

# RELATORÍA

## JORNADAS TE VEO JARDUNALDIAK

## ENCUENTROS LATXA TOPAKETAK

**TRASHUMANTES ESCÉNICOS**  
Abriendo cañadas  
culturales

**TRASHUMANTE ESZENIKOAK**  
Kultura-bideak  
irekitzen

**APIRILAK**  
27 · 28 · 29  
**DE ABRIL**

**IRUÑEA/PAMPLONA**  
2026

ORGANIZAN / ANTOLAKUNTZA:

COLABORAN / LAGUNTZAILEAK



**TE VEO** ARTES  
ESCÉNICAS  
PARA LA INFANCIA  
Y LA JUVENTUD



DIRECCIÓN GENERAL  
DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA

Gobierno  
de Navarra Nafarroako  
Gobernua



Ayuntamiento de  
Pamplona

Iruñeko  
Udala

Teatro Gayarre

Desde el año 2003, las Jornadas TE VEO viajan cada año a una localidad sede de nuestras compañías socias, alternando de este modo la ubicación de esta cita profesional anual en territorios de toda España. Bajo el nombre **TRASHUMANTES ESCÉNICOS: Abriendo cañadas culturales**, esta edición se ha celebrado en la ciudad de **Pamplona del 27 al 29 de abril** para generar nuevamente un espacio de reflexión sobre las artes escénicas para la infancia y la juventud abierto a todo el sector.

En esta ocasión, TE VEO ha unido fuerzas con El Punto Gunea y sus **Encuentros LATXA** con el propósito de crear un espacio de encuentro, pensamiento y visibilización para jóvenes artistas emergentes y agentes culturales, fomentando el análisis crítico del sector, el intercambio de experiencias y la articulación de una comunidad creativa diversa y comprometida. Concebidas como un encuentro de referencia para la juventud del ámbito escénico, estas jornadas ofrecen un espacio de visibilidad y debate, donde se comparten aprendizajes, se establecen conexiones estratégicas y se fortalece la presencia de las nuevas generaciones en el ecosistema cultural.

Las jornadas se han estructurado en tres mesas de trabajo y en la exhibición de tres espectáculos de artistas emergentes que han tenido lugar en diferentes espacios de Pamplona.

Estas mesas de debate se han planteado como un espacio de encuentro participativo y abierto de manera horizontal, orientado a la identificación y desarrollo de posibles respuestas a algunos de los principales retos que atraviesa actualmente el sector de las artes escénicas.



Frente a los modelos tradicionales de las mesas de debate basados en la centralidad de una figura ponente, se ha llevado a cabo un formato de mesa compartida de pensamiento. En ellas, las distintas personas participantes dialogan en condiciones de igualdad, favoreciendo el intercambio horizontal de conocimientos y experiencias.

En cada mesa de diálogo han participado profesionales del sector cultural con diversos perfiles, aportando perspectivas complementarias en torno a los siguientes ejes temáticos:

1. **Del aula a la platea. Cómo construir la relación entre escuelas, compañías y público joven**
2. **Residencias y movilidad artística joven**
3. **¿Quién programa a quién? Relaciones y buenas prácticas en la exhibición escénica**



Durante el desarrollo de las jornadas se ha contado con **Edurne Pena** como **moderadora y dinamizadora del diálogo**. Así como con la participación de una profesional en cada una de las 3 mesas: **Alba Suay, Abigail Ballester y Eva Ferré**.

Con el inicio de la primera mesa, Edurne Pena explica varias dinámicas que se seguirán durante las mesas de las jornadas.

En primer lugar, presentan unos carteles que hay en las sillas de cada asistente, que servirán para pedir el turno de palabra, según el lado que se levante para pedir el turno ya expresará si esta intervención será una pregunta para lanzar al resto de asistentes o una reflexión que se quiere expresar.

Continuamos con tres cencerros en manos del equipo de Producciones Maestras de diferentes tamaños y sonidos que funcionarán como guía temporal. Con el deseo de que haya un diálogo y un intercambio fluido abierto a la participación de todos los asistentes, habrá diferentes sonidos que marcarán cuando una misma persona lleva hablando dos, tres y cuatro minutos.

También, como recurso participativo, para personas a quienes les dé vergüenza o no quieran hablar en público, se ha habilitado en las redes sociales de El Punto Gunea una historia de Instagram para dejar preguntas/reflexiones anónimas.

## MESA DE DEBATE 1: Del aula a la platea. Cómo construir la relación entre escuelas, compañías y público joven

JORNADAS TE VEO JARDUNALDIAK  
ENCUENTROS LATXA TOPAKETAK

TRASHUMANTES ESCÉNICOS Abriendo cañadas culturales  
TRASHUMANTE ESZENIKOAK Kultura-bideak irekitzen

IRUÑEA/PAMPLONA 2026 APIRILAK 27 · 28 · 29 DE ABRIL

**MESA DE DEBATE:  
DEL AULA A LA PLATEA**

Con Alba Suay y Edurne Pena

ORGANIZAN / ANTOLAKUNTZA: PUNTO GUREA, LATXA, TE VEO (MESA DE MEDIACIÓN PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD)

COLABORAN / LAGUNTZAILEAK: MINISTERIO DE CULTURA, GOBIERNO DE NAVARRA, GOBIERNO DE ESPAÑA, GOBIERNO DE PAMPLONA, Iruñeko Udala, Teatro Gayarre

Moderan Edurne Pena y Alba Suay.

Alba Suay es mediadora y gestora cultural especializada en mediación en artes escénicas. En L'Horta Teatre coordina la campaña escolar y desarrolla propuestas de mediación dirigidas a comunidades educativas, y a nivel estatal participa en el Proyecto Ornitorrinco de La Red donde trabaja en el análisis y desarrollo de modelos de mediación en artes escénicas. Completa su trayectoria con el comisariado y la mediación en proyectos expositivos vinculados a las artes plásticas.

La mesa comienza con una pregunta lanzada por Edurne Pena que atraviesa buena parte del debate posterior: después de tantos años intentando acercar el teatro a las aulas y las aulas al teatro, ¿por qué sigue existiendo la sensación de que algo no termina de funcionar?

Alba considera necesario mover el foco del problema. Para ella, la cuestión no está tanto en el acceso, o en si los jóvenes acuden suficientes veces al teatro, sino en cómo se construye esa relación desde las propias instituciones culturales y educativas. Plantea que, muchas veces, desde el teatro se diseñan propuestas con la intención de acompañar, educar o enseñar al público joven, y

aunque algunas funcionan y otras no, quizá la pregunta más importante sea otra y tenemos que hacérsola a nosotras mismas: ¿cómo les llevamos al teatro? ¿qué expectativas tenemos cuando vienen? ¿cómo se les recibe cuando llegan? ¿cómo hablamos con ellas?, ¿qué lugar ocupan dentro de los espacios escénicos?, ¿qué se les permite hacer, pensar o sentir?



Desde esta perspectiva, Alba considera que las dificultades no aparecen porque el teatro sea complejo para niños, niñas y jóvenes, sino por la propia institución. La institución escuela y la institución teatro generan límites y prejuicios sobre lo que determinados públicos pueden o no entender, generando experiencias que no son plenas. Frente a esto, sitúa **la mediación como una herramienta fundamental**, entendida no como un mecanismo para explicar o traducir una obra, sino como una forma de abrir espacios de diálogo.

A partir de ahí, la conversación se centra rápidamente en intentar concretar qué significa realmente “mediación”, una palabra muy presente en el sector pero que cada persona parece entender de manera diferente. Alba reconoce precisamente esa complejidad y define la mediación como un concepto caleidoscópico, abierto a múltiples aproximaciones. Desde el público

comienzan a aparecer experiencias y reflexiones que amplían el término desde lugares muy distintos.

Nerea Lorente, de Hortzmuga, comparte cómo en su compañía tienen un concepto muy abierto sobre la mediación, que van desde los coloquios o presentaciones donde se introduce la propuesta que el público va a ver (acciones de carácter puntual), hasta procesos de varias sesiones que se alargan durante semanas o meses en donde el público participante se convierte en protagonista. Compartiendo procesos en los que a veces ha surgido un espectáculo junto a esas personas participantes. También con espectáculos creados han realizado sesiones de trabajo con colectivos concretos en las que les han hecho partícipes de ese trabajo. Ella entiende **la mediación como un puente que crea vínculos entre una propuesta artística y un público.**

En paralelo, Massil Allache, de la compañía Teatros Mágicos, introduce una reflexión sobre la necesidad de concretar el rol de la mediación, comparándolo con la figura del mediador en un debate político, cuyo papel sí parece estar claramente definido.

Recogiendo esta idea, Alba explica cómo el término nace asociado tradicionalmente a la resolución de conflictos, entendiendo la mediación como un espacio intermedio que escucha a las distintas partes y busca puntos de encuentro. Sin embargo, señala que con el giro educativo en las artes se está transformando este concepto, instaurándose como una herramienta con enorme potencial para la creación. Desde su mirada, la mediación ocupa el centro de un triángulo formado por la obra, los artistas y el público, funcionando como una figura híbrida que escucha y dialoga con todos esos vértices.

En este trabajo para explicar el concepto, Alba expone **dos grandes discursos dentro de la mediación.** Por un lado, la **mediación afirmativa**, centrada en reforzar o explicar aquello que ya se ha visto en escena; y por otro, la **mediación transformadora**, más vinculada a la experiencia vivencial y al potencial colectivo del hecho escénico.

La idea de transformación aparece de forma recurrente en distintas intervenciones posteriores. Juan Francisco García Saorín, del Teatro Victoria de Blanca, plantea la mediación como una **herramienta de desarrollo y cambio tanto personal como colectivo**, cuya metodología debe adaptarse a cada contexto concreto permitiendo que dicho cambio pueda producirse. Sergio Gayol, de Teatro del Cuervo, desde su experiencia profesional, define la mediación como “**mejorar la experiencia**” e insiste también en la importancia de generar experiencias continuadas y no acciones aisladas. Para él, la mediación no puede reducirse a una actividad puntual, sino que necesita repetición y continuidad para **crear hábitos y desarrollar nuevas audiencias**. Asimismo, esta debe ser versátil y generarse en diálogo constante con los diferentes agentes, ya que no funcionan las mismas herramientas en contextos diferentes.

En esta misma línea, Iker Colomo, de Ketak Producciones, amplía el debate más allá del ámbito escolar y señala el riesgo de limitar la educación únicamente a la institución educativa. La relación de niños, niñas y jóvenes con las artes también debe construirse en la calle, en los entornos familiares y en otros espacios cotidianos. **Tendemos a pensar en educación de un modo muy institucional, pero la educación es mucho más amplia.**

Las experiencias prácticas comienzan entonces a ocupar el centro de la conversación. Juanma Sánchez, de Alas Circo, comparte el trabajo que realizan desde su escuela de circo en Córdoba cuando llevan al alumnado a ver espectáculos como los del Circo del Sol. Antes de asistir a la función, generan espacios de debate, muestran referentes y trabajan corporalmente algunas de las técnicas o acciones que luego aparecerán sobre el escenario. De este modo, cuando llega el momento de ver la obra, el alumnado ya ha vivido parte de esa experiencia desde el cuerpo y la práctica.

La necesidad de escucha aparece también como otro de los ejes compartidos de la mesa. Ziggi Iglesias señala que **la mediación obliga a desestabilizar la posición del “yo” artístico** para atender verdaderamente a las personas con las que se trabaja. **Más que imaginar qué necesita la comunidad, insiste en la importancia de escuchar activamente sus necesidades reales.**

A partir de ahí, Ana Maestrojuan, de Producciones Maestras, lanza directamente una pregunta a las personas jóvenes presentes en la sala: cómo han vivido ellos las experiencias de mediación, qué recuerdan de ellas y qué pedirían a las compañías.

Las respuestas recuperan experiencias personales vinculadas al ámbito educativo. Sergio García, del Teatro Cánovas, recuerda las clásicas fichas escolares posteriores a las funciones, que muchas veces convertían la experiencia escénica en una especie de examen. Frente a eso, reivindica la necesidad de **generar previamente interés y expectativas compartidas** entre el alumnado antes de asistir al teatro.

Daniel Pardo, de la Asociación de Artes Vivas de Málaga, comparte una sensación similar. Durante su etapa escolar apenas tuvo contacto con procesos de mediación reales y, en muchos casos, acudía al teatro sin saber siquiera qué iba a ver. Explica que fue ya dentro de su formación teatral cuando comenzó a vivir experiencias más significativas, cercanas al **diálogo con artistas, coloquios o talleres**. Él siente que hay una barrera real dentro del sistema educativo.

Alba Suay insiste en que muchas de las transformaciones necesarias deben comenzar precisamente en el aula, aunque reconoce la **contradicción de intentar generar espacios de libertad dentro de estructuras profundamente regladas** y sujetas a horarios, evaluaciones y normativas. Para ella, la transformación necesita que vayamos a las aulas y a otros espacios no reglados, ya que trabajar con la comunidad docente es fundamental, porque **el profesorado continúa siendo el puente principal para llegar al alumnado**.

A partir de esta idea aparece otra de las preguntas centrales de la mesa: **¿quién debe asumir realmente la mediación?**

Massil, desde su experiencia como docente de primaria, comparte situaciones en las que incluso el profesorado desconoce qué obra va a ver el alumnado antes de asistir al teatro. Señala además la enorme carga de trabajo que

soportan los docentes y cuestiona **dónde recaen realmente las responsabilidades y los recursos para desarrollar estas tareas.**

Jesús Sanz, de Candileja Producciones, habla de que el destinatario de la mediación en este caso es el alumnado, pero para llegar a ellos hay que pasar por los profesores. Es por eso que lanza la pregunta de cómo es el **proceso de “pre-mediación”**, es decir, antes de hacer la mediación que conecte con los alumnos, **cómo se explican al profesorado las acciones que se van a llevar a cabo y su importancia.**

Nacho Ortega, de Luz de Gas, interviene en defensa de los docentes recordando la **complejidad estructural en la que trabajan los centros educativos**: exigencias administrativas, presión curricular, inspecciones, sobrecarga burocrática además de todo el periodo de docencia y toda la carga funcional. Considera que muchos de los docentes que siguen llevando alumnado al teatro lo hacen precisamente por su interés y compromiso con las artes escénicas, y advierte del peligro de responsabilizar únicamente al profesorado. Con esto trata de explicar que esos docentes que están dispuestos a llevar a 25 o 30 alumnos al teatro, con mayor o menor entusiasmo, son los que están a favor de las artes escénicas. Quienes no tienen ningún interés en ello no van a ir, ya que no hay ningún reglamento interno que les obligue a realizar estas salidas. Nacho defiende que la cuestión sería ver **dónde están los puntos de encuentro entre artes escénicas y educación y fomentar el intercambio**, pero en ningún caso demonizar al profesorado que trabaja en una situación bastante complicada de por sí.

Ángel García, de Producciones Maestras, defiende que, si planteamos que la mediación es una labor de transformación del entorno, aquí los teatros tienen mucho que ver, ya que estos no tienen que ser solo recipientes de espectáculos y de niños que vienen del colegio. Quizá el planteamiento podría ser **que compañías y artistas que están en el territorio hagan las mediaciones en los centros del territorio en colaboración con los docentes, sin que ellos tengan la carga de la mediación, y todo esto coordinado y amparado por los espacios escénicos del territorio.** Estamos atribuyendo al aula lo que también corresponde a las compañías territoriales, y

tiene que estar compartido, amparado y financiado por los ámbitos culturales y espacios escénicos que dan cabida a esa actividad.

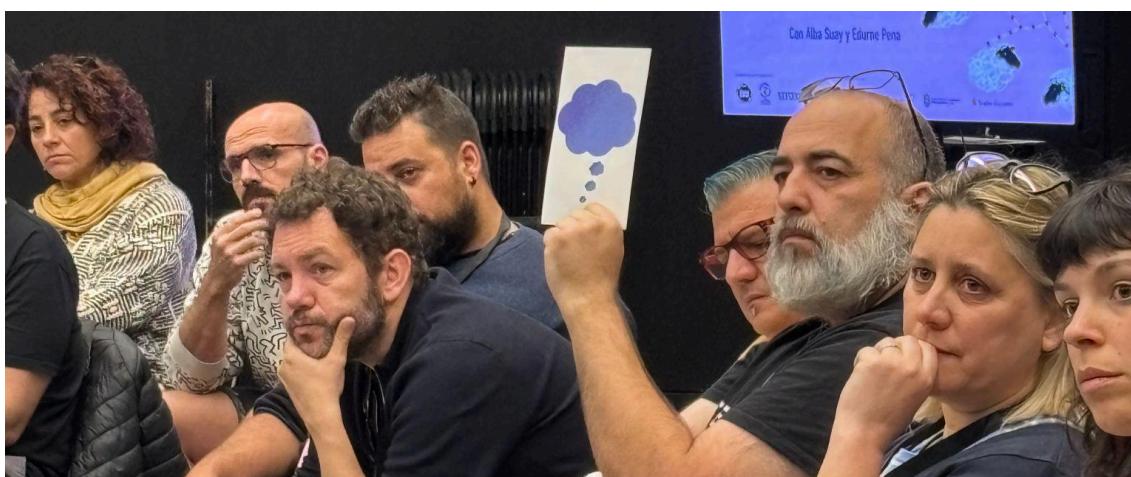
Mariso García, de Periferia Teatro, comparte que ellos trabajan en el horario escolar para no generar más carga laboral al personal docente, y además forman al profesorado a través de la universidad en las formaciones CPR. Con respecto a la experiencia de los jóvenes en torno a la mediación, Mariso plantea **dónde está la libertad de decisión del público infantil y juvenil a la hora de elegir qué ver**. Y sobre los creadores, defiende que los adultos decidimos, exploramos, investigamos, pero a los niños y a los jóvenes les damos un resultado. Es por este motivo que ella como artista creadora se mete en mediación, porque cuando se entra al aula a que el alumnado vivencie el teatro, y luego van a ver el espectáculo, es una experiencia totalmente distinta para todos. Para acabar, ella cree que **son los espacios (teatros, festivales, ferias, etc.) quienes tienen que tener esta visión de que no solo exhiben, también van ramificando toda la experiencia vivencial que surge de la exhibición y de la creación**.

Para Manuel González, de la Asociación Cívitas, la mediación es clave. Para ellos no solo mejora la experiencia, sino que también la prolonga. Una experiencia muy idílica fue en el año 2009 cuando pusieron en marcha la Escuela Municipal de Espectadores en Ciudad Rodrigo. Para ello se reunieron con los claustros de profesores de los cinco colegios, con las AMPAS explicándoles el proyecto e impartiendo formación, hicieron formación de profesorado con los CFIE (centro de formación de profesorado). Una vez puesto en marcha hacían sesiones dentro del aula previas y posteriores. **Para todos ellos la actividad no consistía únicamente en llevar a los niños al teatro, sino en un proyecto global**. El problema muchas veces está en la continuidad de los proyectos, y esta continuidad sólo se garantiza con recursos e implicación. Uno de los recursos más valiosos ahora para ellos en el trabajo con los centros es intentar identificar aliados, personas que te van a facilitar el entrar, la información y saber su realidad.

Antonio Velasco, de Teatro de Poniente, remarca que las compañías, aun queriendo estar en contacto con la comunidad, son empresas que crean y exhiben espectáculos, y considera necesario **poner en valor la figura del**

**mediador profesional.** Considera que las compañías pueden colaborar y aportar materiales o experiencias, pero que la mediación requiere perfiles específicos y un trabajo territorial difícilmente asumible por estructuras artísticas marcadas por la movilidad constante de las giras.

Javier Ortiz, de El Sol de York, cuenta que ellos hacían cursos para profesores donde aprendían técnicas teatrales para adquirir herramientas que podían llevar al aula para su trabajo diario. Por otro lado, habla de que en los centros educativos hay muchos espacios escénicos infrautilizados y es interesante plantear que **las compañías puedan intercambiar servicios con los centros escolares para acceder a esos espacios que están bien dotados y con infraestructuras.** Podría ser interesante que una compañía conviviera con los alumnos y alumnas pudiendo mostrarles su trabajo y haciendo otros intercambios.



Pilar Pampols, de La Baldufa, considera importante la relación cultura-educación, pero remarca que **es siempre la cultura la que busca a la educación y no al revés.** Habla de una red que se llama “*Xarxa transversal*” que la componen los diez teatros más importantes de Cataluña. Como es un proyecto de impacto de territorio no hay un modelo, y cada espacio trabaja sobre su entorno. Estos diez teatros han contratado un mediador (no hay financiación específica, viene de su presupuesto general). Esta figura es la que enlaza la compañía, el territorio, las escuelas y aporta continuidad en las experiencias de los asistentes. Defiende que tiene que haber en los teatros esta figura de mediación profesional pagada.

Fernando, de El Perro Azul, comparte cómo su trabajo dentro de aulas de instituto ha transformado incluso su propia mirada como creador. Explica que entrar en contacto directo con los jóvenes le ha permitido replantearse qué puede aportar realmente desde lo artístico, **desplazando el foco desde “cómo llevar público al teatro” hacia “cómo puede el teatro acompañar procesos de transformación personal y creativa”**. Ahora tiene dos proyectos piloto que no ponen el foco en la obra, sino en los procesos de los jóvenes.

La mesa continúa ampliando perspectivas sobre la relación entre arte, mediación y educación. Anna Gispert, del Festival Z, considera que lo que ocurre en muchas ocasiones, es que el teatro se utiliza como una herramienta para una asignatura concreta (por ejemplo, cuando se va a ver una representación de una obra que se ha leído en la clase de literatura). De este modo **no se concibe el teatro como una experiencia independiente, sino como una herramienta dependiente de la lectura**.

En una línea similar, Ramón Molins, de Zum Zum Teatre, reivindica que los niños y jóvenes conectan profundamente con el arte, pero no necesariamente con aquello que perciben como actividad educativa. Él considera que vincular el arte como herramienta educativa es un obstáculo. **El teatro no es una herramienta educativa sino artística, y la escuela y el aula es un espacio para el arte y esta es nuestra manera de conexión**. Ramón defiende que la mediación cultural es imprescindible, pero se está entendiendo mal.

Popy Vegas habla de que a veces en las aulas, cuando se habla o se exhibe teatro, hay un salto importante entre lo que se ve y el público al que se está hablando, haciendo que en la mayoría de las ocasiones los alumnos y alumnas se distancien más de lo artístico. Es fundamental atraer al público y para ello hay que escuchar muy bien por dónde se puede entrar. Por otro lado, insiste en **la importancia de ser honestos respecto a las franjas de edad y las condiciones adecuadas para cada espectáculo**.

Paula Novellas, de la sala OFF Teatro, comparte una acción que nació del interés de escuchar las necesidades de los centros educativos, ya que ellos les llamaban y les ofrecían asistir a espectáculos. Decidieron crear un espacio

conjunto para que puedan expresarse entre todos y de ahí nacen unas jornadas que juntan a profesionales de las artes escénicas con docentes, donde no solo hay mesas, también se hacen experiencias de mediación para que vivan en primera persona lo que pueden luego trabajar con los alumnos dentro del aula. **Han encontrado en estas jornadas una manera de estar en contacto con profesores y saber qué necesitan ellos.**

Massil recupera entonces un ejemplo concreto de mediación desarrollado por AEDO Teatro alrededor de la obra *Puños de Harina*, donde una experiencia digital permitía al público interactuar previamente con el personaje protagonista a través de un chat abierto, llegando así a la función con un vínculo previo con la historia y sus personajes.



Tras la pausa, la conversación retoma muchas de las cuestiones que habían aparecido durante la primera parte de la mesa, especialmente la necesidad de entender la mediación como una práctica transversal y compartida dentro del ecosistema de las artes escénicas.

Alba Suay insiste en que **la mediación debería atravesar todas las estructuras y agentes implicados**. Las compañías no tienen que asumir este trabajo de mediación, para eso ya están las figuras profesionales. Lo ideal sería que las mediadoras estuvieran en contacto con la actividad del sector, ya que la sensación es muy solitaria, y debe estar en conversación con las compañías, y

también con todo el equipo de los espacios (programación, dirección, administración, limpieza, personal de sala, técnicos...) que sepan quiénes son y qué están haciendo.

A partir de ahí, Pilar López introduce una mirada retrospectiva, ya que este año la Asociación TE VEO cumple 30 años y este tiempo también ha sido una evolución en la mediación. Venimos de que las compañías tenían una relación más cercana con el territorio al no girar tanto. En el proceso de profesionalización de las compañías, este vínculo se desliga un poco de la acción en el territorio. Por otro lado, comparte experiencias europeas que ha conocido a través de encuentros: en la universidad alemana lleva mucho tiempo existiendo un perfil de mediación que hace ese trabajo entre las diferentes comunidades. En España no ha habido eso, pero en la última reforma para homologar a Europa se han recogido los perfiles relacionados con la mediación. Por otra parte, de la experiencia belga que se compartió en los primeros Encuentros TE VEO que se hicieron en Zamora, muchas compañías con acuerdos públicos, tenían una parte del presupuesto para mediación, que considera fundamental para tener esa conexión con la audiencia, para comunicar, para que nos inspiren y para inspirar.

Con respecto a las figuras de mediación defiende que no hay una sola fórmula. Las compañías pueden tener esa vocación o no, pero **en el caso de las salas o los teatros públicos debe implementarse activamente, ya que estos tienen que atender a un territorio y tiene que marcar políticas más allá de generar experiencias puntuales.** Las herramientas son diversas y las situaciones son propias de cada espacio.

Eduarne reconduce el debate a una cuestión que atravesará buena parte del resto de la mesa: hasta qué punto las artes escénicas tienen o no una función formativa.

Estrella, de Zig Zag Danza, quiere lanzar a la palestra la palabra danza, ya que para ellos existe un hándicap especial al plantear el arte como herramienta educativa, ya que aquí se habla con el cuerpo y no con la palabra. Estrella plantea que **no hay que llevar el arte a la escuela, porque el arte ya está allí, ya que es una expresión.** Ellos tienen una línea de mediación que está

enfocada a las familias, ya que trabajan para primera infancia, y los niños no van solos al teatro.

Ana, de Producciones Maestras, se cuestiona si como compañía el objetivo es *formar*. Ellos quieren contar, transmitir, expresar, emocionar... Pero en su ADN artístico no está el de formar, no está en sus competencias. Quieren transmitir y mostrar valores... y en esto hay algo implícito, pero la palabra *formar* la siente demasiado grande. Ángel, de Producciones Maestras, continúa diciendo que como artistas y creadores tienen una inquietud transformadora, de generar impacto y espíritu crítico... pero formar tienen un peso y una responsabilidad extra.

Antonio Velasco considera una *red flag* decir que las artes tengan que educar, más allá de proyectos concretos de mediación vinculadas a las artes. Hay que tener cuidado, sobre todo en el teatro para la infancia y la juventud, porque últimamente esos conceptos se están uniendo.

Ziggi Iglesias, considera importante plantearse desde las compañías si se quiere realizar dentro del proceso de creación una mediación y no dejar que los espacios institucionales o educativos modifiquen esa decisión.

Ramón Molins, reafirma que él no quiere formar. Recuerda una frase de Aristóteles que le sirvió de disparador como creador y que la ha convertido en un motor, esta frase decía que **para convencer tienes que conmover**. Y ahí ha encontrado su hoja de ruta. Si el arte conmueve, este puede ser formativo, pero formar no es el objetivo.

Javier Perez, de Teatro de Compañía Pie Izquierdo, considera que los artistas tienen que crear, y que quizá la formación es un objetivo interesante para los mediadores, la formación en un sentido amplio que establezca un diálogo con las artes.

Begoña, de Peloponeso, insiste también en la importancia de no instrumentalizar las artes escénicas como herramientas educativas, aunque sí reivindica la necesidad de que las compañías sean escuchadas dentro de los procesos de mediación contruidos alrededor de sus obras. Señala que, **si la**

**mediación consiste precisamente en generar comunicación, esta debe producirse en ambas direcciones.**

Fernando, de El Perro Azul, comparte entonces una experiencia surgida durante un encuentro de mediación en Logroño, donde una profesora le comentó que sus alumnos “no sabían moverse” y le preguntó qué podía aportar él desde lo artístico. Para Fernando, este tipo de situaciones abren nuevas posibilidades de trabajo donde **la mediación ya no gira únicamente alrededor de una obra concreta, sino alrededor de necesidades humanas, expresivas y relacionales mucho más amplias.**



Iker Colomo, defiende que a los públicos más jóvenes no hay que tratarlos con condescendencia ni infantilizando. Con respecto a la oferta cultural, considera que hay muchas propuestas para infantil y primaria, pero es más escaso para jóvenes y adolescentes. Plantea por el desarrollo de la mesa la capacidad transformadora del teatro, y la mediación como ese vehículo formativo/educativo para entrar en las aulas y educar al público del mañana. Y lanza la pregunta de... **¿si tuviéramos un público asegurado estaríamos haciendo mediación?**

Pilar López, en relación con la frase de Aristóteles que citaba Ramón, pone sobre la mesa que hay estudios en neurología que sostienen que sin emoción no hay aprendizaje. Y al igual que no todos los artistas son capaces de conmover, hay docentes que también son capaces de hacerlo. Defiende que en

las comunidades de artistas no hay que renegar de los docentes. Si nos planteamos este tema es porque hay un derecho a acceder a la cultura y al arte y, por lo tanto, tienen que existir mecanismos para que se produzca esta labor de alfabetización cultural. Hay que plantearse una relación con la comunidad escolar entre iguales porque en ellos hay muchos aprendizajes para los creadores. Hay que evitar realizar una separación en donde pongamos en duda lo educativo ya que hay muchas aulas plurales, muchas metodologías educativas... Defiende que **hay que hacer mediación porque es un derecho de los niños y jóvenes a acceder a la cultura**. Menciona que la LOGSE defendía esta doble vertiente de lo artístico en la educación: tener derecho a acceder a espectáculos y también derecho a utilizar los lenguajes artísticos dentro del espacio educativo para expresar y comunicar. **Los niños, niñas y jóvenes necesitan apropiarse del lenguaje artístico.**

La dimensión práctica y estructural del problema vuelve a aparecer cuando Pablo Girón, de Teatro Arbolé, plantea las dificultades reales de desarrollar procesos de mediación inclusivos y que no se reduzcan a un pequeño grupo. En el caso de su sala, por donde pasan cada año miles de escolares, se pregunta **cómo sostener experiencias de acompañamiento amplias sin recursos suficientes.**

Alba Suay, explica que el proyecto de mediación de L'Horta que lleva en marcha cuatro años inició con el acompañamiento del circuito AUDACES y comenzaron con acciones pequeñas asistiendo a cinco escuelas. Esto ha ido escalando exponencialmente asistiendo a 28 centros en el tercer año para hacer acciones de mediación. Estas acciones se crean después de hablar con la compañía y no consisten en reforzar el espectáculo, sino en incentivar la curiosidad. Son **sesiones con los profesores y ellos lo replican con los alumnos**. Alba destaca que todas las veces que ha preguntado a las compañías si tienen una acción de mediación para trabajar sobre ello, nadie ha dicho que sí.

Nerea, de Hortzmuga, comparte que han hecho acciones junto a una asociación que utilizaban la temática del espectáculo y no el hecho artístico en su propuesta de mediación. Ellos iban al instituto, instalaban el dispositivo

artístico y previamente trabajaban la temática que abordaba la violencia machista que está dentro de su programa curricular, por lo cual están utilizando las artes dentro del horario escolar y en el propio espacio educativo.

Ane Sagüés, de Las Nenas, comenta que **cuando ha formado parte de diferentes programas ha sentido la mediación como un *check*, ya que no hay un seguimiento desde la institución organizadora** para que se realice y que haga de nexo con los centros escolares. En cuanto al contenido de las acciones que realizan, ellas no abordan tanto la temática como sí las herramientas que utilizan en su creación, que están relacionadas con la tecnología, las redes... Esas herramientas son cercanas para los adolescentes y para ellas mismas.

Adrián Domínguez, de aSymbol, desde su perspectiva como artista y también docente en el ámbito universitario, considera importante remarcar que **el arte sirve para educar, pero pensándolo como medio, no como fin**. En el ámbito educativo surgen conexiones e interdisciplinaridades entre asignaturas que pueden servir para hacer metodologías aprendizaje-servicio donde él como artista y mediador puede impartir los contenidos o fomentar que se desarrollen por parte del alumnado. Pone como ejemplo un aprendizaje-servicio donde se les pedía a los alumnos por grupos que contactaran con diferentes asociaciones como la ONCE o la AECC (aquí conectaban con sus motivaciones personales), y crearon un proyecto de danza contemporánea en torno a ello. Y aunque el resultado no fue una pieza que se podría denominar como “danza contemporánea”, se trabajaron intrínsecamente todos los valores transversales en educación. **El arte como herramienta, no como resultado, tiene esa capacidad transformadora.**

Pilar López vuelve entonces sobre una idea que ha aparecido varias veces durante la mesa: quizá **los recursos destinados a mediación no deban recaer directamente sobre las compañías, sino sobre los espacios culturales y estructuras territoriales capaces de sostener estos procesos a largo plazo.**

En el tramo final de la conversación, el foco se desplaza hacia la integración de jóvenes creadores dentro de los equipos y estructuras del sector.

Sergio Gayol, de Teatro del Cuervo, comparte una experiencia de colaboración entre su compañía y un proyecto emergente navarro. Describe este trabajo conjunto como un **intercambio enriquecedor en ambas direcciones**: mientras la compañía joven encontraba apoyo en cuestiones estructurales y de gestión, la compañía consolidada se veía impulsada a romper dinámicas y abrir nuevas formas de trabajo. Victoria Álvarez, de Pájaros Pintados, confirma precisamente el valor que tienen estas relaciones para compañías emergentes, especialmente en cuestiones relacionadas con producción, subvenciones o estructura profesional.

La conversación termina con varios testimonios de jóvenes creadores que ponen sobre la mesa las dificultades de acceso al sector. Carolina Álvarez recuerda cómo comenzó a hacer teatro siendo adolescente y cómo desde el inicio sufrió **el paternalismo y la infantilización por parte de algunos espacios institucionales**. También señala las **enormes barreras existentes simplemente para conseguir acceso a personas y lugares donde poder presentar proyectos**.

Daniel Pardo comparte una sensación parecida desde el contexto de Málaga, donde considera que **faltan estructuras reales de apoyo y visibilización para artistas jóvenes**. Habla de una ausencia de relevo generacional y de la dificultad para encontrar espacios donde los proyectos emergentes puedan desarrollarse y ser escuchados. Precisamente desde esa necesidad surge la Asociación Artes Vivas de Málaga.

Con estas reflexiones concluye la primera mesa de debate de las jornadas, marcada por preguntas abiertas sobre mediación, educación, creación y acceso al sector, pero también por una sensación compartida: la necesidad de construir estructuras más permeables, colaborativas y sostenibles para la relación entre artes escénicas, escuelas y públicos jóvenes.

## MESA DE DEBATE 2: Residencias y movilidad artística joven

JORNADAS TE VEO JARDUNALDIAK  
ENCUENTROS LATXA TOPAKETAK

TRASHUMANTES ESCÉNICOS Abriendo cañadas culturales  
TRASHUMANTE ESZENIKOAK Kultura-bideak irekitzen

IRUÑEA/PAMPLONA 2026 APirilak 27 - 28 - 29 DE ABRIL

MESA DE DEBATE:  
RESIDENCIAS Y MOVILIDAD ARTÍSTICA JOVEN

Con Abigail Ballester y Edurne Pena

ORGANIZAN / ANTOLAKUNTZA:  
PUNTO GUREA  
LATXA

COLABORAN / LAGUNTZAILEAK:  
TE VEO  
MINISTERIO DE CULTURA  
GOBIERNO DE NAVARRA  
Nafarroako Gobernua  
Ayuntamiento de Pamplona  
Iruñeko Udala  
Teatro Gayarre

Moderan Edurne Pena y Abigail Ballester.

Esta segunda mesa de las jornadas, que cuenta con la presencia de Abigail Ballester, directora ejecutiva de Fira Tàrrega, pone el foco en una de las preocupaciones más recurrentes entre los jóvenes creadores: cómo sostener los procesos de creación y qué estructuras existen realmente para acompañar los inicios profesionales dentro del sector.

Abigail comienza cuestionando algunas concepciones tradicionales sobre las residencias artísticas. Defiende que no basta con ofrecer un espacio físico de trabajo ni con “dar unas llaves” a los artistas, sino que **es necesario pensar las residencias como contextos de acompañamiento, conexión y desarrollo real de los proyectos.**

Desde la experiencia de Fira Tàrrega, explica que durante años impulsaron una línea específica de apoyo a la creación **“Suport a la Creació”** debido a la ausencia, en aquel momento, de una red sólida de centros de creación en Cataluña, especialmente para las artes de calle. En un momento determinado, Fira Tàrrega deja de apostar por este proyecto tal cual existía, pero sí participa en proyectos en los que se incentiva que haya creación (también por parte de artistas emergentes) y ellos acogen la parte de mercado y de exhibición. Este

cambio se debe a que, hoy en día, hay una red de centros de creación públicos bastante dotados, con mayor red y conexión.

En este contexto, Abigail comparte el funcionamiento de la **Red Internacional de Festivales de Artes de Calle *In Situ***, al que pertenece Fira Tàrrega, que recientemente impulsó un proyecto dirigido a creadores emergentes, tanto artistas jóvenes como compañías asentadas que inician su trabajo en las artes escénicas de calle. A través de una convocatoria abierta se seleccionaron sesenta y cinco proyectos que recibieron formación y acompañamiento durante varios meses. Posteriormente, diez de esas propuestas fueron elegidas para presentarse en Fira Tàrrega (dentro de la programación o haciendo presentación de su proyecto), favoreciendo además el contacto directo con programadores internacionales vinculados a la Red *In Situ*.

La idea de movilidad aparece desde el inicio como uno de los grandes ejes de la conversación. No solo como desplazamiento físico, sino como oportunidad para generar vínculos, conocer otros contextos y ampliar formas de trabajo.



Edurne Peña lanza varias preguntas a la sala: ¿Qué necesitan para entrar los emergentes? ¿Qué les gustaría a los emergentes recibir de las residencias? ¿Cuáles son las necesidades?

Abigail, explica que cada convocatoria es diferente y que es importante conocer las bases de cada una. Además, conocer estas convocatorias es un trabajo continuo. Destaca que en **las formaciones artísticas regladas no se abordan lo suficiente aspectos como la producción, distribución, comunicación, subvenciones, etc.** Para ello, es interesante estar acompañados por

compañías con mayor trayectoria, formar parte de asociaciones, y asistir a ferias, festivales, jornadas que permitan conocer a la gente del sector y generar redes.

Ane Sagüés, de Las Nenas, echa de menos **residencias para la investigación inicial**, siente que hay muchas ayudas a la producción, pero en su caso que trabajan con procesos de creación largos, siente una carencia en esa fase inicial que no busca un resultado inmediato. Además, existe una cierta contradicción en las convocatorias, ya que buscan proyectos originales e innovadores, pero no se permite por duración generar esas investigaciones en nuevos lenguajes.

Laura Bové, de la Subdirección General de Promoción Cultural del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, expone que ellos tienen una serie de **ayudas destinadas a dar tiempo de calidad a los creadores para llevar a cabo esta parte inicial de los procesos**. También trabajan con los centros de creación para hacer convocatorias más amplias y colaborativas. Es muy necesario que haya una voluntad política y ser muy consciente de la realidad del creador.

Junto a la necesidad de tiempo, aparece de forma reiterada la necesidad de acompañamiento. Iker Colomo pone el foco en la importancia de contar con **figuras de mentoría capaces de orientar sobre el funcionamiento del sector**: convocatorias, contactos, producción, distribución o acceso a redes profesionales.

Daniel Pardo reconoce precisamente esa sensación de desorientación tras finalizar sus estudios de Arte Dramático. Explica que la formación tiene **carencias relacionadas con la producción y la gestión**: cómo elaborar presupuestos, calcular cachés, cuánto pagar a los intérpretes, amortizar una producción; **también con la distribución**: cómo contactar con los ayuntamientos, con los festivales, cuáles son los plazos, etc.

Álex, de Gorakada, considera muy importantes este tipo de residencias, ya que cuando una persona joven acaba de formarse lo que quiere es crear su primer espectáculo. **Dada la situación en la que estamos viviendo de**

**superproducción, este tipo de ayudas a las residencias artísticas ayudarían a calmar el mercado y a que la ansiedad baje.**

Abigail recoge esta preocupación insistiendo en la necesidad de replantear qué significa realmente una residencia artística (que hasta hace poco era únicamente la cesión de un espacio). Defiende que **estos espacios deberían ser remunerados y entendidos como parte del trabajo profesional**, además de fomentar redes compartidas capaces de asumir colectivamente ciertos costes y riesgos.

La idea de red y asociacionismo atraviesa buena parte de la mesa. Adrián Domínguez, de aSymbol, explica que desde su perspectiva como creador emergente, **no concibe su compañía únicamente como una empresa, sino como un espacio de encuentro y escucha**. Esto reconforta y es más enriquecedor para el producto, que el propio dinero convirtiéndolo en producto. Más allá del apoyo económico, reivindica la **importancia de encontrar lugares donde los proyectos sean escuchados y acompañados**.

Javier Zurita presenta la Sala Tarambana como una infraestructura disponible para proyectos de colaboración, donde no hay convocatorias, pero sí ofrecen su espacio para diferentes proyectos que quieran llevarse a cabo. Además, anima a que los artistas llamen a su puerta para generar estos vínculos y redes.

Edurne Pena defiende que los jóvenes creadores se mueven y mucho dentro del sector, sin embargo, **el problema está en el acceso a los espacios y recursos**, ya que son limitados.

Abigail añade que hay una parte humana, y que hay **dos vías de entrar a los espacios: las convocatorias públicas y la humanidad**. Cuando conoces al otro y este te conoce a ti tienes la capacidad de explicar tu proyecto cara a cara, haces crecer el proyecto compartiendo con el otro, y le haces partícipe, y esto facilita la creación de alianzas reales.

Álex, de Gorakada, cuenta que presentó el Protocolo de Exhibición TE VEO y la Asociación TE VEO en Dantzerti, la Escuela Superior de Arte Dramático del País Vasco, y pone en valor como desde la Asociación se trabaja para que los

futuros profesionales de las artes escénicas conozcan el sector profesional, en especial el dedicado a infancia y juventud. Lo que más le sorprendió es que los alumnos no conocían ni TE VEO, ni Eskena. Le sorprendió especialmente comprobar que **muchos estudiantes ni siquiera contemplaban este ámbito como una salida profesional posible.**

Javier Ortiz, del Sol de York, comparte varios recursos con los presentes: En primer lugar, ofreciéndose para realizar una **mentoría profesional**. Por otro lado, comparte la web <https://www.festivalfinder.eu>, un **buscador de festivales europeos** para todo tipo de disciplinas artísticas. Sigue por las Jornadas de Europa Creativa, donde imparten **mentorías para presentarse a proyectos europeos**. Continúa con el Programa Tiina de la Fundación Carasso en colaboración con la Fundación Ship2B, que son fondos de inversión social, donde consideran importantes las artes escénicas, estos ofrecen **apoyo económico y mentorías durante un año**. Abigail añade otro recurso web: <https://on-the-move.org> sobre **convocatorias y ayudas para la movilidad**.



Nerea, de Hortzmuga, comenta que, desde su visión, podía pedir los mismos deseos que las compañías emergentes. Por otro lado, plantea si las compañías consolidadas están realmente dispuestas a integrar a personas jóvenes dentro de sus equipos, y pregunta también a los propios artistas emergentes si más allá de desarrollar proyectos propios, contemplan formar parte de estructuras ya existentes.

Nacho, de Luz de Gas, explica que tienen varios espectáculos donde parte del equipo son alumnos de la ESAD de Asturias. Desde su compañía no existe ningún pudor en trabajar con alumnos y alumnas.

Abigail, volviendo al tema de las residencias, apunta que es fundamental en ciertos momentos del proceso creativo salir de tu zona, no poder volver a dormir a tu casa, porque ahí los procesos cambian. **Estas residencias permiten estar inmerso en el proyecto, también te hace conectar con otras realidades** (otras formas de trabajo, otros perfiles profesionales, etc.). Además, señala que **el relevo generacional no afecta únicamente a la creación artística, sino también a ámbitos como la producción, la gestión, la distribución o la programación cultural.**



En este contexto, Manuel González presenta el trabajo de **COFAE, la coordinadora de ferias de artes escénicas del estado**, que aglutina 19 de los principales mercados de artes escénicas. Destaca que no solo se pone el foco en la comercialización, si no que son espacios apreciados como punto de encuentro para la profesión. Para la gente que está empezando recomienda entrar en la web de COFAE, ya que ahí actualizan todas las convocatorias y plazos activos. Manuel anima a **asistir a diferentes espacios, para estar en las redes, para que te conozcan, etc.** Además, cuentan con una figura, el FacilitaPRO, que ayuda a facilitar el contacto entre profesionales.

Ane Sagüés, de Las Nenas, pone en palabras que la capacidad de **asistir a festivales, encuentros o ferias está directamente relacionada con cuestiones económicas y de privilegio**, ya que, a nivel individual, supone un coste en diferentes aspectos: desplazamientos, alojamientos, dietas o compatibilidades laborales.

Tanto Manuel como Abigail reconocen esa dificultad, aunque defienden también la necesidad de **entender estas acciones como una inversión profesional necesaria dentro del desarrollo de una empresa**. Está normalizada la inversión en el ámbito creativo y también en el de estructura, pero es necesario que esa inversión se haga también en el ámbito del mercado, para que el mundo profesional conozca tu trabajo.

Ane habla de que entiende que esa inversión es necesaria, pero los recursos son limitados, tanto en dinero como en tiempo. Y pese a realizar una inversión muy grande en diferentes aspectos, desde el sector siempre se siente insuficiente, y a nivel individual genera una ansiedad constante. Ambos confluyen en que **vivimos en una profesión donde todos tendemos a autoexplotarnos, y esto implica un sacrificio para precarizarse aún más para alcanzar diferentes objetivos**.

Pilar López reconoce que gran parte del crecimiento de su compañía ha dependido precisamente de inversiones continuas en comunicación, distribución o desplazamientos, ya que artísticamente no habrían llegado a donde han llegado.

Kiny, de Producciones Kinser, expone que cualquier empresa necesita varios años de inversión para empezar a recoger beneficios (si se llegan a tener).

Mariso, de Periferia Teatro, se pregunta por el exceso de producción de espectáculos que existe en este país, que afecta tanto a emergentes como a consolidados. Y se pregunta **¿cómo, desde este lugar de encuentro, podemos hacer que esta situación cambie? ¿cómo hacer que las políticas públicas no fomenten la producción masiva?**

Antes de concluir, Javier Ortiz comparte algunos recursos informales de apoyo mutuo existentes dentro del sector como **grupos de WhatsApp de convocatorias**. Por otro lado, comenta que Emilia Yagüe está buscando **compañías emergentes para enseñarles a distribuir**. Finalmente, comenta la existencia de los **incentivos fiscales**.

Idoia Ruiz de Lara, de FETEN, incide en la importancia de buscar residencias artísticas fuera de la comunidad autónoma de cada uno. Comenta que en

Asturias están las **residencias El Palacio** (de la Fundación Municipal de Cultura de Gijón), que ofrecen espacio de ensayo y dotación económica. Por otro lado, recalca lo ya comentado, la importancia de llamar a muchas puertas, ya que ir a contar tu proyecto ayuda a todos y, aunque muchas veces no salga nada, no supone un fracaso, ya que nunca se saben las conexiones que se pueden crear. En su caso, al lado de su departamento se encuentra el área de museos, el de educación y una persona que conoce tu proyecto puede recomendarlo a otro que sí le puede encajar.

Finalmente, Javier Zurita reivindica la importancia de **profesionalizar también la gestión cultural** y plantea la necesidad de construir tandems sólidos entre perfiles artísticos y perfiles especializados en producción o administración.

La segunda mesa concluye dejando una sensación compartida de precariedad estructural, pero también de enorme necesidad de comunidad, acompañamiento y creación de redes.

## MESA DE DEBATE 3: ¿Quién programa a quién? Relaciones y buenas prácticas en la exhibición escénica

JORNADAS TE VEO JARDUNALDIAK  
ENCUENTROS LATXA TOPAKETAK

TRASHUMANTES ESCÉNICOS Abriendo cañadas culturales  
TRASHUMANTE ESZENIKOAK Kultura-bideak irekitzen

IRUÑEA/PAMPLONA 2026 APIRILAK 27 · 28 · 29 DE ABRIL

MESA DE DEBATE:  
¿QUIÉN PROGRAMA A QUIÉN?

Con Eva Ferré y Edurne Pena

ORGANIZAN / ANTOLAKUNTZA: PUNTO GINEA, LATXA, TE VEO

COLABORAN / LAGUNTZAILEAK: MINISTERIO DE CULTURA, GOBIERNO DE NAVARRA, NATURROAKO GOBERNUA, GOBIERNO DE PAMPLONA, Iruñeko Udala, Teatro Gaiarre

Moderan Edurne Pena y Eva Ferré.

La tercera mesa de las jornadas cuenta con la experiencia de Eva Ferré, directora ejecutiva del Festival Z y centra la conversación en los modelos de programación, el acceso de las compañías emergentes a los circuitos de exhibición y las relaciones que se establecen entre artistas, programadores y estructuras culturales.

Eva comienza presentando el Festival Z, un proyecto desarrollado durante cuatro días en el mes de julio en Girona y Salt cuya principal particularidad es que **toda su programación está formada por propuestas lideradas por personas menores de treinta años**. Se programan piezas en distintos momentos dentro del proceso creativo en distintas modalidades: **modalidad de exhibición**, para piezas acabadas; **modalidad de propuestas en proceso de creación**; **modalidad de propuestas que todavía son ideas de proyectos**.

Eva, más allá de exponer el funcionamiento del festival, le gustaría plantear las dudas. Más que dar respuestas quiere exponer preguntas y compartir sus experiencias a la hora de pensar en qué programan, quién lo hace y cómo pueden construirse modelos más permeables a nuevas miradas.

El Festival nace en el año 2021 gracias a la concesión de una subvención al proyecto. Esta primera edición, que denominaron Beta, sirvió como prueba para entender si la necesidad que estaban detectando y a la que respondía el proyecto del Festival (la dificultad de transición entre formación y mundo profesional) era realmente adecuada. Esta situación inicial, provocó que en esta primera edición no se pudiera hacer por tiempos una convocatoria abierta. A partir del segundo año implementan una **convocatoria abierta a los creadores**. Durante este tiempo han pasado por diferentes modelos de programación.

Los dos primeros años hicieron un **modelo híbrido** en el que la programación se decidía por dos jurados distintos: **un primer jurado formado por profesionales del sector jóvenes, que hacían una preselección, y después un jurado senior que tomaba la decisión**. Esto tuvo diversos puntos a favor, por ejemplo, poniendo en contacto a profesionales más jóvenes con otros más experimentados desde la mirada de la programación, de que el equipo del festival aprendiera con los debates que se generaban en estas sesiones, etc. Pero sí detectaron de este modelo que en la programación final, la mirada de los jóvenes que programaban no tenía tanto peso. Durante los dos siguientes años, **eliminaron la figura del jurado senior y funcionaron solo con jurado joven**. Para la edición actual están realizando otro modelo, porque destacaban que durante este proceso, el equipo del festival no tenía voz ni voto en la propia programación, y ahora funcionan con un **modelo híbrido** donde **dos de las modalidades son seleccionadas por el jurado joven, y la modalidad de exhibición se programa por la organización**.



Cristina, de la Generalitat de Catalunya, añade que el proyecto del Festival Z no solo busca transformar la programación artística, sino también **incorporar a**

**personas jóvenes dentro de los propios equipos de gestión y toma de decisiones.**

Con respecto a la temporalidad del Festival Z existen varias fases: entre septiembre y diciembre aproximadamente, el trabajo se centra en evaluar lo que se ha hecho en la edición pasada y plantear cambios y mejoras, también construir nuevas relaciones y colaboraciones. La convocatoria se lanza entre noviembre y diciembre. A continuación, se realiza la selección de espectáculos, y en torno a febrero se les comunica a las compañías si han sido seleccionadas. A partir de marzo se realizan formaciones con las compañías (ya que el festival, además de la programación, se concibe como un espacio de acompañamiento a la profesionalización de jóvenes artistas).

Nerea, de Hortzmuga, pregunta si se plantean que el equipo gestor esté conformado por menores de treinta años siempre, y cómo afrontan el hándicap de la rotación.

Eva reconoce que ese es precisamente uno de los grandes retos del proyecto. Explica que el festival busca mantener una presencia activa de personas jóvenes dentro de la gestión sin que eso implique trabajar únicamente con equipos menores de treinta años. **Este modelo supone una rotación del equipo de gestión**, y la entrada de Eva a la dirección se dio de una manera orgánica ya que llevaba trabajando en el equipo desde el inicio del festival haciéndose cargo de la comunidad profesional. Ahora ellas también están muy atentas a que **dentro del equipo entre gente joven y estos crezcan dentro del equipo**. Sin embargo, este es el reto que tienen por delante y ellos siguen descubriéndolo, buscando referentes, etc. para que el proyecto siga acumulando experiencia y tenga una visión a largo plazo.

Nerea comenta lo interesante del proyecto porque es radicalmente diferente a lo que suele ocurrir en estos puestos de programación y gestión, que buscan la estabilidad de una figura, y que se corre el riesgo de que las formas queden estancadas.

Eva confirma que mantener este modelo es y será clave para el Festival Z, y comenta que ha ayudado a la estabilidad del proyecto que **haya sido apadrinado por otros proyectos y profesionales del territorio que los acompañan con cariño**, y que, en esos momentos de cambio, también les apoyan en la transición.



Pilar Pampols, de La Baldufa, pregunta si dentro de este festival donde hay jóvenes creadores existe algún punto de encuentro donde los jóvenes tengan un acompañamiento, donde se resuelvan dudas, donde encuentren referentes, no en lo creativo, sino en la gestión, producción o distribución, ya que a lo largo de las jornadas estas han sido unas de las necesidades que se han expresado de parte de los artistas emergentes. Para Pilar, ese es un contexto idóneo para que se produzcan estos intercambios, ya que es un festival de proyectos liderados por jóvenes que seguramente tengan dudas como las que han salido durante estas jornadas.

Eva explica que el festival trabaja precisamente en esa dirección a través de un programa llamado **Las Madrinas**, donde **profesionales con mayor trayectoria acompañan durante varios días a los jóvenes participantes desde una lógica de escucha, cercanía e intercambio intergeneracional**. Más que mentorías rígidas, describe estas relaciones como convivencias

profesionales donde la confianza se construye compartiendo tiempos y experiencias cotidianas.

Pilar Pampols defiende estos espacios de encuentro e intercambio entre profesionales jóvenes y consolidados, porque durante estos días ha detectado que muchas de las necesidades que tienen los emergentes son muy fáciles de resolver para ellos, ya que forma parte de su día a día.

Eva comenta que el festival nace para llenar este vacío. En Salt existe una universidad de artes escénicas, y tras graduarse las primeras promociones detectaron una necesidad no resuelta de **salto entre la formación y el inicio de la carrera laboral**. En cuanto a las formaciones y el acompañamiento a los artistas que llevan a cabo desde el festival, explica que hay varias de estas formaciones que son compartidas y, en la medida de lo posible, han sido presenciales. Sin embargo, están ahora en un momento donde quieren empezar a acoger compañías de otros territorios y están planteando cómo podría hacerse logísticamente, ya que no quieren perder el componente de encuentro.

Edurne, hilando con la temática de la mesa sobre programación, pregunta a la audiencia, siendo personas que trabajan en la creación y producción de piezas escénicas, **cómo sienten ellos y ellas el acceso a las programaciones y si sienten que todas las miradas están representadas**.

Nerea, de Hortzmuga, comenta que cuando el espacio de programación es más institucional no ve tantas prácticas inusuales o diversas, y siente que muchas compañías se repiten en muchos festivales. Las prácticas más alternativas son las más difíciles de vender incluso en compañías consolidadas. **Innovar provoca ser menos programable**, por eso considera que la rotación en los puestos de toma de decisiones le parece interesante porque con el modelo actual no se pone en el centro el proyecto artístico del espacio, si no el programador. **La rotación puede permitir la apertura a nuevos públicos**.

Lucía Luquin recupera una contradicción señalada ya en otras mesas: mientras muchas convocatorias aseguran valorar nuevos lenguajes o compañías emergentes, en la práctica las selecciones continúan favoreciendo proyectos

con trayectorias consolidadas. **En este círculo, se pone de manifiesto una dificultad de acceso.**

Pablo, de Arbolé, habla del proceso natural de que una compañía consolidada venda más que una emergente, ya que por sus estructuras, hay generalmente una persona encargada exclusivamente de vender los espectáculos, tiene una base de datos y una red de contactos más amplia, etc. Los comienzos son difíciles porque te colocas en una posición donde estás abajo, sin conocer a fondo el sector, sin contactos... Es un proceso natural que todos han pasado.

**La importancia de las relaciones personales** vuelve entonces a aparecer como uno de los elementos centrales de la programación cultural. Abigail retoma una idea ya presente en la mesa anterior y defiende **el valor del contacto humano, de asistir a encuentros y de construir vínculos directos más allá del simple envío de dossiers o correos electrónicos.** También pone sobre la mesa la transformación de estas formas de relación profesional. Reflexiona sobre cómo tradicionalmente muchas redes del sector se construían en espacios informales de convivencia y se pregunta qué nuevas formas de encuentro y relación están apareciendo con las generaciones más jóvenes.

Iker plantea que, dentro de esta circunstancia dada, en el que los jóvenes tienen que pasar ese proceso hasta “formar esa red”, cómo se puede buscar la forma de hacerlo de la mejor manera.



Mariso, en relación con la pregunta de si deberían los artistas participar en los procesos de programación, comparte su experiencia con UNIMA Murcia, donde un grupo de titiriteros detectaron que no había programación de teatro de marioneta, y quisieron impulsarlo con la idea clara de que ellos no podían ser

los gestores del programa. Se planteó la programación “Los viernes títere”, donde de octubre a mayo pasaron muchas compañías en funciones escolares y familiares. Esto les permitió conocer lo que hacían los profesionales de toda España. Y con relación a la pregunta de “¿Quién programa a quién?” que da nombre a esta mesa, **con este programa consiguieron normalizar que el público demande teatro de marioneta, y que otros espacios de la región lo programen.**

Ana Gallego, de Teloncillo Teatro, comparte el inicio de los Encuentros TE VEO, que surge de una ausencia dentro del panorama nacional (a excepción de FETEN) de un encuentro para compartir y reflexionar conjuntamente desde las compañías dedicadas a infancia y juventud. Lo más importante para Ana no era tanto la exhibición, sino el encuentro, descubrir los procesos de los otros desde la ingenuidad y la confianza. **En estos espacios empezaban a hablar y compartir cuánto pagaban a los actores, qué financiación tenían, si tenían local, distribuidor, etc.** Crearon una red de redes que ha ido impulsando que haya otras iniciativas para niños y jóvenes, y que ayudó al desarrollo del sector.

Ana, de Producciones Maestras, **apela al asociacionismo y a las redes, porque las problemáticas no suelen ser individuales**, y eso ya no es una carga de una compañía individual si no de un colectivo, y **este apoyo sirve como músculo para luchar las problemáticas.** Los compañeros son competencia, pero no son enemigos. Ana apela a que todos debemos de trabajar para compartir el espacio.

Fernando, de El Perro Azul, pregunta a Eva si van programadores al Festival Z, porque puede ser un trampolín para que las compañías emergentes creen redes con otros festivales. Eva explica que esta pata de profesionales ya existe como una apuesta radical para alcanzar su objetivo de potenciar la sostenibilidad de las compañías emergentes.

Pablo Girón, de Arbolé, cree que es **un error hablar de “el programador” como una figura en sí misma, ya que cada uno es diferente y depende del contexto.** Hay condicionantes como el espacio donde se programa, ya que son diferentes los contextos de uno público, de uno privado, de un festival... También los objetivos y las motivaciones son diferentes.

Edurne pregunta si hay algún tipo de comunicación entre artistas y programadores para intercambiar qué tipo de necesidades hay desde cada ámbito.

Nerea habla de la Asociación Artekale (Asociación de artes de calle de Euskadi), que tiene la particularidad de que las asociadas son compañías, distribuidoras y programadoras. Allí se crean conversaciones interesantes desde necesidades diferentes que permite conocer los puntos de un mismo prisma.

Manuel González, defiende que **en el sector tenemos que ser permeables**, en el caso de COFAE se reúnen de manera frecuente con asociaciones nacionales; en el caso de la Feria de Teatro de Castilla y León, ellos se reúnen con la asociación de compañías de su comunidad. También hay espacios de encuentro entre compañías y programadores que son los plenarios de las redes y circuitos de las comunidades, donde a veces se invitan a compañías.

Idoia, de FETEN, habla de que es importante que los diferentes perfiles del sector estemos en lo mismo, y eso nos va a hacer tener una comunicación más fluida. Es importante que se dé así porque también el sector está en cambio continuo, y los roles son muy fluidos.

Esta última mesa concluye con una reflexión compartida sobre **la importancia del asociacionismo y del trabajo colectivo como herramientas fundamentales para sostener el sector y construir modelos de trabajo y relaciones más diversas, permeables y abiertas a nuevas voces.**

