacia la formación profesional en teatro, esto no quiere decir que sea el objetivo de los talleres y de todo aquel que ingresa a estos procesos.

Gracias a lo vivido en estos años en la Casa de la Cultura y por hacer parte de esta localidad, ve la necesidad de dar a conocer no solamente los productos, sino también los procesos como tal de los talleres de teatro, lo cual es el inicio y la razón principal por realizar la propia práctica pedagógica e iniciar esta investigación, generando una memoria de lo sucedido en el transcurso de los años dentro de los procesos teatrales de la Casa de la Cultura de Suba.

Es válido que estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas, experimenten y reconozcan otros espacios educativos para confrontar sus conocimientos y su práctica docente en entornos variables a los de la escuela formal, ya que esto puede permitirle al practicante, sondear un panorama más amplio tanto de la enseñanza como del arte Teatral.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO MIGUEL / GARZÓN JOSÉ DOMINGO, *Síntesis del Proyecto de Programa para la Apertura de la Licenciatura en Artes Escénicas*, Colombia, 1997, 19 Páginas.
- BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA, *El arte secreto del actor*, Editora Pórtico, México 1990, 365 páginas.
- BARBA EUGENIO, *Teatro, Soledad, Oficio, Rebeldía*, Escenología A. C, México 1998, 379 Páginas.
- BARKER CLIVE, *Juegos Teatrales*, libro de trabajo en borrador.
- BONILLA, ELSSY Y RODRÍGUEZ, PENELOPE, *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales*, editorial Norma, Colombia 1997, 220 páginas.
- CARIDE JOSÉ ANTONIO, VIEITES MANUEL F. *De la Educación Social a la Animación Teatral*, Gijón (Asturias): Ediciones Trea, 2006, 574 Páginas.
- CEBALLOS EDGAR, *Revista Mascara Volumen III*, Escenología, A.C, México, 1993, 122 Páginas.
- *Constitución Política de Colombia*, editorial ECOE, Colombia 1991, 170 páginas.
- CRUZ NIÑO ESTEBAN, *Casas de la cultura en la Bogotá humana, estado del arte casas de la cultura*. 12 Páginas.
- DECROUX ETIENNE, *Palabras Sobre el Mimo*, ediciones El Milagro, México, 2000, 291 Páginas.
- GALLARDO DE PARADA, YOLANDA y MORENO GARZÓN, ADONAY. *Serie Aprender a Investigar. Módulo 3 Recolección de la información. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, ICFES, ARFO EDITORES*, Colombia 1999, 152 páginas. Libro en web.
- GARDNER HOWARD, *Educación Artística y Desarrollo Humano*, Editorial Paidós, Barcelona 1990, 106 Páginas.
- GROTOWSKI JERZY, *Hacia un teatro pobre*, Editores Siglo XXI, México 1970, 233 Páginas.
- LECOQ JAQUES, *El Cuerpo Poético – Una Pedagogía de la Creación Teatral*, Alba Editorial, España, 2003, 237 Páginas.
- Ley General de Educación, Colombia 2002, 355 Páginas.

- NOLLA CAO NIDIA, *Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica*, Ciudad de La Habana, Cuba, 1997, 10 Páginas.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.” Hoja de Ruta para la Educación Artística – conferencia mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6-9 de Marzo de 2006. UNESCO 29 Páginas.
- Política para el fomento de la educación artística. Ministerio de Cultura.
- SEPÚLVEDA CARLOS EDUARDO, RICO ÁVILA JORGE IVÁN Y CARVAJAL SALAZAR BEATRIZ, *Una experiencia marginal en el cambio de siglo. Proyecto de formación de Teatro y Títeres para jóvenes y niños de Suba. Teatro Occidente, corporación proyecto cultural occidente*. Bogotá 2007, 54 Páginas.
- SEPULVEDA CARLOS, *Casa de la Cultura de Suba, portafolio de servicios*, Colombia, DRYBER diseño e impresión, 64 Páginas.
- ZEA GLORIA, ANTEI GIORGIO, *Quehacer teatral, revista del centro de investigaciones teatrales*, Colombia, 1984, 100 Páginas.
- ZUBIRIA MIGUEL Y ZUBIRIA JULIAN, *Fundamentos de Pedagogía Conceptual*, Editorial Presencia, Colombia 1986, 204 Páginas.
- VIELMAVIELMAELMA / SALAS MARÍA LUZ, *Aportes de las teorías de Vygotsky, Piaget, Bandura y Bruner. Paralelismo en sus posiciones en relación con el desarrollo*, Universidad de los Andes, Mérida - Venezuela, 2000, 37 Páginas.

SITIOS DE REFERENCIA EN INTERNET:

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Normal1.jsp?i=41015>

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1149>

[www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal)

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35630907>

[www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#](http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7310#)- 22 Páginas.

<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/node/794>.

<http://www.youtube.com/watch?v=XeVyG6nUFUs>

<http://www.youtube.com/watch?v=fWg9x62LfxQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=gxiKQS3DCU8>