

Pamplona  
Teatro Gayarre  
12 y 13 de marzo  
2015

# VII Jornadas sobre la **INCLUSIÓN SOCIAL** y la **EDUCACIÓN** en las ARTES ESCÉNICAS

Organizan:



Colaboran:



# Índice

- 3\_ Presentación
- 4\_ Inauguración
- 5\_ Programa de las VII Jornadas
- 8\_ Ponencia: "Como está no puede continuar: por un teatro social", Volker Lösch
- 21\_ Ponencia: "Por un teatro político nocturno en el tiempo histórico de la Posmodernidad", César de Vicente Hernando
- 32\_ Ponencia: "Rompecabezas interculturales: *working the Alakondre way* -trabajando con el sistema Alakondre-", Alida Neslo
- 42\_ Encuentro-debate: "El creador como impulsor del cambio", Alfredo Sanzol, Àlex Rigola y Volker Lösch
- 51\_ Foro: "El compromiso social de las orquestas sinfónicas. Realidad actual y objetivos de futuro", con la participación de gerentes de orquestas sinfónicas españolas, en colaboración con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)  
Presentación de proyectos de organizadores y participantes:
- 68\_ La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública
- 70\_ Institut del Teatre
- 71\_ Real Escuela Superior de Arte Dramático
- 72\_ Federación Nacional de Arte y Discapacidad
- 73\_ Escuela Navarra de Teatro
- 74\_ Universidad Pública de Navarra
- 75\_ Fundación Auditorio de Barañain
- 76\_ Proyecto COCREAR: (Colectivo creativo artístico), Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico "Ernesto de Larrechea" Rosario - Santa Fe - Argentina
- 77\_ Fundación Atena
- 78\_ Fira Mediterrània de Manresa
- 79\_ Taller: "Micropolíticas escénicas para un teatro político nocturno"
- 80\_ Taller: "Danza comunitaria: movimiento y creación grupal"
- 81\_ Taller: "*Jungle fever* -fiebre de la selva-: otros lenguajes de comunicación"
- 82\_ Taller: "Cómo utilizar el potencial de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria"
- 83\_ Taller: "*Five days to dance* -cinco días bailando-"
- 84\_ Programación artística: Proyección del documental "Five days to dance"
- 85\_ Programación artística: "Synergy"
- 87\_ Conclusiones
- 91\_ Datos estadísticos de participación
- 92\_ Participantes
- 102\_ Dossier de prensa
- 117\_ Equipo de organización
- 118\_ Agradecimientos

# Presentación

La práctica de las artes escénicas y la interpretación musical no sólo aportan riqueza personal a quienes las ejecutan o disfrutan de ellas como espectadores, sino que también pueden ser herramientas para entender la vida y provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales. Promover que más creadores españoles se vinculen a procesos artísticos donde se favorezca la diversidad y la inclusión es uno de los objetivos de las Jornadas 2015. Creemos firmemente que el artista que se implica con el entorno social que le circunda amplifica su potencial artístico y su impacto creativo; se transforma él mismo, las personas con las que colabora y los espectadores a los que va destinado su trabajo; y, además –y no menos importante–, es impulsor de cambio social, cultural y político.

¿Cómo eliminar las barreras físicas, psicológicas o sociales para el disfrute y práctica de las artes por parte de todos los ciudadanos? ¿Cómo enfrentar los miedos y, al mismo tiempo, potenciar la creación desde y con la diferencia? ¿Cómo trabajar artísticamente con colectivos diferentes y no caer en encasillamientos haciendo más de lo mismo? Las Jornadas que se celebran en Pamplona quieren explorar estas cuestiones y responderlas con ayuda de los artistas.

Posiblemente, el primer paso es que un creador esté dispuesto a compartir su conocimiento de la práctica artística. Y que, al mismo tiempo, esté dispuesto a perderse en el intercambio, a contemplarlo como un elemento más que puede sumar y hacer crecer el proyecto artístico que tiene en mente o que construye colectivamente. Compartir un recorrido creativo activa un proyecto artístico más amplio ya que implica a los públicos y al contexto en el que se trabaja; es en sí mismo un proceso de inclusión.

El arte tiene un efecto transformador y es impulsor de cambio. El hecho creativo ha supuesto en multitud de ocasiones un revulsivo o una alternativa a la realidad, ayudando desde la ficción a asimilar, replantear, reflexionar, comprender o cambiar el entorno en que se vive.

Gran cantidad de transformaciones sociales han sido precedidas por movimientos culturales, encabezados por artistas que plantean cambios y nuevas visiones de lo que ha quedado obsoleto o es necesario que evolucione. La creación o la interpretación artística tiene también, hoy en día, un compromiso de participación activa con el entorno y el momento, con la sociedad, especialmente con aquellos colectivos que están más alejados del arte debido a sus circunstancias personales o de entorno social.

Desde la organización de las séptimas Jornadas, el planteamiento para este año 2015 era proponer una reflexión general que atravesara todas las actividades programadas: analizar la creación como sujeto y objeto de unión, de juicio, de juego, de esperanza, de diversidad, en suma, de compromiso con la inclusión de colectivos o personas.

# Inauguración oficial

El Teatro Gayarre de Pamplona ha sido la sede principal de esta séptima edición de las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, celebrada los días 12 y 13 de marzo de 2015. Un encuentro organizado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona, el centro social y cultural "La Casa Encendida" de la Fundación Montemadrid, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y la Real Escuela Superior de

Tanto el alcalde de la ciudad, Enrique Miranda, como la coordinadora de las VII Jornadas, Eva García, en sus intervenciones de inauguración resaltaron la relevancia del espacio escénico que acoge las Jornadas. El Teatro Gayarre es el heredero del antiguo Corral de Comedias de Pamplona; un lugar que fue no sólo centro de exhibición cultural, sino también un espacio de encuentro para los vecinos y vecinas que venían a él para construir una vida comunitaria. Precisamente el aspecto fundamental del que hablan estas Jornadas: espacios de creación y pasos para generar la cohesión social.

En el acto de inauguración, el secretario general del INAEM, Carlos Fernández-Peinado, resaltó



Arte Dramático de Madrid. Una colaboración institucional que cada año va sumando como socios estables a los espacios que acogen este encuentro de carácter itinerante. Las ciudades donde se han organizado las Jornadas han sido, hasta ahora: Madrid, Barcelona, Sevilla y Pamplona.

el carácter itinerante de las Jornadas como vía para "acercarnos a todo el territorio y todos los profesionales que trabajan en el campo de la inclusión en España". Así mismo, destacó la colaboración institucional como herramienta fundamental para la sostenibilidad de los proyectos en el tiempo y resumió la voluntad del



INAEM de hacer de los anfitriones socios a largo plazo. Utilizó para ello una frase-lema: "Súbete a las Jornadas y continúa el camino con nosotros". Destacó también que las Jornadas son ya una cita consolidada en materia de creación artística e integración, convertida hoy ya en referencia estatal en esta materia.

En esta séptima edición, el acento se puso en la figura del creador interesado en proyectos inclusivos. Para ello, se contó con la presencia de prestigiosos profesionales internacionales como Alida Neslo, de Surinam, Volker Lösch, de Alemania, o el español César de Vicente Hernando. Así mismo, en esta edición se incorporó un encuentro-debate con tres directores de escena de renombre a nivel europeo: Alfredo Sanzol, Álex Rigola y el propio Volker Lösch; también un foro de orquestas sinfónicas españolas que desarrollan proyectos de integración, y la proyección del documental: "Five days to dance". Como programación escénica se contó con el espectáculo "Synergy", de la compañía Lisarco. Un año más, se ofrecieron varios talleres, encargados de sumar práctica al contenido teórico y de reflexión. Los pasillos del Teatro Gayarre proponían también a los asistentes un recorrido por el trabajo en inclusión social que se desarrolla en Navarra con una exposición de diversos proyectos artísticos.

Junto a las entidades organizadoras, la colaboración de las entidades locales ha sido fundamental para el desarrollo de estas Jornadas de trabajo: el Civivox Condestable del Ayuntamiento de Pamplona, el Gobierno de Navarra desde su Departamento de Cultura, la Obra Social de la Fundación La Caixa,

ASORNA, la Asociación de Sordos de Navarra y el Centro Ocupacional El Molino han apoyado esta séptima edición.

Así mismo, han colaborado la Embajada del Reino de los Países Bajos, el Goethe Institut, la Obra Social de La Caixa, Renfe, y la Fundación Ciganda Ferrer de Pamplona. Apoyos fundamentales en el inicio de las Jornadas, como el British Council y la Embajada de Holanda, han pasado este año a un segundo plano "porque se han dado cuenta de que el proyecto funciona, de que se está creando algo genuino, propio, que cuenta con el interés creciente de instituciones nacionales que hablan, con su apoyo, de un proyecto que se consolida, crece y funciona", señalaba Eva García.

No sería justo señalar a las instituciones y no nombrar a las personas. El equipo que ha hecho posible las VII Jornadas ha estado compuesto por Grego Navarro, directora del Teatro Gayarre; Jaime Guerra, asesor técnico del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Paz Santa Cecilia, representante de La Casa Encendida y directora del Festival ÍDEM de Artes Escénicas e Inclusión Social; Irene Pardo y María Valls, representantes de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; Jordi Roig y Antonio Simón Rodríguez, gerente y profesor y coordinador de artes escénicas aplicadas del Institut del Teatre; Isabel Pérez Izquierdo, representante de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales; Rafael Ruiz y David Ojeda, director de La Real Escuela Superior de Arte Dramático y profesor de la RESAD y representante para las Jornadas.

# Programa de las VII Jornadas

12 de marzo

9:00 h.

**Acreditaciones y recogida de documentación**

10:00 h.

**Inauguración oficial**

10:30 h.

**Ponencia 1:** "Como está no puede continuar: por un teatro social"

**Volker Lösch.** Alemania

11:30 h.

**Preguntas y debate**

12:00 h.

**Pausa café**

12:30 h.

**Ponencia 2:** "Por un teatro político nocturno en el tiempo histórico de la postmodernidad"

**César de Vicente Hernando.** España

13:30 h.

**Preguntas y debate**

15:30 - 17:15 h.

**Encuentro-debate:** "El creador como impulsor de cambio"

**Alfredo Sanzol, Àlex Rigola y Volker Lösch**

Modera: **Grego Navarro**, directora del Teatro Gayarre de Pamplona

15:30 - 20:00 h.

**Foro** "El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas. Realidad actual y objetivos de futuro"

Con la participación de los **gestores de las orquestas españolas**

Modera: **Jaime Guerra**, asesor técnico del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Con la colaboración de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (**AEOS**)

15:30 - 20:00 h.

**Taller:** "Micropolíticas escénicas para un teatro político nocturno"

**César de Vicente Hernando**

20:30 h.

**Espectáculo** 'Synergy'

Colectivo de Danza **Lisarco**

# Programa de las VII Jornadas

13 de marzo

10:15 h.

**Ponencia 1:** "Rompecabezas interculturales: *working with the Alakondre way*" (trabajando con el sistema Alakondre)

**Alida Neslo**. Surinam. Con la colaboración de **Nilo Berrocal**

11:15 h.

**Preguntas y debate**

11:45 h.

**Pausa café**

12:15 h.

**Presentación de proyectos** de los participantes y las instituciones organizadoras de las Jornadas

13:15 h.

**Preguntas y debate**

15:00 - 19:00 h.

**Taller 1:** "Danza comunitaria: movimiento y creación grupal"

**Javier Alameda**, **Guiomar Campos** (Colectivo Lisarco) y **Marie Delbousquet** (Orquesta Sinfónica de Castilla y León). España

15:00 - 19:00 h.

**Taller 2:** "Jungle fever (fiebre de la selva): otros lenguajes de comunicación"

**Alida Neslo** con la colaboración de **Nilo Berrocal**

15:00 - 19:00 h.

**Taller 3:** "Cómo utilizar el potencial transformador de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria"

**Mikel Cañada**

15:00 - 19:00 h.

**Taller 4:** "Five days to dance (cinco días bailando)"

**Amaia Lubeigt** y **Wilfred van Poppel** (De LooPERS, Dance2gether)

19:00 h.

**Balance final y valoración de las VII Jornadas**

20:00 h.

**Proyección del documental** *Five days to dance*, dirigido por **Rafa Molés** y **Pepe Andreu**

## Volker Lösch, Alemania

“Como está no puede continuar: por un teatro social”

Volker Lösch es director de escena que trabaja y colabora con varios teatros en el territorio alemán. Desde hace años, trabaja con grupos mixtos de profesionales teatrales con personas que nunca habían hecho teatro y que, además, viven una situación de crisis social importante. En su charla, explicó cómo ha creado estas obras, las razones para hacer un teatro con estas características y no otro y qué tipo de continuidad se da a esos proyectos.

“Todo comenzó con una crisis. Tras mis estudios en arte dramático y varios años trabajando como actor y director, en 2002 me sentí como un director encerrado en mi torre de marfil. Pero mi motivación seguía siendo la misma: cambiar el mundo. Así que llegué a la conclusión de que solo tenía dos opciones: abandonar el teatro para viajar, vivir y trabajar en campos distintos o llevar mi sentido de la justicia al teatro. Así nació el primer proyecto, una ‘Orestiada’, en 2003, en el Teatro de Dresden. Pensando en la propuesta original de Esquilo, quise subir al escenario a treinta personas no profesionales para realizar el papel de coro. Me dijeron que era imposible. Pero hice un casting al que vinieron 100 personas. Y allí conseguí a la treintena que necesitaba para mi coro. Buscaba ver cómo se conforma una democracia, la que nos rodea, que muchas veces malinterpretamos y descuidamos. Y hacerlo con ciudadanos de la antigua RDA. Y lo hice.

Y ocurrió algo: la obra irradiaba una gran energía. De la implicación del coro de ciudadanos y ciudadanas surgió una presencia teatral increíblemente actual que tenía algo de riguroso. Los críticos definieron esta obra como un punto de inflexión en el teatro alemán de finales del siglo XX. Y es que, de pronto, pasó algo en el escenario, sin condiciones, sin peros. Solamente con medios artísticos. En el escenario había una especie de llamada a nuestra responsabilidad como ciudadanía.

En Dresden surgió así una cantidad importante de textos impregnados de historia y unas obras de teatro relevantes, que proponían una acción directa. El público se convirtió en un auténtico soporte de la acción. Surgió una conexión entre la obra y los espectadores en la que no importaba tanto cómo se trataba un tema, sino de qué tema se trataba.

Es fundamental, en este efecto, el papel del coro, un elemento escénico que nunca se había utilizado de esta forma. Estaba formado por no profesionales, como ciudadanos y ciudadanas de Dresden, que venían de todas las clases sociales, de cualquier estrato social, y que se veían confrontados con la realidad surgida quince años después de la caída del muro, inmersos en una realidad ante la que se tenían que posicionar. Era un coro real de ciudadanos y de ciudadanas que hablaban en dialecto sajón y que no permitían, de esta forma, que los actores profesionales pudieran improvisar de una forma no real.

En esa obra con el grupo de ciudadanos de Dresden, estuvimos buscando una forma nueva de confrontar al teatro y la ciudadanía de una ciudad. El equipo lo conformaban 33 ciudadanos y ciudadanas de Dresden, entre los que había estudiantes, amas de casa, parados y paradas, empleados, autónomos, jubilados,... una mezcla de todo tipo de color y forma. Además, estaba también el equipo profesional: director, director del coro, los encargados de la

escenografía, los dramaturgos y dramaturgas, los ayudantes y ayudantas...

En el segundo trabajo que hicimos en Dresden, realizamos entrevistas personales a la ciudadanía antes de la obra. Después, comprimimos esas entrevistas y las convertimos en texto que introducíamos en el material de la obra. Ese material, ajeno a la obra, se incluía de manera clásica, en forma de coro clásico. Y así fue como, en 2004, surgió la versión escandalosa de "Los tejedores", según el texto de Gerhart Hauptmann, que es una de las obras más violentas que existe en el teatro alemán. En nuestra versión de "Los tejedores", se hablaba de las experiencias de vida y laborales de los 33 ciudadanos y ciudadanas de Dresden que trabajaban en la obra, que fueron incluidas en la misma y que supusieron un punto de inflexión y de anclaje en la escenificación.

Esta obra se representó en 2004, en un momento en el que todo estaba impregnado por la Agenda 2010<sup>1</sup> y por el Hartz IV<sup>2</sup> y donde se hablaba de la dinamización del mercado laboral, cuando la mayor parte de las personas estaban perdiendo su trabajo irrevocablemente. Un momento donde se veía que la distancia entre las clases altas y las clases bajas era cada vez mayor, y la situación empezaba a ser dramática. Esta era una cuestión que nosotros teníamos muy presente. Así que sobre lo que intentamos reflexionar en esta obra fue sobre si la sociedad del trabajo había llegado a su fin porque no había trabajo para todos. El coro de "Los tejedores" de Dresden representaba a los excluidos.

Durante los ensayos, hicimos cinco preguntas a los ciudadanos y ciudadanas miembros de nuestro coro:

1. Imagínese que va a una entrevista de trabajo, ¿qué es lo que sabe usted mejor que los demás?
2. ¿Qué es lo que le posibilita a usted tener un puesto de trabajo?

3. ¿Cómo se expresa, cómo se experimenta el miedo a la pérdida del trabajo o el miedo a no volver a encontrar nunca trabajo?

4. ¿Quién tiene la culpa de esta miseria? ¿Por qué tiene que desaparecer o quién tiene que desaparecer?

5. Imagínese que se encuentra usted en una situación donde no existen leyes y tiene usted el poder, ¿qué desearía hacer? ¿Qué aspecto tendría que tener nuestra sociedad?

Las respuestas mostraban los deseos y las esperanzas de la población de Dresden. Y eso fue lo que incluimos en la obra de teatro. La resonancia fue increíble. La obra acabó prohibida porque tuvimos una denuncia de una de las herederas de Gerhart Hauptmann. Sin embargo, el público demandaba ver la obra porque lo que querían era, después de la función, crear grupos para discutir y para encontrar nuevos caminos.

Se nos presentaron también denuncias por instigación del pueblo. Esta obra, cuando se estrenó hace cien años, también fue prohibida. Pero nuestra representación fue el escándalo teatral más grande de los años 2000. Hubo un grupo del coro que subió al escenario y dijo la frase: "Si pudiera disparar a alguien, dispararía a Sabine Christiansen<sup>3</sup>, porque solamente le da la palabra a los ricos". Sabine Christiansen es un personaje conocido en Alemania y, evidentemente, puso una denuncia. Perdió el proceso porque, como es una persona pública, siempre que estas declaraciones se hagan en un marco público sin ninguna agresión por detrás... en nuestras obras nunca se han hecho declaraciones personalizadas, sino que siempre son expresiones de los personajes.

Después de que nos prohibieran representar la obra y después de todas las denuncias, vimos que la población seguía demandando este debate, seguían demandando ver la obra para poder debatir. Así que hicimos una segunda variante de "Los tejedores", sin el texto de

<sup>1</sup> Agenda 2010: Paquete de reformas impulsado por el canciller Gerhard Schroeder que incluían recortes en las prestaciones sociales, subsidios y jubilaciones y que fueron duramente criticadas por los sectores de la izquierda alemana.

<sup>2</sup> Hartz IV: ayuda que se da en Alemania a las personas de entre 15 y 67 años que no tienen ingresos que superen una cantidad mínima para poder satisfacer las necesidades básicas de la persona.

<sup>3</sup> Sabine Christiansen, presentadora, periodista y productora de televisión alemana.

Hauptmann. Y estuvimos representando esta segunda variante de la obra hasta que finalizaron todos los procesos jurídicos.

Alentados por el éxito, preparamos nuestra tercera obra, que fue "Woyzeck" de Georg Büchner. Se trata de una historia que habla de la



destrucción de la masculinidad. A nosotros, en 2007, nos sirvió para hablar de las condiciones de vida que se daban en la Alemania Oriental en un entorno en el que predominaba una política de extrema derecha. Es decir, abordar el tema de los radicales de derechas. La forma abierta del original nos ofreció un marco ideal para ello. Nuestro punto de partida ideológico era que la violencia de la extrema derecha no era solo un problema marginal, sino que se basaba en algo que estaba en el centro de nuestra sociedad. El extremismo del centro alimenta y da apoyo a estas culturas juveniles que tienen la violencia como objetivo. Luego, lo único que podemos hacer para combatirlo es ser conscientes. Por eso, la pregunta fundamental de "Woyzeck" fue: ¿Qué tiene que ver la extrema derecha y la violencia con nosotros, con las personas que nos consideramos tolerantes, pacíficas e intelectuales, y que vamos al teatro?

Hicimos una encuesta muy amplia con 24 preguntas a las personas que acudían al teatro. Veinticuatro preguntas que tenían que ver con los problemas domésticos de la ciudad. Por ejemplo, ¿cómo ve usted su futuro? ¿Tiene usted confianza o tiene miedo, más bien, de lo que pueda venir? ¿Qué echa usted de menos en nuestra sociedad? ¿Ha aumentado la violencia, en su opinión, en nuestra sociedad? ¿Se siente usted amenazado? La encuesta la respondieron 529 espectadores y espectadoras de Dresden. Con sus respuestas, hicimos un collage con el texto de Büchner. Y conseguimos, así, convertir el teatro de Dresden en un centro político. El director y coautor del "Woyzeck", en realidad, era el público, que decidía qué era lo que se iba a representar en el escenario. El público se convertía, así, en espectador, en testigo de una violencia que ellos mismos habían decidido, de la que ellos mismos eran coautores. La ciudadanía de Dresden estaba, de esta manera, representada en el escenario y se veía en un espejo.

Estas tres obras que he puesto como ejemplo siempre han sido empresas teatrales colectivas de investigación, casi detectivescas, de cuál era la situación de la sociedad en Alemania Oriental. Y hablaban del origen de los periodos y del futuro de la democracia en los nuevos estados federales, de las vivencias, de los deseos y los miedos de la ciudadanía de Dresden y, de esta manera, el Teatro Municipal de Dresden hablaba a la ciudadanía de sus propios problemas. Por eso han tenido tanto éxito de público, porque nos han permitido descubrir o redescubrir el teatro público y nos pueden servir para ver cuál es la situación del teatro actual y recuperar la estructura de la tragedia antigua en la que el coro está en el centro.

El trabajo del coro nos ha servido como medio democrático para analizar la sociedad; es el representante de la ciudadanía de una ciudad, es el que da la voz a los reprimidos, a los excluidos y es el medio colectivo de reflexión social sobre los deseos, los miedos y las posturas de los individuos y de la colectividad. En este sentido, el trabajo con el coro nos permite tener una experiencia altamente política.

El renacimiento del coro a partir de 1989, políticamente interpretado, quiere decir que la organización social no está totalmente decidida. El coro reflexiona, en la misma Alemania, sobre cuál es la relación tensa, violenta, entre el individuo y el mundo. El coro permite al individuo la posibilidad de implicarse y trabajar sobre una identidad propia.

En resumen, el trabajo del coro es la búsqueda de una forma de colectividad y de ser social, que parte de una alternativa radical contra el individualismo o el colectivismo totalitario. Y, para mí, personalmente, el coro va más allá: nos permite crear una energía mental y emocional que confiere una fuerza especial al grupo. Un grupo que representa a la sociedad en toda su complejidad, con todas sus zonas oscuras y de luces. El grupo está asociado siempre a un contexto social, así pues el teatro avanza, a través de este grupo social, hacia lo político. Y el arte coloca, así, el discurso político, el discurso público, en el centro.

El trabajo con el coro de ciudadanos y ciudadanas de Dresden, para nosotros, fue una prueba de fuego, fue un trabajo agotador pero muy productivo, necesario y satisfactorio.

El coro de la ciudadanía planteaba preguntas como ¿Por qué seguimos haciendo teatro?, ¿qué teatro queremos? Y ha sido la prueba de que no siempre hay que continuar como se está; que el teatro público en Alemania no es una vía de una sola dirección, sino que también es una oportunidad para que cualquier teatro municipal asuma su responsabilidad y se confronte con la ciudadanía. Me gustaría que el coro de ciudadanas y ciudadanos no fuera un lujo que solo se puedan permitir algunos teatros ricos que tienen presupuestos, sino que fuera algo que llegara a cualquier teatro municipal de Alemania. Me gustaría que se pudieran organizar los coros de forma sencilla, para que no fueran tan costosos. Éste sería, para mí, el teatro ciudadano del futuro.

He hablado solo de tres obras de unas ochenta que hemos realizado. He intentado hacer ensayos similares en diferentes ciudades, no solo en Dresden. Entre 2007 y 2013, trabajé en Stuttgart en una especie de

partenariado que tienen entre tres grandes teatros, y organizamos dieciocho grandes escenificaciones. Mis grupos de trabajo hemos desarrollado ya todo un concepto a lo largo de las cuarenta obras que hemos representado en Dresden y, en general, siempre elegimos obras que son de gran interés público. El coro de ciudadanos y ciudadanas de Dresden sigue siendo un núcleo complejo que permite asumir retos. En otoño de 2015, por ejemplo, vamos a hablar del tema Pegida<sup>4</sup>.

El coro ha servido como medio democrático para analizar la sociedad; es el representante de la ciudadanía de una ciudad, el que da voz a los reprimidos, a los excluidos

El coro sigue siendo un ejemplo internacional para muchos otros teatros. Es un instrumento estético que ya se ha filtrado en las escenificaciones de Alemania, Austria y Suiza. El centro o la forma de mostrar cuestiones políticas o sociales actuales en teatro, la vinculación directa con el espectador, y la forma teatral ofensiva (con ofensiva no me refiero a que ofende, sino abierta a atacar directamente los problemas) son características claras del trabajo con los coros.

Normalmente, cuando preparamos el trabajo en una ciudad nueva, primero nos encargamos de la geografía social de la ciudad y buscamos los diferentes grupos sociales que queremos implicar. Luego, a través de encuestas, entrevistas, etc., vamos desarrollando los aspectos que queremos representar.

En 2003, la crítica de la democracia llegó al teatro alemán. En 2004, empezamos a hablar ya del paro en Alemania. En 2005, abarcamos el tema del fascismo y de la corrupción. Y todo esto lo hemos hecho en distintos estados federales. Luego, hemos hablado también de los turcos alemanes de Stuttgart, de la política de derechas de Dresden, de los inmigrantes y de la resistencia ciudadana de Stuttgart, de la pobreza en Hamburgo, de los políticos

(sigue en la página 14)

<sup>4</sup>Pegida: movimiento político alemán actual cuyas siglas rezan: Patriotas Europeos Contra la Islamización de Occidente.



Un coro en la obra "Metrópolis". Se ve la cabeza de Ángela Merkel, que está representada como un huevo y detrás está el coro.



Este es un ejemplo de cómo trabajamos con el coro: un momento de una representación de una obra de Gorki en la que el coro tira pan sobre la escena. Se supone que el pan que sobra no se reparte entre los pobres de Stuttgart, sino que se desperdicia.



En esta obra, los actores solo podían acceder al escenario a través de una rendija que estaba en los ojos de Ángela Merkel y que estaba a una altura de tres metros. Así que prácticamente caían sobre el escenario.



"Tito Andrónico", de Shakespeare. Hay una cocina al fondo y delante hay un coro que recita un texto de un inmigrante africano. Detrás están los alemanes que están intentado que no entre en el sistema.



"Hamlet", de Shakespeare. El tema era la corrupción de los políticos de Silesia. Los actores y actrices estaban desnudos, pero no era su desnudez privada, sino que estaban vestidos con un "vestido de desnudez".

"Aquiles", de Homero. Estábamos tratando de representar los soldados alemanes que habían estado en la guerra de Afganistán, luchando por Alemania y que habían tenido una vivencia de muerte muy importante ahí. Realizamos varias conversaciones con ellos y vimos que habían acabado tan traumatizados que no pudimos incluirlos en la obra, sino que tuvieron que ser interpretados por actores profesionales.





"Medea" se representó en Stuttgart. Diecisiete mujeres turcas que tenían una doble identidad. Por un lado son alemanas y por otro lado son turcas también, porque son nacidas en Alemania pero vienen de un entorno social turco. Están en situación de exclusión.



"La ira" la hicimos con jóvenes parados de Stuttgart que, en su mayor parte, viven en la calle; son sin techo, o se dedican al tráfico de drogas. En esta obra no había escenario, sino que la obra se representa en el patio de butacas con el público, de manera que se ven implicados y a veces también se sienten amenazados, porque la obra también es un poco violenta.



Dramatización de "Manderlay", de Lars Von Trier. Estuvimos trabajando con inmigrantes de ochenta regiones diferentes que situamos en un container de transporte de mercancías marítimo. Ahí se les enseñaba, se les daba conferencias, charlas y clases sobre cómo funciona la democracia.



"Hamlet", una escena en la que tenemos cincuenta radicales de extrema derecha y el que está delante es Hamlet, que está intentando encontrar su lugar. El coro está recitando textos de la extrema derecha.

corruptos de Suabia, de los nostálgicos y los historiadores de Dresden, de los presos políticos de Berlín, de los presos penales, del movimiento de los autónomos de izquierdas de Bremen, de los emigrados y los refugiados de África, de los niños en pobreza de Hamburgo, de las prostitutas de Berlín, de las manifestaciones en Stuttgart, de los soldados alemanes de Afganistán, de los parados de larga duración de Bremen, de las presas políticas de la dictadura militar de Montevideo, de los activistas de ocupación de Stuttgart, de los jóvenes parados de la Cuenca del Ruhr, de los banqueros de Suiza, de las mujeres maltratadas, de los extranjeros de Bassel, de los estudiantes que han sido agredidos por la policía en Bonn, de las mujeres madres solteras y de los radicales de derechas, de los musulmanes en Renania...

Como ven también en las fotos, todos estos extractos que hemos repasado hablan de temas sociales candentes en cada una de las ciudades, que se imbricaban dentro de obras clásicas, que pueden ser desde Lars Von Trier, o Shakespeare o los Hermanos Grimm a cualquier otra obra clásica.

Este tipo de forma teatral nos da mucha libertad, pero también nos da una gran

posibilidad estética. Trabajamos con novelas, guiones, obras clásicas... y las combinamos con textos que nos vienen dados por grupos sociales que se encuentran en una situación que es relevante para la ciudad en ese momento. En el resultado final, damos también mucha importancia al aspecto estético.

Me gustaría comentarles brevemente cómo trabajamos en "Marat-Sade", que es una obra realizada en 2009 en Hamburgo y que se convirtió inmediatamente también en un escándalo porque nos permitió vincular la pobreza y la riqueza y mostrarla en la escena. Es decir, teníamos a personas ricas y a personas pobres trabajando juntos en la obra. Lo que hicimos fue calcular el patrimonio de las grandes fortunas de Hamburgo, y estudiar también la situación de los más pobres de la ciudad. Y mostramos al público de esa ciudad cómo era la situación real. Fue un escándalo total. Se intentó prohibir, pero no lo consiguieron y, por supuesto, esa fue la mejor publicidad que le pudieron dar a la obra. La pieza fue representada en Berlín también y tuvo tanto éxito que, al final, el Senado del Estado Federal de Hamburgo decidió volver a traer la obra y no sólo eso, sino que se hizo una sesión de discusión sobre los temas que proponía.

Y esto normalmente no suele ocurrir con una obra de teatro.

En Montevideo, tuve una experiencia personal muy importante porque estábamos hablando de la historia de mujeres que habían sufrido la persecución política de la dictadura militar. Se trataba de un tema que prácticamente tocaba a todo el mundo en la ciudad. La primera vez que la representamos, el público se quedó profundamente afectado, porque todo el mundo tenía a alguien de la familia bien en un lado o bien en el otro. Todo el mundo tenía vinculación con la dictadura militar y fue un trabajo especialmente emocionante.

En el siguiente [link](#), se accede a un extracto de 10 minutos de un espectáculo que se hizo en Essen, una ciudad de la cuenca del Ruhr, que antes era rica y cuya economía estaba basada en la minería del carbón. Han ido cerrando todas las minas, hay un paro enorme y en este momento es la zona más pobre de Alemania. Hay una película antigua que trata de este tema, y la hemos llevado al teatro con actores del ensamble del grupo teatral de Essen, junto con cincuenta jóvenes en paro. Son jóvenes que tienen una formación, pero que no encuentran trabajo.

Buscamos una unidad entre la acción y la estética para que el público se pueda identificar. Y esta identificación, a un nivel político, es lo que centra nuestro trabajo, lo que polariza nuestro trabajo. Nosotros siempre preparamos las puestas en escena de una forma que el público, por un lado se sienta atraído de una forma magnética y, a la vez, se sienta indignado y rechaza la obra. Porque si no, no hay posibilidad de posicionarse. Y eso es lo que me gusta: provocar la reacción.

*(En youtube se pueden encontrar muestras de algunos trabajos de Volker Lösch).*

## COLOQUIO

**PREGUNTA:** ¿Las personas que participan en las obras, que no son profesionales, hay recursos para pagarles o es voluntario y gratis?

**RESPUESTA:** Los no profesionales cobran. Se les paga menos que a los profesionales, que tienen un contrato de trabajo regular, pero sí

que cobran entre 1000 y 2000 euros por los ensayos y se intenta que puedan seguir con su vida fuera del teatro y que los ensayos no les impidan realizar sus otras actividades laborales. Luego tienen también otro salario por las actuaciones. En cuanto al pago de los no profesionales, nos gustaría tener más dinero para pagarles más, pero nuestros financiadores nos dicen que si hubiera que pagarles al mismo nivel que se les paga a los profesionales, no podríamos realizar las obras.

**PREGUNTA:** ¿Qué dificultades artísticas se tienen con los no profesionales? Porque veo una comunión perfecta entre las distintas voces, recordando al coro griego y me parece un trabajo muy logrado.

**RESPUESTA:** El trabajo siempre comienza con el casting. Hacemos un casting muy exhaustivo para comprobar si estas personas que no han estado nunca en un escenario tienen una especie de facilidad natural. Es decir, que las personas que no tienen oído para la música, por ejemplo, no las solemos coger, porque es complicado.

El segundo aspecto es que solemos hacer pruebas en paralelo; suelo tener un director de coro y entonces hacemos dos pruebas principales en el casting. Y solemos trabajar en paralelo. Lo que se hace en primer curso de una escuela de teatro, se hace en paralelo con los primeros trabajos de escenificación. Los dos grupos, los profesionales y los no profesionales, se van adaptando unos a otros y van creciendo juntos, porque cada vez se van enfrentando a situaciones en las que se tienen que retar unos a otros. Es decir, que los no profesionales aprenden mucho de los profesionales por el mero hecho de verles ensayar juntos. Y los profesionales aprenden mucho de los no profesionales porque van aprendiendo de qué va la vida real, la que está fuera del teatro. Un aspecto que, a lo largo de nuestra vida profesional, hemos ido perdiendo, sinceramente; estamos encerrados entre las cuatro paredes del teatro, solo hablamos de arte, obras que nos explican cómo es la vida pero no vemos la vida que hay fuera de las cuatro paredes del teatro. Y eso es lo que queremos llevar al escenario.

**PREGUNTA:** ¿Qué material, qué formación se les proporciona a esa gente, por más básica que sea, para que tengan la posibilidad de actuar?

**RESPUESTA:** Nosotros trabajamos entre ocho y nueve semanas, porque no hay más tiempo en el teatro alemán. La única forma de hacerlo es ensayar todos los días. La primera semana, cuatro horas diarias, y a partir de la cuarta y quinta semana, ocho horas diarias. El trabajo tiene que dirigirse de manera muy profesional. Los que trabajamos con los no profesionales, es decir, el director, el director de coro son profesionales. Porque no es solo aprender un texto y reproducirlo, hay que conseguir que haya una vibración general. Hay que ensayar, ensayar y ensayar, hasta que al final de las cinco semanas, uno prácticamente sueña con el texto.

Y paralelamente, hacemos entrevistas con los implicados e implicadas, las copiamos, las ponemos en texto y de ahí destilamos estos textos breves. Para el equipo de dirección no solo tenemos estas ocho horas de ensayos, sino que por la noche y en los mediodías lo que hacemos es redactar estos textos en función de las entrevistas. De manera que, a través de este trabajo de todos los que estamos implicados, el proceso creativo va aumentando y progresando. Es un trabajo inmenso, pero compensa. El que hace teatro vive tres veces más intensamente gracias al teatro. Entonces, merece la pena.

**PREGUNTA:** Enhorabuena por su trabajo. ¿Cuál es la reacción de público o prensa cuando ésta es contraria a lo que usted quiere mostrar? Y, por otro lado, cuando escoge a personas para estar en sus obras, por ejemplo, para trabajar el tema de la extrema derecha, ¿ha cogido a uno de esos? Y... ¿Cómo se trabaja en un caso así?

**RESPUESTA:** Mi último trabajo ha sido una ópera, en Weimer, "Los ladrones", de Verdi. Y ya saben ustedes que es una obra muy violenta. Lo que hemos hecho ha sido utilizar bocadillos de comics en la escenificación que vuelan por encima de los cantantes y que llevan textos

de radicales de derecha de nazis de Alemania Oriental.

Es decir, que por un lado escuchamos la ópera, con los textos originales, algo muy hermoso y estético..., y toda la porquería que está en la mente de estos radicales de derechas y que está expandiéndose de una forma bastante desafortunada en Alemania, aparece en los bocadillos.

En casos como éste, le echo mucho morro, la verdad. Me visto con una camiseta cutre y mi cazadora y ahí voy con mi calva, me meto en uno de sus bares directamente y les hablo. Les

hago preguntas directas. No digo que esto no tenga peligro, pero para mí hay una barrera y es que no quiero poner nazis en un escenario, así que prefiero ponerme en riesgo yo e ir a hacerles la entrevista y preguntarles por sus sentimientos (tengo que refrenarme yo, cuando hago estas entrevistas); pero, sinceramente, yo no quiero que haya nazis en mis obras.

**PREGUNTA:** Respecto de los profesionales y de los no profesionales, ¿cómo viven todo el proceso y qué supone para sus vidas?

**RESPUESTA:** Hay dos grupos de profesionales. Los hay que dicen: "yo no voy al escenario con gente no profesional, porque he estudiado mucho, me muevo en el mundo del teatro, en la élite del arte y no me arriesgo a estar con no profesionales en el escenario". Y luego hay otro grupo de profesionales que piensan al revés, que lo consideran un beneficio y sacan provecho de ello, y que incluso fuera de los ensayos salen y conversan con los no profesionales. Esto abre procesos mentales, amplía horizontes experienciales y sé que hay muchos actores profesionales que a través de estos procesos tan intensos han cambiado cosas en su vida. Concretamente, conozco el caso de dos actores que han dejado de actuar y se han dedicado a implicarse más socialmente desde otras profesiones. Sin embargo, también conozco otros que, después de la experiencia,

solo quieren trabajar con profesionales y en cosas "facilitas". Estos procesos son como una lavadora, ponen lo que estaba arriba, abajo y lo que estaba abajo, arriba. Y le dan vueltas a todo. A unos les sienta bien y a otros mal.



Para los no profesionales, el beneficio mayor que se llevan los miembros del coro es que crecen en confianza en sí mismos. Es un trabajo que dura casi dos años porque las obras duran casi dos años con las diferentes funciones. No te ves todos los días pero de vez en cuando vuelves a subir al escenario y te sientes reconocido porque el público te aplaude. Eso modifica la vida de las personas, por ejemplo, de las que están en el paro y tienen problemas de autoestima, porque cada vez que se suben al escenario se sienten reconocidos y reconocidas, tienen sensación de estar cambiando algo, tienen la sensación de pertenencia, de grupo, de ser importantes y por eso se implican mucho y tiene muchas consecuencias para su vida personal. Porque también viajan, cambian de ciudad, avanzan en su vida privada, cambian su forma de enfocar las cosas, viven impulsos diferentes que surgen a partir de su implicación en estos trabajos. No conozco a nadie que haya dicho: "me arrepiento de haber participado" o "no me ha aportado nada".

**PREGUNTA:** ¿Cómo es tu teatro y cómo funciona económicamente? En segundo lugar, ¿cómo esto llega a trascender realmente en la sociedad? Y, ¿cuándo vienes aquí a España a dirigir algo?

**RESPUESTA:** Lo primero, sobre el tema del dinero. En Alemania, en Austria y en Suiza,

vivimos en una situación de "lujo asiático" total respecto del resto del mundo, porque el tema del teatro está subvencionado estatalmente. Es decir, que yo tengo una situación privilegiada, desde que acabé de formarme como actor, porque puedo vivir de mi profesión. Puedo hacer estas producciones tan caras y tan personales y puedo hacer entre tres y cuatro al año. Y eso es porque hay un número importante de funcionarios que se dedica a hacer esto posible y trabaja por la cultura, porque está en el sistema. Hay muchos técnicos de lo público que se dedican exclusivamente a ello. Y esto es único y es maravilloso. Aunque esto se está cuestionando en este momento y, por supuesto, en Alemania, ahora se está hablando de recortes en cultura, ¿cómo no! La verdad, no sé si esta situación de lujo maravilloso se va a seguir manteniendo así, o no. Casi no me atrevo ni a dudarlo.

Un teatro tan maravilloso como el Gayarre, tan hermoso, en una ciudad como esta con 200.000 habitantes, podría poner en marcha algo interesante como estos proyectos que estamos haciendo. Pero eso llevaría el trabajo de 15 ó 20 personas desde lo público, desde el Departamento de Cultura. Y eso hay que podérselo permitir económicamente. También hay que tener valor, porque se está hablando de temas que son incómodos políticamente, a la vez que es el plano político el que tiene que financiarlo, entonces...

Hace dos años, me preguntaron si quería ser director de escena en Leipzig, una ciudad muy grande de Sajonia. Me presenté allí y estuve hablando con la comisión y con los diferentes artistas con los que iba a poder trabajar si aceptaba el puesto de director de escena. Estuve también hablando con el alcalde de mi sueldo. De pronto, me dijeron que lo iba a hacer otra persona, que había pasado el corte de la entrevista con la comisión de financiación. Finalmente se vio que el CDU, el partido conservador de Merkel, le había puesto como condición al alcalde que si quería que le volvieran a elegir como candidato, no podía estar yo como director de escena. Porque soy muy activo en el mundo de la política. Estoy muy significado políticamente.

**PREGUNTA:** Felicidades por esta conferencia. Y por ser rompedor y valiente. En un coro tanto varón... ¿Cuándo seremos mayoría mujeres? ¿Qué pasa con esa lucha?

**RESPUESTA:** He puesto este video porque es el único que está documentado porque apareció en televisión y se veía bien. Trabajo mucho con grupos de mujeres. "Antígona Oriental" tenía 250 mujeres en el escenario, han visto antes una foto en la que la mayor parte son mujeres. Trabajo muchísimo con mujeres. Tengo una obra solo con mujeres maltratadas. Creo que trabajo en un 50 por ciento con mujeres y con hombres. Los temas los elegimos por la importancia que tienen en ese momento en la ciudad. En Dusseldorf trabajé con madres solteras, en octubre y en noviembre he estado trabajando con ellas y allí sigue el montaje en escena todavía.

**PREGUNTA:** ¿En vuestro equipo artístico hay alguna persona que hace trabajo desde lo social en la vinculación entre los actores y las personas no profesionales? ¿Cómo se trabaja desde el punto de vista psicológico y emocional, de sostenimiento grupal antes, durante y después de la puesta en escena?

**RESPUESTA:** Muchas veces hemos trabajado con psicólogos y, de hecho, dentro del equipo hay psicólogos, pero muchas veces aunque lo hemos ofrecido, los y las participantes lo han rechazado porque han dicho que su participación era lo que les liberaba y que no necesitaban apoyo psicológico. A veces, han sucedido cosas curiosas como, por ejemplo, cuando trabajamos la cuestión de la violación de las mujeres; les ofrecimos psicólogo a las mujeres violadas y que participaron, pero ellas lo rechazaron; y, sin embargo, para nuestra sorpresa fueron sus padres los que pidieron ayuda psicológica. Posteriormente a la obra, no solemos trabajar porque no es necesario. Ya les digo que los procesos duran mucho, casi dos años, y finalmente todo se acaba regulando y estabilizando y no requiere un trabajo posterior. Por lo menos hasta ahora.

**PREGUNTA:** El teatro que realiza usted se le llama teatro antisistema en España, bajo mi punto de vista. Un teatro que pone en tela de

juicio las cosas que están pasando en su país. En mi país también están pasando cosas. Y en su país, respecto de nosotros, también están pasando cosas. Hay muchos españoles en Alemania. ¿Se ha planteado hacer un espectáculo con las personas españolas que están pasándolo mal en Alemania. La otra pregunta es: ¿cómo es posible que un sistema te financie una obra crítica con el propio sistema? En España esto es muy difícil.

**RESPUESTA:** En nuestro país tenemos la libertad de expresión y la libertad artística. Nosotros lo que hacemos es empujar las barreras, los límites y comprobar hasta dónde nos dejan llegar. Pienso que los límites hay que someterlos a presión y ver hasta dónde aguantan. Gracias a este esfuerzo de empujar las fronteras y de ver hasta dónde aguantan, hemos conseguido avanzar y cambiar la escena del teatro en Alemania, pero también hemos tenido problemas y obras prohibidas... Es decir, que tenemos un privilegio, una situación privilegiada en Alemania, es cierto que nos subvencionan aquellos a los que criticamos, pero me parece que esto va en doble dirección porque tiene un reto el criticar a aquellos que nos están financiando. Esto solo funciona siempre que estemos dispuestos a someter a nuestros límites y nuestras barreras al estrés para ver hasta dónde aguantan. Porque podríamos no hacerlo. En lo que sí que tenemos cuidado es en no hacer denuncias contra personas, sino que denunciemos situaciones sociales. Y esto a veces lleva a que personas se sientan ofendidas. No criticamos a personas, criticamos al sistema. Provocamos una confrontación en el público. En dos ocasiones los problemas con el público llevaron a que se interrumpiera la función. Pero para mí eso es libre y es mejor que terminar la obra con un aplauso. Porque si no, nos vamos a casa a ver la televisión y ya está.

Sobre la primera, es interesante, sí que me lo podría plantear, claro, pero preferiría hacerlo en España. Los temas están ahí en la calle. Hay temas de sobra. Solo hay que recogerlos y subirlos al escenario.

**EVA GARCÍA:** A ver quién recoge esa lanza.

**Volker Lösch** es director de escena alemán, desde 1995 ha dirigido más de 80 obras en teatros de Berlín, Berna, Bonn, Bremen, Dresde, Düsseldorf, Essen, Freiburg, Graz, Hamburgo, Leipzig, Oberhausen, Saarbrücken, Stuttgart, Tübingen, Wuppertal, Weimar, Montevideo y Zürich. Siendo director asociado del Staatstheater Stuttgart desde 2006.

En la mayor parte de sus proyectos escénicos, ha incorporado como intérpretes (no profesionales) a personas y grupos pertenecientes a sectores excluidos socialmente como madres, adolescentes, sin techo, desempleados de larga duración, jóvenes ex delincuentes, o ex presos. Con estos trabajos ha conseguido provocar, generar una irritación agri dulce y abrir espacios para nuevas formas de abordar temas y argumentos, no exentos de polémica.

Alguno de los títulos con los que se han aplicado sus conceptos teatrales son: 'La Orestíada', 'Dogville', 'Fausto', 'Santa Juana de los Mataderos', 'Retrato de la vieja dama', 'Medea', 'Woyzeck', 'Manderlay', 'Herida', 'Titus Andrónicus', 'Hansel y Gretel', 'Lulú', 'Metrópolis', 'Antígona', 'Macbeth', entre otros.

## César de Vicente Hernando, España

"Por un teatro político nocturno en el tiempo histórico de la postmodernidad"

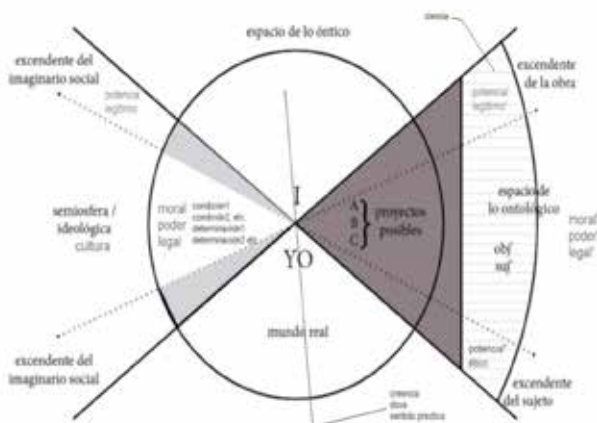
César de Vicente Hernando es investigador teatral con más de 30 años de experiencia en teatro político. Es coordinador del Centro de Documentación Crítica. Su presencia en esta VII edición responde a la necesidad de asociar el trabajo de la intervención social a través del arte no sólo con los creadores, sino también con los estudiosos de la teoría teatral como una vía de sistematizar, analizar y dar credibilidad a esta área de trabajo escénico.

Me gustaría comenzar la charla con una cita de Georg Lukács, filósofo marxista que dice que la esencia humana, lo que los seres humanos son "no es el punto de partida, ni el núcleo al que se superponen las influencias sociales, sino que constituye un resultado; sobre el supuesto de que el individuo se encuentra desde su nacimiento en relación activa con el mundo en el que nació y de que su personalidad se forma a través de esta relación".

Lo que en realidad plantea Lukács es precisamente que cualquier análisis de nuestro sistema social y también de nuestras conductas como seres humanos está inserto, en una primera instancia, en eso que llamamos vida cotidiana. Es nuestra primera experiencia, es nuestra experiencia más directa y, por tanto, es ahí donde se fraguan buena parte de nuestras conclusiones sobre el mundo. El siguiente

esquema trata de pensar esta situación del individuo.

En el centro, está ese "Yo" al que nosotros apelamos continuamente y del que nosotros nos hacemos, en parte, cargo. Este "yo" con el que nos identificamos socialmente, porque nos interpelan con un nombre, con una serie de referencias. Pues este "Yo", no es fruto de un desarrollo personal, como se suele decir, sino que es el fruto de la constitución de toda una serie de instancias sociales que en el esquema se pueden apreciar: desde la moral, el poder, la legalidad vigente... Además de eso, que es lo que constituiría nuestro mundo, estaría también eso que se llama ideología, que es el sentido que le damos a nuestras palabras, actos, la manera de interpretarlos a nivel social. Y estaría también eso que se llama semioesfera, es decir, un conjunto de signos que también nos constituyen a nosotros mismos. Todo eso que es el mundo, que no está cerrado nunca –y esto es importante decirlo: nunca está completamente fijado en el tiempo, tiene una serie de disfunciones, tiene una serie de contradicciones- es lo que produciría lo que se llama en el esquema el "excedente social". Aquello que no se puede atrapar, que ninguna instancia social puede completamente dominar. Eso estaría también en nuestra constitución como individuos, como sujetos.



Lo que dice este esquema, en una primera parte, es que somos sujetos, es decir, somos individuos sujetos a una serie de instancias,

a una serie de discursos. Pero la segunda parte del esquema sugiere que, además de ser sujetos, somos también agentes. Es decir, también producimos efectos en ese mundo, y ese efecto que producimos hace que ese mundo se transforme, o no.

Eso que se designa en el esquema como "A", "B", "C", son los proyectos posibles que tiene ese individuo; también están, naturalmente, los excedentes. El individuo tampoco se puede completar a sí mismo, tampoco se puede limitar, tampoco se puede uno comprender completamente, también en los individuos hay contradicciones, disfunciones. En ese sentido, aparece lo que diríamos, excedentes de la obra. La obra es el excedente, lo que puede producir un ser humano y que no controla enteramente. Por eso, precisamente, en el arte el excedente de la obra es mayor que en otras áreas del ser humano.

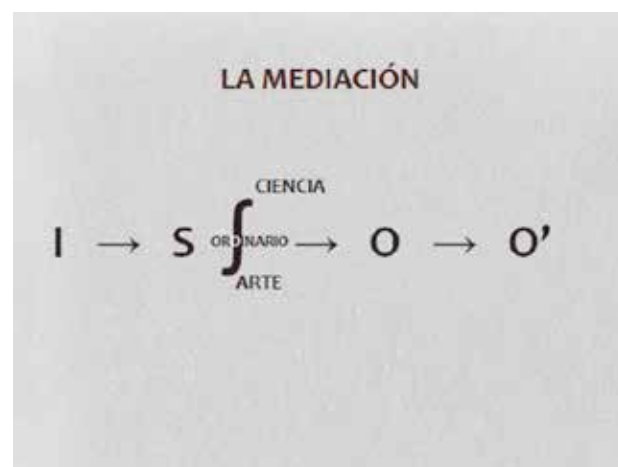
Así que en este primer punto, que no sólo somos sujetos sujetados a instancias sociales, sino que somos también agentes, estaría una de las primeras ideas para poder pensar la transformación y el acto creador como transformación. Yo siempre hablaría, frente "acto creador", de "acto productivo", en tanto que el acto creador parece que surge de la nada, y el acto productivo que surge a partir de materiales que están en la sociedad.

Así pues, decimos, en estas condiciones, que somos seres históricos, pero también decimos que hay una obligación ontológica -como seres mismamente- de actuar en el mundo. Como decía el filósofo Günther Anders, la única especie que viene al mundo sin mundo, es el ser humano. Está obligado a construir el mundo. Mientras que los demás animales tienen la posibilidad de adaptarse al mundo, el ser humano no. El ser humano tiene que construirlo, y eso es lo que nos permite también diferenciar los diversos momentos de la historia de la humanidad, y las diferentes sociedades y sistemas políticos, etc. Esta construcción de mundo, obliga a que pensemos de él.

El tercer punto de la tesis de Lukács es que, para que nosotros podamos construir ese mundo, tenemos que objetivarlo. Esto es fundamental, porque la objetivación, según Lukács, sólo se produce con el trabajo.

Según Lukács, "al transformar la naturaleza, el individuo también se transforma a sí mismo. En este proceso desenvuelve nuevas habilidades pero, además, para vencer la resistencia que el ser natural opone a su transformación en objetos construidos por los hombres, es decisivo que conozca los nexos causales y las determinaciones más importantes del sector de la naturaleza que desea transformar. Toda objetivación resulta en nuevos conocimientos y nuevas habilidades. En nuevas posibilidades y, por eso, al transformar la naturaleza, se transforma a sí mismo".

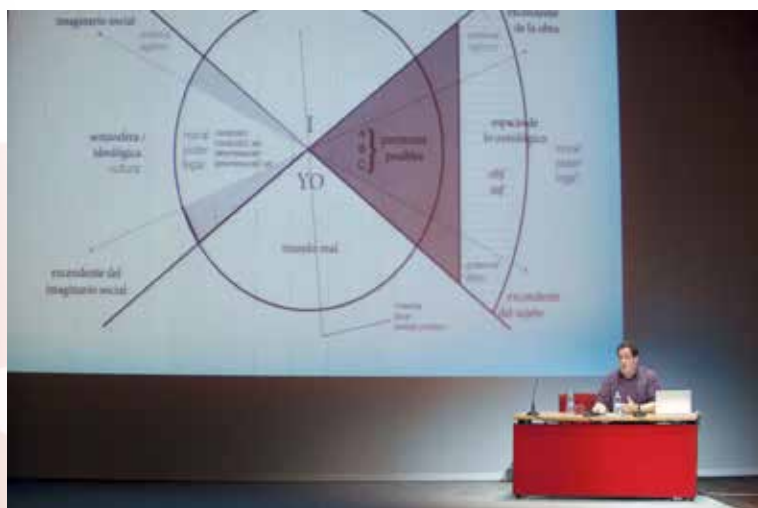
Así pues, este proceso analítico que realiza sobre la sociedad, sobre la naturaleza, da lugar, en realidad, a dos grandes mediaciones que suponen nuestra capacidad de pensar el mundo de manera distanciada. Decimos distanciada en el sentido de ser capaces de dividir el mundo en unidades diferentes, ver cómo están articuladas, ver qué es lo que transforma y qué es lo que mantiene las cosas o lo que las cambia. Y ahí entramos en este otro esquema, que es el de la mediación.



La mediación supone que un punto de partida, que es esa "I" de la ideología (concebida aquí no como idea sobre el mundo, sino como el sentido que le damos a nuestros actos e instituciones, etc.) produce un "S" (sujeto). Ese sujeto, actuando objetivamente sobre el mundo, tiene dos formas de trabajar esa realidad. Una es la ciencia (que tendría una serie de condicionamientos y discursos y hace que veamos la realidad de una determinada manera) y la otra es el arte, que igualmente como mediación tiene una serie de características propias y fundamentales para conocer. De manera que cuando se afirma que conocemos

a través de la ciencia o del discurso racional, hay una buena parte que se escamotea de este debate, y es que el arte también proporciona un determinado tipo de conocimiento. No es el conocimiento que proporciona la ciencia, naturalmente. Es otro tipo de conocimiento que implica al ser humano en toda su extensión. Así, diríamos que hay una cierta paradoja. El ser humano se hace sociedad producido por esa realidad, por ese mundo inicial, pero también y, en determinadas condiciones sociales, hace a esa sociedad.

Depende del modo de producir esa objetivación o de analizar ese mundo, el



teatro ha dado conocimientos importantes en todos los niveles de lo que sería la estructura de poder. Por ejemplo, uno de los primeros descubrimientos del teatro en el mundo moderno, del conocimiento que nos da el teatro respecto de las relaciones de poder, es eso que se llama "lucha de cerebros". En el teatro burgués se define a través de Strindberg y resulta del análisis de lo que sucede en las cabezas de los personajes cuando tratan de imponerse unos sobre otros. Esta lucha de cerebros que tiene una vertiente "científica" en Freud, con esta especie de polémicas de los individuos a través del inconsciente, sin embargo, hay autores y autoras que lo han definido desde el punto de vista político, como es el caso de Ariel Dorfman con "La muerte y la doncella" (1990). O, por ejemplo, la obra de Mario Benedetti "Pedro y el capitán" (1979). En estos dos casos, se trabaja eso que buena parte de la crítica marxista aborda a través del concepto hegeliano del "amo y el esclavo", pero

en este caso a través de lo que sería un análisis de la dominación de los individuos y de cómo esa dominación puede transformarse en el mismo instante de la dominación. Cómo puede contradecirse esa dominación realizando una serie de actos.

Pongo ejemplos de teatro latinoamericano por directa conversación con David Ojeda, al que agradezco las sugerencias.

El otro nivel que tenemos es el que definió Marx, desde el lado científico, como "lucha de clases". Recientemente, por cierto, un libro de Domenico Losurdo, que es un crítico italiano,

llama la atención sobre el hecho de que a menudo se ha reducido la lucha de clases a la lucha de clases en el sentido económico, la lucha entre pobres y ricos, incluso de clases sociales como burgueses y proletarios. Para Domenico Losurdo, yo creo que con buen criterio, de lo que Marx habla es de las varias luchas que se dan dentro de distintos tipos de clases. La primera, la de las clases sociales, es la que lleva a escena Erwin Piscator a través de su teatro político. Lleva a escena la lucha de las masas contra el capitalismo y los capitalistas. Pero, por ejemplo, un colectivo peruano

como Yuyachkani o el argentino Teatro Libre, o el chileno Teatro Público, lo que hacen es plantearse esta lucha de clases en términos de lo que sería la capacidad de acceso a los bienes materiales e intelectuales de la sociedad. Cómo esos capitales están, en realidad, explotados o bien están siendo segregados para que una parte de la población disfrute de ellos, y al resto se le impida su acceso. En este tipo de colectivos, vemos que la mirada sobre la lucha de clases es mucho más completa de la que se ha hecho desde Europa. Sobre todo porque ha incluido en esa lucha buena parte de lo que las clases sociales más desfavorecidas -en lo que se llama habitualmente Occidente- se han beneficiado de la opresión en las clases sociales en otros países y otros continentes.

Naturalmente, hay otro gran campo de luchas que es el de las luchas de género. Mary Wollstonecraft hizo una buena reflexión sobre ello, un buen diseño crítico sobre ello, y hemos

visto cómo Caryl Churchill ha hecho bastantes obras de teatro sobre esta cuestión. Esta lucha es importante porque mientras otras han llegado a ser invisibilizadas o, incluso en el caso de la lucha de cerebros, a ser tomadas como problemas de tipo psicológico, la lucha de géneros directamente sigue muy violenta en nuestros días. Piénsese, por ejemplo, en el asesinato de las mujeres no sólo en España, sino en México o Guatemala. Asesinato... es decir, lo que sucedía también cuando se describía en los años 20 al hablar de los asesinatos de obreros sindicados en las fábricas de Europa.

También hay un desarrollo muy rico en varios países de América Latina – pienso en Bolivia, en Chile- respecto de las tradiciones de la memoria indígena y cómo el escenario se está utilizando para hacer que las personas que han vivido y tienen una memoria sobre esto, incluso haciendo uso de una serie de herramientas como pueden ser el teatro documento, puedan hablar sobre ese mundo destruido o lo que queda de él.

Así pues, lo que decíamos es que el individuo interviene de esta manera en la realidad, a través de la ciencia o a través del arte, pero esto no quiere decir que su intervención sea obligatoriamente transformadora. De hecho, lo que vemos habitualmente es todo lo contrario. Su intervención lo que hace es reproducir el mundo tal y como está.

Este es el problema para que un teatro político sea moderno o postmoderno, cuando el arte se encuentra en posición de reproducir lo que hay. Si reproduce el estado de cosas que produce la barbarie capitalista a diario, lo que hace es llevar a escena, incluso con buena voluntad, la reproducción de esos problemas, pero no los transforma. Si lo que nos planteamos es transformarlo, entonces debemos hacer prácticas escénicas que difieran del material del mundo que recibimos. Esta es la diferencia entre lo que fundaría un teatro político frente

a los otros teatros. Uno quiere reproducir el mundo o quiere diferir el mundo. Y es por eso por lo que en algunos análisis se ha hablado del teatro político como escena constituyente porque abre un mundo nuevo, abre unas nuevas relaciones sociales y eso significa que hay que pensar las cosas de otras maneras muy diferentes.

¿Qué pasa con los individuos que quieren participar de este diferir, de esta transformación del mundo? Realmente los sujetos tienen una experiencia limitada de las cosas y, por tanto, es muy importante que lo que hace la ciencia, pero especialmente lo que hace el arte, en este caso el teatro, es que expande esa experiencia. Esta extensión que produce el arte en la experiencia de los sujetos es tan importante como que efectivamente puede deberse a algo que podríamos llamar especulación o puede deberse a una intervención crítica – analítica.

La primera, recoge la situación sin dar razones de nada. La especulación tiene esa característica y esa irresponsabilidad. Puede decir lo que quiere, pero no se hace cargo de nada. Mientras que la teoría crítica significa todo lo contrario. Lo que se propone en escena tiene que tener detrás un cierto respaldo. En la época moderna, un respaldo que Piscator y Brecht llamaron sociología. Ahora habría que ver cuál es ese respaldo porque justamente estamos en ese punto.

Así pues, diríamos que para entender qué se puede hacer con esto, qué produce esta extensión y de qué manera la produce, tendríamos que hablar siempre de posiciones ideológicas en el teatro. Eso, ¿qué significa? Significa que el teatro es un modo de producir. Que frente a la imagen característica del arte como la creación propia de una sensibilidad individual que desarrolla toda una serie de cosas y las pone en una obra, yo propondría que con todas esas cosas que las personas mueven y conmueven en ese acto de producción, en realidad chocan con las que proponen otras personas o con las que le venían anteriormente.

Esto intentamos buscar: de qué manera las realizaciones escénicas de un teatro político pueden ser suficientemente drásticas e intervenir claramente en la solución de un problema

Y eso significa que quiera o no, el individuo trabaja siempre dentro de una colectividad. Y eso es por lo que este esquema muestra la idea de que el trabajo se realiza sobre una materia prima que sería ese mundo del que hablaba hace un momento para producir un objeto prima ("O") que sería el objeto artístico.

Ese objeto prima, ese objeto de investigación sobre el mundo, incluye sujetos, ideas, enunciados... es decir, se pueden hacer obras de teatro, se pueden hacer análisis de ese mundo de todas las partes de ese mundo. No necesariamente tendríamos que ir a esa idea de Piscator de la totalidad, de que una obra de arte tiene que mostrar todas las relaciones sociales. Se puede parcializar, se pueden elegir incluso ideas, se puede elegir incluso la idea de democracia, en fin... En ese trabajo, en ese modo de producir, hay naturalmente unas fuerzas productivas, hay unas relaciones que se dan. Ha habido siempre unas jerarquías históricas en el teatro, por ejemplo la autoría siempre era dominante sobre la dirección de escena hasta un momento en que la dirección de escena pasó a ser dominante sobre la autoría. Sin embargo, normalmente, al hablar de autoría, hablamos de individuos cuando, en muchos casos, estas compañías de las que he hablado: Teatro Público, Yuyachkani... hablan siempre de una autoría múltiple o colectiva. Por otro lado, están los métodos de producción. Es decir, depende de la manera en que componemos la obra, vamos a estar produciendo una reproducción del mundo o una diferencia, es decir, una crisis de lo que sería el mundo tal y como lo conocemos.

Los discursos estéticos que salen de este trabajo, podemos dividirlos a lo largo de la historia más moderna, en la categoría (su objeto de estudio) y el discurso científico que lo respalda.

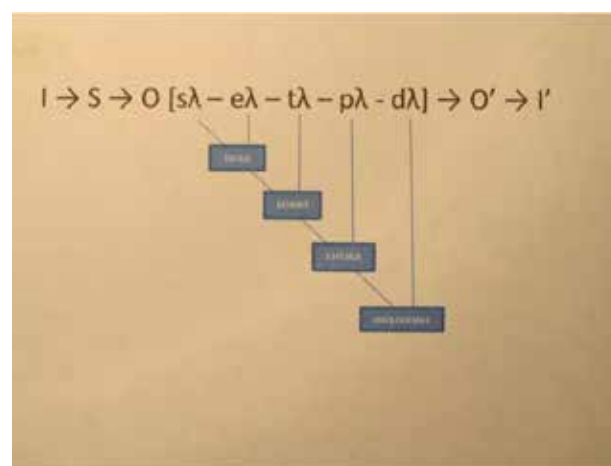
En el primer caso, atenderíamos a cuando el objeto de investigación son las relaciones del ser humano consigo mismo, entonces tenemos el teatro humanista (Shakespeare); si el objeto es el valor de los actos, entonces tenemos un teatro moral (Schiller). Es importante marcar estas diferencias porque a veces se suelen confundir. Cuando aparecen, por ejemplo, personajes de la nobleza, o personajes que están enfrentados entre el pueblo y la

aristocracia se suele decir que es un teatro político, que es un análisis del poder. Pero eso no es así. Por ejemplo, el caso de Schiller, "Don Carlos" o algunas otras obras, aparte de las intrigas, que tienen que ver más con la "naturaleza humana", en realidad se está hablando del valor moral de los actos.

Si el objeto son las relaciones de los seres humanos con el mundo en todas sus dimensiones, entonces tenemos un teatro metafísico (Kantor); si el objeto son las relaciones del ser humano con un tiempo y un espacio concretos, entonces tenemos un teatro historicista (Michel Azama); si el objeto son las relaciones del ser humano con las instituciones sociales, entonces tenemos un teatro social (Miller).

Así que nos queda el que propongo hoy, el teatro político, aquél en el que el objeto son las relaciones de poder de los seres humanos con otros seres humanos, pero también entre países con otros países, pero también entre distintos géneros.

Para que se vea un poco la complejidad de lo que estamos diciendo, tenemos el siguiente esquema.



No se trata de un esquema matemático, es muy sencillo, simplemente diría que esa "I" de la ideología, ese mundo del que partimos, que produce a su vez lo que ya he presentado antes y que a su vez trabaja sobre un objeto (O'), después del corchete aparece el objeto prima, es decir, la obra de arte. Ésta vuelve a la circulación del mundo y añade a la ideología un suplemento, un plus. Lo que hay

dentro de ese trabajo es eso que nosotros llamamos la práctica artística. Lo que sucede es que tiene una serie de articulaciones de determinados elementos. El primero es esa "S" inicial, cuando se inicia el corchete, que son los signos. Signos articulados, significaría. Pasan a enunciados articulados (e), que pasan a proposiciones articuladas y finalmente a discurso. Ese es el proceso que sigue una obra de teatro. De determinadas relaciones entre esos elementos, surge lo que llamamos el estilo, las maneras de expresión, el género, que es en realidad una configuración histórica de constantes semióticas y retóricas, lo que llamamos Estéticas, que aquí sería simplemente el modelo como trabaja la imaginación. Finalmente, lo más importante de ese trabajo (O') es si reproduce o transforma. Y eso se consigue saber con el ideologema, la parte final, que es justamente una unidad de sentido.

Hablamos de ideologema cuando decimos, por ejemplo, que un ideologema sería patriarcal cuando afirmamos que los hombres son superiores a las mujeres. Esto no se ha discutido socialmente hasta que las feministas dijeron: "Punto y final a esta relación de poder. Vamos a hacer una crítica de esto. Vamos a decir de dónde viene, cuáles son los signos que se articulan para que se pueda afirmar esto". En el momento en el que existía un teatro feminista –para el caso que estoy tratando– lo que haría sería transformar el ideologema, creando uno que difiere de su patrón anterior.

Esto se resume en posiciones idealistas que piensan que el mundo se puede transformar con la voluntad de una idea. Ya se ve por los esquemas que estoy mostrando que es bastante complicado. Pero, además, es radicalmente falso, podríamos decir. La única manera de transformar es desde posiciones materialistas: aquellas posiciones que toman a su cargo el mundo tal y como está construido, con todos sus elementos, con todas las articulaciones que lo hacen tal y como es y, en ese análisis, empiezan a diferir, a criticar, a atacar eso que aparentemente está fijo y que finalmente no es más que una concreta visión histórica de un momento.

Los diferentes discursos escénicos utilizan fuentes científicas: el humanista se fundamenta

en la psicología (que, de hecho, le da carta de naturaleza a su discurso. Por ejemplo, todo el mundo sabe que es la naturaleza humana la que se muestra en las obras de Shakespeare); la filosofía moral defendería ese teatro moral que habla del valor de las cosas; la antropología hablaría de un teatro metafísico; el teatro historicista se basaría en la historia positivista; el teatro social, en la sociología positivista; y el político, en la sociología y en la politología críticas.

### **Historia del teatro político**

Se denomina **Teatro Político Seminal (TPS)**, a un periodo inicial de construcción de la escena política que se desarrolla entre mediados del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. El teatro de agitación y propaganda es el ejemplo más desarrollado de este primer discurso. Ha sido muy mal interpretado, porque no tiene que ver con banderas o eslóganes que se lanzan desde un escenario. El teatro de agitación y propaganda es un teatro muy claro que toma a su cargo un problema muy concreto, que afecta a la gente. Es, de hecho, de todos los discursos de teatro político, el más pegado a esa línea que veíamos de vida cotidiana. Toma a su cargo un problema concreto, lo analiza en los elementos que lo hacen ser así y propone una manera de salida de ese problema. Lo que sorprende, por ejemplo, es que buena parte de lo que está sucediendo en España, en concreto con los desahucios, la banca... pero en realidad con lo que está sucediendo con la asunción de las políticas capitalistas; lo sorprendente –digo– es que no haya salido un teatro de agitación y propaganda como el que hubo en los años 20, que realmente consideraba que tenía que hacer esta especie de intromisión en la realidad y dar una solución. Porque esta es otra de las cosas que normalmente asusta a los creadores. Que es esta cosa de "el arte no puede dar soluciones", "el arte no puede definir una salida a algo". Bueno, el teatro político nunca ha decidido omitir esa posición y justamente lo que hace es colocarse en una posición política, como una salida posible.

Una segunda etapa se llama **Teatro Político Fundacional (TPF)**, y abarca desde los años veinte hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX. Estas dos etapas constituyen el Teatro Político Moderno. En realidad, el teatro político moderno está teorizado en el

libro de Erwin Piscator "El teatro político", del año 29 y, en general, en los ensayos con los que intentó Bertolt Brecht hacer una crítica del teatro naturalista que era el dominante en esa época. Y ¿qué es lo que están teorizando? De alguna manera, todo lo que hemos ido viendo hasta ahora. Quieren hacer una especie de corte epistemológico en la manera de conocer el mundo que tenía el teatro hasta ese momento. Un teatro que, además, quiere ser antiilusionista, quiere romper la identificación de la escena con el público porque precisamente la escena, que lo que hace es reproducir el mundo, lo que hace también es identificar a la sociedad, al público en ese caso, con ese mundo con el que no ha roto. Entonces se crea una especie de continuidad. También busca un gesto social en la interpretación de los actores. Es decir, los actores y las actrices no tienen que representar solo un personaje psicológico, sino que fundamentalmente tienen que mostrar la relación social que hay entre ellos en escena. Por eso se desplaza buscando nuevos argumentos y técnicas en el canon oriental.

Es reseñable el caso de Peter Weiss, que ya en los años 50 ó 60 hace toda una serie de trabajos en torno a lo que se llama "teatro documental". Hoy Latinoamérica mira hacia el teatro documento. Tras la imposición colonial (que hoy en día se mantiene a través de la instalación de las empresas españolas ahí), hoy en día hay un gran número de grupos que están intentado que la memoria de esas personas (tanto las indígenas como las populares) puedan hablar, restituir su voz a través no de los actores, sino a través de eso que se llaman "documentos", personas normales y corrientes. Es el abandono, en definitiva, de la fábula.

Un tercer periodo, el **Teatro Político Postmoderno (TPP)**, que es en el que nos encontramos, y que nos lleva a una especie de crítica de las categorías políticas modernas del imperio de la razón como el discurso que nos permite conocer el mundo adecuadamente y de esa idea de que el individuo es una identidad fija, fijada, y que cuando no cumple ese planteamiento es una identidad problemática, enferma, etcétera.

Este planteamiento lo inaugura Heiner Müller en el caso alemán, cuando empieza a fragmentar los personajes, cuando los empieza a convertir

en citas, cuando empieza a plantear las obras como un conjunto articulado de elementos disconformes, diversos, que entran en lucha ante la mirada del espectador. Pero realmente la mirada más radical de planteamiento fue la que hizo Augusto Boal. Él diseñó el teatro del oprimido como una técnica por la que el espectador abandonaba su confortable butaca y era obligado, de alguna manera, a poner solución a la escena que estaba viendo en estas técnicas que se llaman, por ejemplo, de teatro foro.

En el momento en el que el espectador dejaba de ser espectador para convertirse en actor, entonces asumía también el conflicto que se estaba produciendo en escena. Esto le ha llevado a producir toda una serie de técnicas mucho más desarrolladas en lo que llamó el teatro legislativo, por el cual había un compromiso, una transferencia, que hacía que se pasara de la escena con una solución a una serie de problemas, a la conversión en ley. A partir de esta referencia al teatro de Boal, me gustaría sugerir cuatro determinaciones para un teatro político posmoderno, al menos desde mi perspectiva.

La **primera** tiene que ver con la época que vivimos, es eso que Baudrillard llamaba el "**Crimen perfecto**": "La realidad ha sido expulsada de la realidad. (...) Vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. El arte no hace hoy otra cosa. Los mass-media no hacen hoy otra cosa. Por eso están condenados al mismo destino". En realidad, Baudrillard se hacía cargo de un problema gravísimo que está sobre todo en las sociedades del capitalismo tardío, si se quiere llamar así, que es lo que Debord había llamado el dominio de la "**Sociedad del espectáculo**", que es cuando las relaciones entre los seres humanos se producen mediadas por imágenes y no directamente. La idea que subyace es que todo lo que vemos como lleno es un lleno de signos que están tapando la carencia que somos. Solo atravesar esos aspectos de la realidad que parecen llenos, nos permite ver la situación real en la que estamos.

Sobre esto, hay una experiencia muy interesante en Chile, que se llama "Querer no

ver". En lugar de que en el escenario uno de los personajes diga las cifras de desaparecidos, o elabore un discurso crítico sobre la dictadura y los desaparecidos, ¿cómo hacer para que esos desaparecidos se visualicen en escena? En "Querer no ver", se colocaban en el borde de las aceras de Santiago de Chile un montón de cuerpos (se sumaron cientos de personas) por todas las grandes calles de la ciudad. Y todos conectados, de manera que cuando una persona intentaba cruzar una carretera o bajar de un autobús, se encontraba siempre un cuerpo caído. Así, de alguna manera, se restituía la memoria de los muertos.

Frente al modelo representacional del teatro político moderno, el posmoderno parece que tendría que ir hacia un modelo de realización escénica; es decir, ya no hay actores y actrices, sino performers. Ya no hay más que actos performativos y gente que los realiza.

La **segunda** determinación sería **el fetichismo de la tecnología**. Estamos actualmente en la celebración del aniversario de la catástrofe de Fukushima, y lo que tenemos no es solo esa catástrofe, no es solo esa amenaza nuclear, lo que tenemos realmente es una amenaza de quiebra del funcionamiento vital de la tierra. Estamos en lo que se llama "la última llamada". Esto nos obliga, como seres también a reaccionar y es sorprendente, desde el punto de vista de las artes escénicas, que no haya habido no sólo ejemplos escénicos importantes, sino una reflexión continuada sobre qué es esto de la liquidación de la vida sobre la tierra que se está produciendo, nuestra manera de producir salvajemente económica y la necesidad que tenemos de hacernos cargo si queremos salir de esta situación. ¿Cómo podríamos hacerlo? Aquí hay un problema que identifica Günther Anders, del que hablábamos antes, y es el de la insuficiencia de nuestro sentir que somos capaces de destruir en el mundo. Es decir, que no podemos apreciar, por la vía de las emociones, por la vía de los sentidos en toda la extensión de la palabra, lo que nosotros somos capaces de producir como destrucción del mundo. Hay un salto, hay una diferencia que impide precisamente que nos demos cuenta de esto. Bueno, una labor de este teatro político posmoderno debería ser poner herramientas a disposición de poder comprender esto y poder empezar a sentir esto.

Naturalmente, también se dan unas **Nuevas relaciones de poder**. Fue Foucault quien primero habló de la Biopolítica y es, sobre todo, su análisis sobre el hecho de que nuestras relaciones de poder ya no necesitan del control de instituciones superiores. En muchos casos, no se necesita del patrón, no se necesita de una institución represiva que te obliga a estar en el puesto de trabajo. Nosotros mismos nos hemos convertido ya en nuestros propios patrones y, en ese sentido, tiene que ver mucho con esta política de emprendedores que se defiende desde las instituciones públicas, desde los gobiernos, como un modelo interesante, sin poner en cuestión, qué es el trabajo, y por qué debemos respetar estas reglas del trabajo que no son nuestras. Como ya se sabía desde Marcuse en los años 60, y todos los análisis posteriores de André Gorz o José Iglesias Fernández, sabemos perfectamente que el trabajo ya es una relación política, sabemos que nuestra relación con el trabajo no tiene nada que ver con nuestras necesidades, como sociedad de vivir, que están garantizadas por la tecnología y están garantizadas por el trabajo colectivo. Entonces, ¿por qué esta ideología del emprendedor? ¿Por qué esta ideología de "yo soy mi marca"? ¿Por qué aceptar esta idea de que tengo que presentarme en una convocatoria de trabajo para responder a por qué soy mejor que el otro, qué tengo de valor... etc, etc? Todo esto, en realidad, lo único que nos hace es vernos a nosotros mismos como competidores del otro, ver a los otros como nuestros liquidadores.

Me gustaría acabar con esta idea del cambio. Finalmente, todas estas visiones que estoy intentando dar para ver en qué punto se puede intervenir y en qué puntos hay que intervenir para hacer un teatro que sea transformador. Y en ese sentido, voy a leer estas dos partes finales para resumir mi posición.

A la vista de lo expuesto: ¿qué significa que un S(ujeto), este productor (no creador) que es, en el tiempo de la posmodernidad, una *general creation*, "impulse el cambio"?

En primer lugar, la **ruptura con la identidad** ("precariedad de la identidad, que se muestra en un movimiento continuo de diferencias", Laclau), teniendo en cuenta "que somos lo que podemos" (esta es una idea de López Petit

y que nos propone precisamente pensar la identidad desde un lugar distinto al que nos impone el discurso político dominante).

En segundo lugar, **elaboración de dispositivos de ruptura con las fijaciones y sujeciones dadas**. Si somos capaces de analizar estos elementos que nos atan, entonces también podemos buscar dispositivos que nos permitan romper esas ataduras.

En tercer lugar, **potenciación de la contradicción, y aumentar** en lo posible los **excedentes no capturados**, en lo que sería una imagen interesante de Artaud de "introducir la peste en el teatro". Introducir algo que sea la muerte del teatro antiguo, que haga inviable el estado que conocemos de espectáculo, banalización o reproducción del mundo que tenemos.

En cuarto lugar, realizar una **crítica de las concepciones idealistas del cambio**: no podemos esperar a esta idea de que el cambio es en realidad una evolución, el cambio es en realidad un progreso. Ya vemos que la idea de progreso, en el caso de las sociedades occidentales, a lo que nos está llevando es a morir.

En quinto lugar, desvelar **qué es aquello que resiste el cambio**: las costumbres, las leyes, la indiferencia, el miedo.

En sexto lugar, investigaciones para **resolver "la insuficiencia de nuestro sentir"**.

Y, finalmente, esto que podría ser un manifiesto de un teatro político posmoderno que es una larga cita del grupo Mar Tarful: Fundado en una política nocturna, se considera que debería hacerse esto: "CONTRA la cómoda y pasiva contemplación de la miseria cotidiana que impregna y ahoga. DESDE un nosotros renqueante hecho sobre la marcha, y nutriéndose de la mala leche y la improvisación. PARA poner zancadillas y cortocircuitar la gran maquinaria. POR los estrechos e interminables senderos del gran laberinto, inventando palabras y acciones. SEGÚN nuestra capacidad de experimentar, pensar, vivir, resistir, gozar... sabiendo que hoy somos pocos y mañana puede que menos. Y algunos de cuyos principios son:

El sentido común, de dos males, escoge el menos malo. Nosotros nos negamos a escoger.

Cuando la vida se convierte en medio de vida, la vida muere.

Buscar las raíces es una manera subterránea de andarse por las ramas.

Los que se sacrifican por los demás acaban sacrificándose.

Hay que descargarse del pensamiento de que hacer tenga que servir para algo.

Porque sabemos que poseer es perder, abrimos espacios de vida que no pueden ser cerrados.

Porque no existe otro lenguaje, somos un balbuceo en el lenguaje del poder.

El mejor suicidio es un suicidio sin muerte: permite seguir escupiendo.

## COLOQUIO

**PREGUNTA:** Donde yo vivo, en Madrid, hay una realidad y una subrealidad que es el teatro de los sótanos. Lo comento en referencia a lo que afirmabas de que no hay manifestaciones artísticas comprometidas con todo lo que está ocurriendo. Y yo lo pondría en duda. Tampoco los medios de comunicación se hacen eco de este tipo de manifestación teatral.

**RESPUESTA:** Respecto a esto, me reafirmo en que no hay teatro político, teatro claro que hay. Y respecto de que los medios de comunicación no hablan de eso, por ejemplo, todas esas experiencias de teatro que has citado (La pensión de las pulgas, La casa de la portera, Tabacalera) han aparecido en diversos medios y en programas de máxima audiencia. El problema no es si se hace o no se hace, que yo estoy de acuerdo en que se hace mucho teatro. El problema es ¿qué teatro se hace ahí? Yo lo que digo es que el teatro que debería haber en nuestro tiempo, desde el punto de vista de lo que he expuesto, no se hace hoy. No ha encontrado su lugar todavía.

**PREGUNTA:** Dices que el arte es un conocimiento y la ciencia también. Pero, ¿no es el arte más expresión que conocimiento? Y la ciencia de expresión tiene poco, es más conocimiento que expresión...

**RESPUESTA:** Es cierto que normalmente solo se atribuye el conocimiento a la ciencia por su método de procedimientos racionales, pruebas de verificación, una serie de elementos testados a través de un discurso muy elaborado. Se presupone que el conocimiento que sale de ahí es el único. Lo que yo digo es que hay otras formas de conocer. No es de ese tipo de conocimiento del que hablamos. Por ejemplo, la idea de extensión de la experiencia, la idea de que nos da un sentido más allá de lo que nosotros podemos percibir personalmente del mundo, esta extensión que produce el arte es lo que yo llamaría "conocimiento" del arte. Un conocimiento específico. Un conocimiento que no está reglado como el de la ciencia, pero es un conocimiento en tanto que amplía mi mundo y mi capacidad de conocer y actuar sobre el mundo.

**PREGUNTA:** Has hablado del teatro político, pero has comenzado en el siglo XX, no has querido irte antes, ¿no? ¿Qué es para ti Bernard Shaw?

**RESPUESTA:** Es una pregunta que lleva a polémica. Yo creo que no existe teatro político antes. El trabajo de Bernard Shaw yo lo trataría de teatro moralista. Es un crítico de las virtudes y defectos de las costumbres, de los valores de sociedad. En ese sentido, igual que Oscar Wilde, sería un crítico de los valores de esa sociedad. Pero eso no nos dice de qué manera domina a esas personas. No es el caso de un Peter Weiss, que en una de sus obras nos habla de cómo justamente la carrera educativa se coloca en los países coloniales para disgregar a la población y generar élites que luego estén dominadas por la clase imperial. Eso no lo vemos en Bernard Shaw.

**PREGUNTA:** Creo que has planteado que el teatro político, entre otras cosas, aborda la búsqueda u oferta de soluciones. ¿Qué tipo de soluciones se están dando ahora en el teatro político en la Europa en la que vivimos?

**RESPUESTA:** En eso estamos. Por eso tiene el título esa parte en la que reza "en la época de la posmodernidad", porque justamente si bien ha habido iniciativas (como el caso de Boal) en las que el teatro da soluciones, el análisis puntual de nuestras relaciones sociales no es lo que le incumbe al teatro político, porque para eso se basa, el moderno al menos, en las teorías sociológicas, en las teorías políticas. Cuando se define una crítica de la explotación, en el caso de Brecht, por ejemplo, en alguna de sus obras, o una crítica de la moral, cuando se considera que la moral es un absoluto, y entonces Brecht dice, bueno, la moral, sin el contexto, sin las condiciones históricas, puede dar lugar a obras grotescas, como en el caso de "La buena persona de Sezuan", que por ser infinitamente bueno, produce un mal. Ese es un ejemplo. Pero, sabemos, por ejemplo, las respuestas que dan los ecologistas a alguna de las preguntas que he hecho yo, sobre la última llamada. Entonces, vemos la respuesta: es preciso acabar con el nivel de consumo de gasolina, carbón, etc., que están produciendo la devastación del planeta. Pues bien, un teatro político que tome a su cargo este problema, tendrá que desarrollarlo en escena. O, si es un teatro político posmoderno, tendrá que ver en qué medida hace una realización escénica para que la optativa del coche o el autobús o el avión o el tren, no sea una optativa como nos dice nuestra sociedad ("Elija usted. Vaya por el mejor medio que quiera"), sino una llamada obligatoria de defensa de la Tierra. Y en ese sentido, la realización escénica tendrá que ser no una apelación a la conciencia, porque ya hemos visto de qué sirven las cumbres, por ejemplo. Tendría que ser algo muy drástico.

Eso es lo que estamos intentando buscar, de qué manera las realizaciones escénicas de un teatro político pueden ser suficientemente drásticas y tengan una intervención muy clara sobre ese problema. O las feministas, que han dado ya suficientes medios para dejar fuera de juego al patriarcado. Desde Bolivia o desde Chile, ya se habla mucho de cómo hacer para que las empresas españolas que imponen ahí su política de explotación y violencia, puedan ser frenadas por la vía, por ejemplo, del bien común, de la recuperación de los bienes comunes. Es decir, todo eso está ahí, todo ese debate político está ahí y el teatro tiene que hacerse cargo de eso. El problema es que

no se hace cargo de eso. Pero claro que hay soluciones.

**PREGUNTA:** ¿Cuál es la relación entre el teatro político con el dinero? El teatro político debería ser accesible no sólo a la gente que está en situación de poder. Es decir, si yo o cualquiera que estamos aquí queremos hacer un teatro político, lo podemos hacer desde la precariedad absoluta o desde una situación poderosa para tener tiempo libre para poder hacer eso.

**RESPUESTA:** Veo dos caminos. Uno, si es un teatro foro –el que comentas que haces con tu grupo- si es el que plantea Boal, un teatro que se hace para que la sociedad se piense a sí misma y pueda plantear problemas que tiene, en principio, es un bien social, un bien común. Los bienes sociales, los bienes comunes, por lo menos desde mi perspectiva, deberían estar sostenidos por la sociedad a la que benefician. Una vía sería que la sociedad entendiese que ese teatro es necesario y apoyase la iniciativa de mantenerlo como un lugar permanente, por ejemplo en un proyecto de sala o como fuere que estuviere constituido. Entonces, a través de los socios, conseguir esa financiación para el lugar y el mantenimiento de ese trabajo. Eso es, en principio, lo que han inventado muchas salas, librerías y salas de conciertos que algo han conseguido en ese sentido.

Otra vía, y creo que ésta es complementaria y necesaria, es que un teatro foro es necesario para las universidades, colegios, institutos. En ese sentido, debería ser parte de esos centros de formación. Es decir, lo que no podemos es intentar enfrentar los retos que tenemos y que la educación sea la que es, es decir, unas

asignaturas, con unos horarios, etcétera. Esos ámbitos de educación, o incluso los ámbitos municipales (que siempre se habla de los servicios municipales que deben producirse en los ayuntamientos) yo creo que esos servicios comunales deberían formar parte de los procesos educativos y de los procesos municipales. Entonces, yo llevaría a los presupuestos de los ayuntamientos y de los centros educativos el mantenimiento de este espacio, porque realmente no es ya un espacio de entretenimiento, como por cierto determinados políticos quieren hacer ver, sino que como tú has planteado es un trabajo que se hace y que repercute en la sociedad. Entonces, es evidente que es necesario un bien común.

Ahora, también hay una tercera vía, que es ¿cuánto es el dinero que se necesita para mantenerse en una sociedad como esta? Porque si se redujeran determinados gastos... autobuses, proyectos de comidas comunales, los alquileres, por ejemplo... a lo mejor lo que sucedía es que te dabas cuenta de que podrías vivir con muy poco y que no tendrías que hacer muchos malabares para mantenerte.

Entonces, hay varias vías que en conjunto o usadas una después de la otra, podían dar lugar a la resolución de ese problema. Otras no veo. Porque efectivamente, cuando uno se institucionaliza, puede tener determinados problemas porque va cambiando. Si el público no ha cambiado y le reclama un determinado tipo de teatro, uno tiene que ir modificando lo que quiere hacer. O si las propias instituciones les dicen: "Necesitamos que se hable de tales cosas"; entonces, también vas modificando lo que quieres decir.

**César de Vicente Hernando** es coordinador del Centro de Documentación Crítica. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido profesor en el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares y en la Escuela Integral de Arte y coordinado la Sala Youkali de Madrid desde 2003 hasta 2013. Dirige, desde 1999, la federación de asociaciones culturales COACUM. Es co-director del Foro Social de las Artes. Es miembro de los grupos de teatro Unidad de Producción Alcores, Konkret y Antígona con los que ha realizado numerosos montajes escénicos como director de escena. Es autor de 'La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político' (2013) y de 'La dramaturgia política' (en imprenta). Entre las distintas ediciones que ha preparado se encuentran: 'Peter Weiss: una estética de la resistencia' (1996); 'El teatro político de Erwin Piscator' (2001) o 'Teatro, política, sociedad de Erwin Piscator' (2013) Ha coordinado varios monográficos sobre Erwin Piscator (Ade-Teatro, 1994); Heiner Müller (Revista Quimera, 1997); Peter Weiss (Revista Quimera, 1999); Marc Blitzstein (Ade-Teatro, 2005).

## Alida Neslo, Surinam

"Rompecabezas interculturales: *working the Alakondre way* -trabajando con el sistema Alakondre-"

Alida Neslo propone una charla informal y emocionante para hablar de su trayectoria personal, como mujer, como artista y como docente. Toda una apuesta por reconocer e instalarnos en la afinidad entre seres humanos, como espacio necesario para superar el conflicto generado por el concepto de identidad. Un discurso que cita tanto a Hegel como a un anciano senegalés y que es acompañado por una actuación de Nilo Berrocal.

*Comienza cantando en sranan. No puedo decirlo en español, pero he dicho: "Hola. Buenos días". De donde vengo yo, de mi país, siempre se saluda primero al suelo, el suelo que te lleva. Estoy encantada de estar ahora llevada también por el suelo de España. Estoy aquí, pero no estoy sola. No veis a los demás, pero también hablo en nombre de mis estudiantes. Porque gracias a ellos, soy quien soy. A través de mi voz, vais a oír su voz.*

En Surinam, el suelo es donde está tu cordón umbilical. ¿Sabéis dónde está, no? La última vez que habéis pensado en vuestro ombligo, ¿cuándo fue? *(Dirigiéndose a alguien del público)* "Señor, ¿puede subir al escenario? ¿Puede enseñarme su ombligo? Tú me enseñas el tuyo y yo te enseño el mío".

Ese tipo de libertad que teníamos cuando éramos niños, que no teníamos ninguna carga de educación ni bagaje cultural, ese tipo de cosas que se hacen en China, Rusia, da igual: "Tú me enseñas el tuyo, yo te enseño el mío". Todos los niños se enseñan mutuamente los ombligos. ¿Qué paso con eso?, me pregunto. No soy científica, pero soy muy curiosa.

Estoy aquí y hablo mucho. A veces hablo tanto que no como. Sin embargo, pienso que las palabras son el enemigo de las artes. Pero en este momento no tengo otra opción. Así que la opción que tengo es salir un poco de los márgenes para que os sintáis más cercanos a lo que os quiero contar.

Esto no es una ponencia. Es un grito para mí. Por eso estoy aquí; si no, me hubiera quedado en mi país. Tengo que lanzar ese grito. Es necesario. Es un grito del otro lado del océano.

Primero, vengo de un entorno social muy curioso. Soy de Surinam, la Guinea holandesa. Muchos de vosotros seguro que no habréis oído hablar de Surinam. ¿Alguno sí? Pero estamos en el norte de América del Sur. Entre el Caribe y el resto de Suramérica. No somos latinos, hablamos holandés. No les caemos bien a los latinos, creen que somos demasiado calvinistas. Por otro lado, los caribeños piensan que no somos suficientemente alegres porque tenemos demasiado del espíritu del Amazonas, algo oscuro. Pero es un país piloto para el mundo del futuro. ¿Por qué? Es un lugar extremo de la convivencia, empezó con el paso de los portugueses, españoles, británicos y todos esos países marítimos... la esclavitud también formó parte de nuestra vida. De alguna manera, conseguimos una mezcla entre blancos y negros para convivir.

Lo que fue muy curioso es que parte de los esclavos entraron al interior del país, entraron en la selva, como en África, y formaron lo que se llaman naciones, no pueblos. Tenemos naciones dentro de una nación. Viven ahí todavía, desde hace 300 años. Las cosas que recuerdan ni siquiera se recuerdan en África. Tras su incursión, se encontraron con los indígenas e hicieron una especie de mezcla de sus culturas. Esto es muy diferente de lo que

pasó en la ciudad. Después de la esclavitud, los blancos pensaron: "bueno, tenemos que traer trabajadores". Y trajeron a chinos. Sólo hombres, además. Y los hombres necesitan ciertas cosas, como bien sabemos. Entonces, cogieron a las mujeres negras y se casaron con ellas. Así que tenemos chinos negros y chinos amarillos.

Tengo una tía como yo que se casó con un chino y tuvo gemelos. Uno es pequeño y chino y el otro enorme y negro. Eso es, realmente, una interrelación total. Después de los chinos, vinieron los de Java, lógicamente porque los holandeses d o m i n a b a n Indonesia. Y eso hizo un popurrí, una mezcla muy extraña, porque es un país pequeño y la gente se tiene que casar. Ahora nos conocemos todos y es fácil identificarnos entre nosotros.

Imaginaros que desarrollamos un lenguaje como el esperanto, no en el sentido plástico, o artificial digamos, que surgió espontáneamente. El saram es nuestro idioma, que está compuesto de veintidós idiomas, no pertenece a nadie. Cada uno añade su parte. Por lo tanto, es muy curioso para mí pensar en términos de un idioma en un lugar... Esto es muy caribeño. Hablamos tres idiomas a la vez y hablamos de tres cosas a la vez.

Cuando tenía dieciocho años, me fui a Europa y empezaban a hablar de la identidad y yo estaba muy sorprendida. Les muestro una foto de Surinam.

Es Paramaribo. No tenemos apartamentos, todos los edificios son bajos, casi todos están contruidos de madera. Esta que se ve en la foto, es la sinagoga más antigua del hemisferio oeste. Al lado está la mezquita. En la misma zona, en el mismo suelo. No creo que haya ningún otro sitio en el mundo en el que se pueda ver esto.

Cuando vino la CNN después del 11 de septiembre, preguntaba a la gente que pasaba: "¿No hay problemas entre los judíos y los musulmanes?" Entonces, un hombre que pasaba por la calle dijo: "Sí los hay, siempre están aparcando sus coches delante de mi casa".



Cuando fui a Europa por primera vez y la gente me hablaba de identidad, nunca había pensando en esos términos. Pensé: "Bueno, voy a cambiar mi rímel. Y nada más". Me costó tiempo asimilar lo que querían decir. Es difícil para mí pensar en términos de fronteras o distinciones entre gente. No tengo ningún rasero al respecto. Eso tiene muchas consecuencias en las formas más inesperadas. Porque si decimos: "Bueno, esperamos una mejor vida en el siglo XXI, ¿cómo va a ser? Muchas luchas, muchas guerras". Mi primer pensamiento fue: "Es curioso que se llame siglo XXI. Es un nombre asignado por la cultura dominante, lógicamente, la occidental. DC significa después de Cristo, ¿el señor de quién? No de mucha gente en el mundo". Al definir esto como siglo XXI, que forma parte de una ideología religiosa concreta, restamos el derecho de muchas personas en el mundo de definir el tiempo a su manera. En Surinam, tenemos un calendario del sol y de la luna. Y ambos son oficiales. Es un desastre porque tenemos cinco años nuevos y se celebran todos. A veces ni siquiera se sabe lo que se está celebrando, pero se celebra de todas formas. Esto es muy positivo, todo el mundo contento... más o menos.

Con esa mentalidad, es muy difícil para mí entender los principios democráticos impuestos, las normas. Cuando estaba en el colegio, evidentemente aprendimos la historia de Europa y tuve una gran sorpresa. Aprendí que sí que hay límites, que hay leyes muy concretas, muy específicas, que hay costumbres y muchas palabras: local, global. Muy interesante. Sin embargo, no podía encontrar una casa para alquilar, porque era extranjera, una forastera. Yo era muy agradable, pero diferente.

Estamos hoy aquí. Gracias. Os quiero por haber venido, sois una parte importante de la población española, creo, por lo que hacéis. Lo que veo es una homogeneidad continua que está en contra de la naturaleza heterogénea de la realidad. Veo todos los colores que viven en España que no están representados en la calle. Sí que hay mucha gente con buenas intenciones, y no es fácil cambiar la situación rápidamente, pero hay cosas que habéis dado por hecho mucho tiempo. También me pasó a mí.

Un ejemplo: en los años 70, con todo eso de "lo negro es guay", fui a África y pensé: "Vuelvo a mis raíces". Y la gente allí me llamaban "la blanca". Y yo pensé: "¿Qué pasa aquí? ¿Yo blanca? No soy blanca. He venido aquí para aprender y enseñaros las cosas que sé de mi país". "No. Tú eres la blanca".

Me encontré a un señor analfabeto y pensé, "le voy a enseñar algo". Y él me dijo: "No, no, tú no eres negra. No tienes el resplandor del desierto en tu piel". Me dio una respuesta muy poética. Yo no me esperaba este tipo de respuesta en un señor analfabeto. Me quedé sin habla y emití un juicio de valor, totalmente equivocado. Entonces, mi actitud con él cambió del todo. Por eso nunca volví a utilizar el término "Volver a mis raíces".

Ese cambio de mentalidad es lo que quiero subrayar. Apesar de todos los niños inmigrantes que nacen aquí, que son denominados "los nuevos europeos" el cambio en las actitudes de las instituciones oficiales ha cambiado poca cosa. No creo que las personas que piensan de

manera racional realmente estén contentas con el programa de estudios de una escuela de arte. Hay que procurar ser un comunicador maravilloso, una persona bien formada, pero hay que ser también consciente de otras maneras de pensar. Pero creo que esas escuelas van muy por detrás. Normalmente, a las direcciones les falta valentía para buscar soluciones que vienen de una sociedad que ha cambiado de una forma tan rápida en los últimos cincuenta años. ¿Cómo deben las escuelas en Europa tener en cuenta las identidades diversas de las personas que vienen de lejos?

Y pasa también en el mundo profesional. Yo creo que podría desempeñar un buen papel



como Cleopatra, pero cuando hice una audición para el papel, me dijeron que actuaba de maravilla pero me recomendaron que cuando acabara la escuela volviera a mi país, porque no iba a encontrar trabajo allí. En este caso, si eres una persona débil, tiras la toalla y sales. Porque sabes que es una lucha diaria si quieres ser actriz y negra. He trabajado con un americano que decía que si colocas en escena a un actor blanco es una obra, si colocas a un actor negro, es una declaración. "Hay algo podrido en el estado de Dinamarca", ¿no?

Un compañero en Holanda, un día me dijo: "No queremos perder nuestra identidad original". ¿Qué? ¿Identidad original? Hace tres siglos una gente iba en barcos inestables y pequeños al otro lado del mundo por una curiosidad básica. No tenían ni idea de qué había al otro lado, pero hace falta ser valiente para ir tan lejos. Los flamencos, los pintores -Rubens- fueron

a los mares del Sur sin idea de lo que iban a encontrar. Eso es la curiosidad, la valentía. Eso es lo que aprendí en los libros de historia. Así que no me podéis decepcionar.

América del Sur es una creación europea. Surinam es una creación holandesa. Nos guste o no. Somos una familia. Cuando observamos América del Sur, una comunidad pluralista, no es una cosa perfectamente organizada, es una cosa caótica. La comunicación es complicada algunas veces. Y eso no es algo necesariamente negativo. No hay que meter todo en su compartimento y darle su etiqueta. Hay que abrazar la pluralidad, los cambios mutuos de influencias. No es una calle unidireccional.

Hay que aceptar los problemas. Hay que aceptar que no hay definiciones claras. La gente puede pertenecer a dos o tres grupos a la vez. Hablar turco por la mañana y alemán por la tarde y quizás asistes a clase de chino por la noche. Cada situación es diferente y nada encaja. Las palabras claves son híbrido, proceso y cambio constante. Ninguna línea recta. Todo el sistema educativo está atascado basado en las ideas de la Ilustración, muy utilizadas por los intelectuales de la derecha, pero cómo podían ilustrarse si había gente vendiendo esclavos mientras propugnaban la Ilustración. Una mierda.

Un pintor español decía que la Ilustración es sólo la lámpara que nos hace ver nuestra estupidez. Hace falta una segunda Ilustración: libertad, diversidad y fraternidad.

Tanto conocimiento pero, ¿para qué sirve? ¿Qué hemos aprendido de las antiguas colonias? Había mucha gente que tenía interés en la comunicación, en los sistemas educativos de esos países para implantar una nueva. Después de tanto tiempo, digamos de relaciones diplomáticas el resultado es muy escaso. Los ingleses olvidan que hablan un idioma indogermánico.

Es muy complejo porque estamos muy interconectados entre todos, y la mayoría de las personas no se da cuenta. En las excolonias sí que nos damos cuenta en seguida y lo utilizamos para nuestro beneficio. Pero lo que me da esperanza -soy caribeña y siempre tengo esperanza- es que los jóvenes que hacen arte en Europa, para mí

son los primeros criollos europeos. Su trabajo es cada vez más híbrido e intercultural. Ellos sí que están trascendiendo la monocultura. Realmente están liberándose de estos viejos esquemas. No tienen solamente una identidad nacional, tienen un legado internacional. Sienten una solidaridad internacional. Una fuente importante de inspiración para esta generación es la movilidad, no solo en el sentido físico, más bien en el espiritual. El cambio de identidad hacia afinidad llegará finalmente. Al final de todo, creo que esta pregunta de qué es tu identidad te esclaviza. Hoy día en el mundo tenemos mucho más en común de lo que pensamos y deberíamos pensar más en términos de afinidad. Desgraciadamente, esos jóvenes todavía no desempeñan un papel en la toma de decisiones, por ejemplo, en los ministerios.

A menudo tiene uno la impresión de que está siendo tolerado. Y parece que es un cierto tipo de respeto, pero no. Como sabemos, en la historia europea la tolerancia a veces conlleva una falta de respeto. A las minorías se las menosprecia, pero se las tolera entre comillas.

*Entra en escena Nilo Berrocal y cuenta:*

“El arqueólogo mira al cielo preocupado. Está nublado y empieza a llover. Después de seis meses que no hubo una sola gota de lluvia cayendo del cielo, esta última semana ha llovido tanto que el arqueólogo se preocupa. Mira sus excavaciones y se preocupa porque cada pieza que se encuentra es valiosa. Cada piedra, cada pedazo de tejido... cualquier cosa que aparezca es muy valiosa. Terminará en algún museo en Madrid, en Berlín, en Japón... no se sabe. Es su tarea como arqueólogo: seleccionarlos, estudiarlos, fotografiarlos, describirlos, ponerlos en un libro de lujo y venderlos. Está preocupado porque empieza a llover. Mira a los indígenas que ayudan a cargar y a limpiar. Y los indígenas también miran al cielo y dicen “esta tarde no va a parar de llover. Esta noche, tampoco. La época de lluvia ha empezado y no parará sino hasta la segunda semana de abril. Apenas estamos a finales de octubre, la época de lluvia ha comenzado. Será mejor descansar por ahora. Mañana por la mañana, tres horas escampará y podremos continuar”. El arqueólogo preocupado por las excavaciones -¿quién sabe cuántos miles de años han



estado enterradas!- ordena que se cubra todo y que pongan cuatro guardias, pues de noche, pueden llevárselos y no podemos perder nada. "Señor -dice el indígena- está usted invitado a la casa comunal. Esta noche tenemos una fiesta. Un jovenzuelo iba a caballo y ha caído en el barranco. Por la caída ha perdido su alma. El curandero del pueblo ha ido a buscar el alma del jovenzuelo con su flauta de pan. Ha ido buscando de piedra en piedra y la ha encontrado. La ha puesto en una caña de bambú y esta noche se la va a devolver". El arqueólogo toma su cuaderno y su lápiz. No quiere perder un detalle. Tal vez podrá ilustrar este libro.

Esa noche todos los indígenas van con sus flautas y con sus tambores a la casa comunal. El pobre hombre que ha perdido el alma está tirado en una cama. El bailarín baila a su alrededor, toca sus flautas y salta como una gacela. El arqueólogo escribe todo. De pronto el jovenzuelo siente cómo su alma regresa y al sentir cómo su mundo interior ha regresado, sonrío. Y al sonreír, se pone en pie. Y al pararse, empieza a bailar. Entonces, todos bailan con él.

Pasadas ya horas de fiesta, el arqueólogo se acerca al danzante y le dice: "Cuéntame, ¿cómo lo has hecho? Has encontrado el alma de este jovenzuelo, has danzado y se la has devuelto. Cuéntame cómo lo haces". "Yo no lo hago" -dice este hombre- "lo hace el viento. El viento nos ayuda a recuperar el equilibrio siempre que hay conflicto, siempre que algo no funciona, consultamos con el viento. Yo solo soy el medio". "Mira" -dice el arqueólogo- "es mi tarea entender las cosas y explicarlas. Por eso escribo. Es mi tarea entender y explicar. Y hay cosas que no las entiendo. Por ejemplo," -y sacó algo muy extraño: un manojito de cordeles- "Mira, esto se llama un 'kirdu', ¿lo conoces?". "Lo he visto alguna vez", dijo el danzante. "debe de pertenecer a culturas muy antiguas, de miles de años atrás. Se encontró aquí en Perú y en Bolivia. Mira, son cordones de muchos colores y grosores. Algunos largos y otros cortos. Cada cordón tiene nudos. Y cada nudo tiene una dimensión. Entre nudo y nudo hay una distancia. Esto es un mensaje. Alguien ha escrito algo aquí hace cientos de años y es una lástima no poder leerlo. Porque todo aquel que podría leerlo ha fallecido". El danzante dice: "¿Me permite?". "Con cuidado, que es una pieza muy valiosa". El danzante mira los cordones, coge su flauta y empieza a tocar. (*Canción en otro idioma*).

"Es una carta de amor", le dice. "No me mientas. No puede ser que tú puedas leer este mensaje. Eres un mentiroso". "Efectivamente, yo no puedo leer lo que está aquí, lo reconozco, pero cada vez que reconozco que algo no puedo, me lo imagino. La imaginación me da posibles respuestas. Y ¿quién me puede demostrar que no sea una carta de amor? Me lo imagino y es cierto también que no puedo curar a este pobre hombre. Yo no lo curo. Yo sólo soy el medio. El viento lo hace. Él se deja abrazar por el viento. Además, dígame, ¿cómo puede alguien sin alma bailar como él lo hizo? Venga, deme un abrazo y dejémonos abrazar por el viento, porque el viento nos hará hermanos".

**ALIDA NESLO:** No es difícil poner la imaginación a trabajar para que lo extraño se convierta en familiar. En saram tenemos una palabra que se dice "alakondre". Viene de "ala", que significa "todos" y "kondre", que

significa "país". Es imposible dar una traducción acertada. Quiere decir algo como la búsqueda del otro. Cosas que sean diferentes de tus propias opiniones, de tu propio físico, de tu propia interpretación de la realidad: el reconocimiento de la autenticidad del extraño. Las palabras "extraño" o "inmigrante" no existen en este idioma. Todo es natural. Por ejemplo, en este momento tenemos una gran inmigración china y vienen con nuevas palabras. Con el tiempo, nadie de ahí habla chino como tal, pero reconocemos ciertas cosas, como por ejemplo que "chaochao" significa trabajo. Es un añadido, sin más. Bien, lo podemos incorporar a nuestro idioma.

¿Qué efecto tendría el respeto de la autenticidad aplicada al programa de estudios de una escuela de arte?

Cuando estaba en DNA, en Holanda, un grupo de profesionales, Rufus Colin del Living Theatre, Han John de Surinam y yo, decidimos crear una escuela preparatoria para preparar a actores potenciales de minorías étnicas para entrar en las escuelas de teatro. Era muy difícil entrar. Decían: "No entendemos lo que dicen ustedes, hacen demasiados gestos". Los estudiantes admitidos tuvieron que enfrentarse a mucha resistencia. Y muchos de ellos no podían superar ese rechazo. Por eso establecimos el laboratorio DNA con la idea de ver qué efecto tendría un cambio en el programa de estudios sobre todos, no solo sobre los inmigrantes. Para mí, una pauta importante, aparte del efecto alakondre, lo definió el crítico norteamericano Neil Postman, al afirmar que tenemos que demostrar la valentía para adoptar otra mirada crítica sobre nuestras escuelas.

En el DNA opté por un programa que contenía elementos de varias culturas: La India, Java, África Occidental, con sistemas de transparencia de conocimientos rechazadas por los colonos. Este programa fue punto de partida para aprender de las historias del arte, no una historia del arte. Para obligar a los estudiantes europeos a que salgan de su zona de comodidad. Todos somos inmigrantes en esta tierra. A veces les trataba con mimo y otras con dureza porque quería forzar el cambio.

El movimiento es una forma mucho más eficaz de entrar en contacto con emociones. No

estoy diciendo que no haya que pensar. Pero primero hay que moverse, hay que hacer un movimiento. No hay que preguntarse "¿Dónde vamos a llegar?". Sobre todo en el teatro, hay mucha transformación que puede tener lugar ahí. Por eso pedía a los estudiantes holandeses que apuntaran sus emociones al final de cada mes. Y me dejé guiar por sus comentarios. Cometimos muchos errores en esa etapa inicial. Voy a leer alguna cita que os dará una idea de cómo evolucionaron los estudiantes en el primer año.

Una chica dice: "Después de la primera semana, debo decir que las clases en javanés y en movimiento africano han hecho la impresión más fuerte sobre mí. El lenguaje de ese tipo de baile es nuevo para mí. Encontrarse con las otras clases en las que siempre puedo reconocer algo, independientemente de que pueda o no realizar los movimientos. Puedo hacer los bailes indios saltando. Si tiras de la cuerda, los músculos de las piernas y los brazos manipulan a la columna dorsal. Todo esto me da nuevas sensaciones, nuevos pensamientos. Desarrollo nuevas ideas. El baile africano a mí, que soy una persona muy tímida, me ha abierto. Hace que enseñes tus pechos, tus nalgas y todo. Y a veces tengo vergüenza".

Yo utilizo el baile africano con personas tímidas, porque en África hay que enseñar todo: el sol (*señala su pubis*), la luna (*señala su trasero*) y las estrellas (*señala su pecho*). *Risas del público*.

"Mi lenguaje corporal es mucho más cercano. Me doy cuenta de que tengo libertad en mi lenguaje corporal. Estoy muy encerrada sobre mí misma, y estoy intentado cambiar, porque quiero. El DNA te enseña a crear nuevas actitudes hacia la vida que sean positivas. Y me doy cuenta de que me siento bien con ese entrenamiento físico. Que moldea mis pensamientos. He llegado a experimentar mi cuerpo como un diario. Me sorprende todavía la fuerza. Antes tenía desconfianza en un aspecto físico. Solo quería implicar a mi cabeza en mi aprendizaje, no a mi cuerpo".

El último comentario, una chica muy joven: "Puedes ser todo lo intercultural que quieras, pero eso no quiere decir que seas capaz de hacerlo. Hay que estar dispuesto a abandonar tus prejuicios o visiones para poder acomodar

nuevos conceptos, como si fuera un nuevo alfabeto”.

La chica de dieciocho años que pasó por ese proceso, fue a Surinam después con el grupo de teatro. Diseñó vestuarios y decorado, que hablaba sobre el tema de la esclavitud. Y su trabajo allí llegó al corazón de mucha gente. A pesar de optar por un diseño muy austero, casi japonés, sin los colores exuberantes del Caribe. Pero había entendido algo, incluso en ese tema tan sensible.

A lo largo de los años, me di cuenta de que el laboratorio me permitió pasar más allá de la diversidad cultural, buscar un nuevo lenguaje de expresión creado de diferentes identidades y normas. Al final, sería posible descubrir este espacio confuso en un lugar no se sabe dónde, en que todo el mundo podría descubrir una parte de sí mismo, donde todo el mundo tendría la sensación de pertenecer.

En otra parte de mi vida, yo era directora de DasArts, un curso de másteres en la Escuela de Arte de Ámsterdam. Con un programa de estudios muy flexible influenciado por mentores extranjeros y nativos. Cuando empecé ahí, pude ir un poco más lejos del laboratorio: tenía más dinero, para empezar, y trataba con un grupo internacional que ya llevaba años trabajando de forma profesional. Y yo quería ampliar y profundizar su visión, porque eran de América o de Europa. Yo buscaba estudiantes en otros continentes, un grupo muy variado. Y empecé a ir de excursión. Primero a Bélgica, a Alemania... no muy lejos, las culturas ahí son muy parecidas que en Holanda.

Entonces, pensé que quizá teníamos que aventurarnos un poco más y elaboré un programa con Germaine Acogny. Ella es una mujer senegalesa, coreógrafa, bailarina, pionera del baile moderno africano y directora de L'école des sables, una escuela panafricana. Ella ha hecho una mezcla con diferentes tradiciones: este y oeste, norte y sur de África.

Dedicó mucho tiempo a generar su propio método y a la vez incorporó a los europeos, incluso los que no saben bailar. Se basó en los valores africanos precoloniales. Antes, en África, las escuelas no tenían paredes, siempre era posible que alguien pasara e hiciera un comentario sobre lo que estaba pasando en la clase. Las piedras, los árboles, el aire eran tu aula, no podías excluirlas.

Hay tres niveles en su concepción de su método. El nivel corcho, muy ligero; el segundo es la madera, más sólida; y luego el nivel de oro que significa que te has realizado del todo en el concepto de educación africana. Tendrías un mentor, irías a la selva, estarías seis o siete años y luego volverías a la aldea a presentarte ante la sociedad a pasar un examen para ver de qué manera podrías contribuir a la comunidad, porque ésta es más importante que el individuo. El

examen nunca era oral, primero era a través del movimiento y luego de la música. La gente dice que puedes mentir con tu boca, pero que no puedes engañar con tu cuerpo. La música lo mismo, o en un coro. Entonces, el tercer elemento es el habla. Es curioso, ¿no? En occidente, siempre se piensa que los africanos siempre están hablando, que hablan mucho... que no escriben mucho... pero el movimiento es un lenguaje en sí.

En Senegal, la tierra de los arquitectos de la Negritud. Murió hace tiempo el presidente Léopold Sédar Senghor, el primer negro miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes, el presidente que dio más dinero a la cultura que al ejército, lo que es muy poco habitual. Pero las instituciones en Senegal están muy bien cuidadas hasta la fecha, porque hay una tradición después de la época colonial, gracias a Senghor y otros más.

Acogny juntó todos esos elementos en su escuela, que denominó “La selva sagrada del siglo XXI”, refiriéndose a la mezcla de esos métodos de la cultura africana. Así que decidí

El verdadero significado de Alakondre es “estar en tránsito permanentemente”. Mi voluntad es hacer llegar a los alumnos a esa sala de tránsito, un espacio mental en el que es más importante estar en tránsito que en un estado concreto

llevar a mis alumnos a África. Uno de mis alumnos, alemán, me vino a ver y le dije: "Vamos a ir a África". Y él me preguntó: "¿Vamos a conocer a gente de nuestro nivel?". "¿Qué quieres decir? ¿Qué filósofo africano conoces tú?" Lógicamente, no conocía a ninguno. "Ven con nosotros y luego hablamos".

Decidí llevar a toda la escuela, no solo a los estudiantes: también a la secretaria, la contable, todo el mundo. Solo el personal de limpieza tuvo que quedarse en casa. -Qué curioso, era un hombre de Senegal y no quería volver a su país. Fuimos todos y nos quedamos tres meses. No dije nada a los estudiantes sobre el programa, ellos tenían algunas nociones, pero no quería decir nada. Y nos fuimos de un día para otro. Era un programa muy cruel para ellos. Uno dijo: "Yo no voy a bailar, soy intelectual. De Serbia. Soy escritor". Años después me escribió una carta: "¿Sabes, Alida? Ahora sí que sé escribir con mi culo".

Os voy a dar la evolución de ese alumno alemán. Le respeto mucho. Quiero que lo veáis con sus propias palabras.

Dice: "Primera semana. Primavera de 2003. En la escuela fuimos a una colaboración que era el sueño erótico de cualquier persona volcada con las artes. Hemos ido doce estudiantes a L'Ecole des sables, a África. La cuna humanista y la idea de mezcla eran muy fuertes. Mi problema con esa mezcla es mi problema inicial con los rituales africanos. Los rituales necesitan una cierta cantidad de sinceridad y misticismo. No una serie de chistes sin parar. Bien pensaba que estaba de fiesta todo el rato. ¿Qué podría considerar que era auténtico y qué era falso? ¿Deberíamos estudiarlo de manera más crítica en vez de decir alegremente que todos formamos parte de una gran familia humana? Después de dos meses y medio, ¿qué hizo África por mí? Es muy difícil expresarlo, porque parece tan íntimo cuando lo escribo... Tengo la sensación de que debería escribir algo más analítico, no sé. Mi cuerpo pasó por un cambio. Tengo la sensación de que un momento de análisis no sirve para nada. El momento clave: mi lucha entre el pensamiento occidental y el ser africano, en los rituales, en los bailes, en mi relación de trabajo con los artistas. Descubrir toda la ambigüedad... Puedo ver que una cosa puede ser todas las cosas a la

vez. Así funcionan las relaciones entre seres humanos. El baile es expresarse y revelarse a la vez. Formar parte de un ritual es socializar y rendir culto y bromear, todo a la misma vez. Trabajar sobre el contenido de las relaciones, trabajar sobre un trozo de una actuación. Me siento mucho menos inteligente de lo que pensaba antes. Creo que la tristeza ya no me va a ayudar mucho. Me siento un poco incómodo pensando que soy tan listo". Después de un año, trabajaba con tres artistas: uno de Yugoslavia, uno de Brasil y otro de Alemania. Y termina: "Nuestro trabajo empezó a centrarse en cruzar fronteras, establecer relaciones con la gente. Si quiero hablar de mi teatro ahora, tengo que empezar por África".

Este testimonio demuestra que ha habido un renacimiento en esa persona y en ese artista, está muy claro. Sobre todo, me hacía la pregunta sobre el respeto: siguió todo el proceso y le permitió tomar otra postura. Olvidándose de la identidad e inclinándose por la afinidad. Realmente me conmovió mucho su reacción. Le dije: "Has hecho algo que yo no sería capaz de hacer en África. Y se supone que soy un poco más cercana. Tú entraste en el circo. Tú entraste. El del tambor te siguió a ti. Eso a mí no me pasa. Ha sido un renacimiento". Él no me entendió muy bien cuando le decía esto, pero seguimos teniendo una relación en la distancia desde hace ya diez años.

Es muy difícil describir este lugar. Así que prefiero proyectaros un extracto de una película. Que dura cuatro horas, pero vamos a ver ocho minutos para que podáis comprender el tipo de educación que recibe la gente ahí. Por ejemplo, cuando antes hablaba de esa ausencia de paredes, a veces había 200 personas del pueblo que venían a ver, asistir, escuchar y a veces también contribuían con sus comentarios. Así que hay que pensar. Si hubiese aislado a estos estudiantes en Ámsterdam, el jardinero, el bedel no hubieran pasado ni aportado. Eso es impensable. Pero en ese contexto era totalmente natural.

Nuestros estudiantes iban con sus portátiles. Y los africanos llamaban máscara a esos ordenadores. El tema sobre el que giraban nuestros proyectos era el tiempo. Porque la concepción del tiempo en África es completamente diferente a la nuestra. Vemos

a los estudiantes a lo largo del proceso de trabajo. Nos cuentan un poco sus experiencias y proyectos finales.

He visto muchas transformaciones en mis estudiantes. Creo que mi voluntad es hacer llegar a los alumnos a esa sala de tránsito; un estado mental en el que es más importante estar de tránsito que permanecer en un estado. Y ese es el primer reto de los estudiantes en ese programa plural. Tengo muchas esperanzas. Habéis visto lo bonito que es. A veces había rechazos y luchas, pero se ve que grandes cambios se produjeron. Y a menudo una nueva actitud hacia la vida y hacia el trabajo. Los prejuicios fuera y la gente empieza a interesarse por cruzar esas fronteras interculturales y entrar en ese espacio de tránsito. Yo creo que así se describe de la mejor manera el Alakondre, ese es realmente el significado de la palabra: estar en tránsito continuamente.

Si te preguntas si el arte, mi arte es un medio de movilizar procesos sociales de una forma sutil y contemporánea, a primera vista te diría que no. Sin embargo, cuando tú pasas de tu zona de comodidad a este nuevo concepto, puedes ver cosas increíbles. Cosas asombrosas. Casi en el sentido religioso, en el sentido etimológico de la palabra: reconectarse, tender puentes, hacer un transbordador entre orillas desconocidas. No es un lugar sagrado el que crea milagros, sino el viaje hacia ese lugar.

El filósofo alemán Habermas dijo: "Para una sociedad democrática plural, hace falta más que tolerancia. En la vida diaria, los ciudadanos tienen que hacer un esfuerzo para entender los argumentos del otro, y para ello, deben conocer el lenguaje del otro".

Ya he dicho que ha sido un grito, no una conferencia magistral. ¿Por qué lo he dicho? He encontrado un texto que escribí hace 20 años y ahora estoy preocupada porque escribí sobre la discusión de la identidad cultural. Decía: "En 200 años, Europa será un crisol, al igual que el Caribe ahora, al igual que el Brasil, da igual de dónde vengas, lo que eres es lo importante. Antes de llegar allí vamos a tener guerras, lamentablemente..." Si miro lo que está pasando en muchas ciudades grandes en Europa, tengo muchos temores de que esas

palabras se vuelvan ciertas. Sinceramente, espero que podáis empezar con esta segunda ilustración. Tiene que ser un contramovimiento, una contra-ola.

Yo vivo en el otro lugar del mundo, es un lugar muy bonito, pero me siento muy conectada con vosotros, no sólo en mi idioma. Necesitamos un corazón tan grande como el edificio en el que estamos ahora para contener todas las cosas que pueden llegar. El futuro será más brillante que el pasado. Lo deseo para todos.

## COLOQUIO

**PREGUNTA:** ¿Qué diferencias existen entre lo que has vivido en Senegal, Europa y Surinam con respecto al movimiento?

**RESPUESTA:** A través de tu cuerpo puedes sentir pasar los cinco continentes. El movimiento es una lengua fundamental. Hegel dijo que el europeo ha perdido el aspecto sacral del baile, pero la gente del sur lo tiene. Todos los pasos, todos los movimientos, tienen una significación profunda. Es una lengua importante. Tenemos toda la capacidad de hacer, no hablo de ser bailarín, el movimiento es diferente que un paso. Y tenemos esto en común. Todos tenemos la cabeza, los brazos, los pies en el mismo lugar. Si vamos a hablar, para mí va a ser difícil porque el español no es mi lengua. Pero con el movimiento podemos.

**PREGUNTA:** ¿Cómo puede uno participar en un proyecto como el que has hecho en Senegal?

**RESPUESTA:** La escuela está ahí. Puedes ir. La directora estaba conmigo en Surinam el año pasado y tiene 70 años y sigue bailando solos hasta ahora, porque el baile africano no es como el ballet. En el ballet no puedes continuar a partir de los cuarenta, pero con esa danza, puedes seguir independientemente de la edad. Se llama L'école des sables. La escuela de arena porque el suelo, como se ve en el video, es arena del desierto. Un material que usan también para el yoga africano, una técnica que no se conoce mucho.

**PREGUNTA:** Como actriz, lo que explicabas tiene que ser riquísimo, porque igual que hay mapas culturales y de países, hay mapas emocionales. Como actriz, todo lo que hablabas del cuerpo y todo eso, enriquece, imagino, te será más fácil llegar al mundo imaginario, al mundo del personaje, más fácil, más rápido, más rico...

**RESPUESTA:** Sí, pero funciona para todo. Ahora yo hago currículos de escuelas que quieren cambiar y yo les ayudo. Y también

lo hago con compañías que tienen gente de varias culturas y funciona para la vida, para el arte y para todas las disciplinas. Tenemos computadora, teléfono móvil... pero no conocemos el movimiento del otro. Había un africano que decía, "Sus computadoras están genial, pero ¿cómo representamos esto:(e hizo el gesto de apoyar una mano en el hombro de otro)?" Mis estudiantes no tenían respuestas. Era una de las personas que se acercaban a ver la escuela, que pasaba a coger agua y decía, "bueno, me voy a quedar a ver la clase".

**Alida Neslo** es actriz y directora teatral nacida en Surinam. Conocida en Bélgica y Holanda por su trabajo para radio y televisión en el clásico juvenil 'De Boomhut' (La casa del árbol). El legendario director flamenco Toni Brulin la descubrió, y durante veinte años realizaron producciones multiculturales de vanguardia. Fue directora artística de DasArts (Investigación avanzada en estudios de teatro y danza), la sección de másteres internacionales del De Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK), directora artística del teatro DNA (el primer grupo teatral multicultural en Holanda) y de la escuela ligada a este grupo (ITS-DNA). Además, ha experimentado nuevas didácticas en el DNA-Lab. Actualmente continúa su trabajo en el Green Conservatory en Surinam y en el National Theatre Thalia, donde está poniendo en marcha Studio T, una plataforma de arte multidisciplinar.

# “El creador como impulsor de cambio”

Alfredo Sanzol, Álex Rigola, Volker Lösch

**GREGO NAVARRO (GN):** Atendiendo al eje central de las jornadas, el creador como impulsor del cambio, hemos invitado a tres directores de escena con una trayectoria impresionante, con experiencia en los principales teatros y que, de manera fundamental (como en el caso de Volker Lösch) o colateral y esporádica, han desarrollado un trabajo artístico en el ámbito de la inclusión social. Queremos que nos cuenten su experiencia.

**ALFREDO SANZOL (AS):** Mi principal experiencia es dentro del festival “Una mirada diferente”, donde realicé un taller con personas con discapacidad física y psíquica y con actores profesionales. Desde hace unos años, estoy desarrollando una técnica de creación de estructuras dramáticas a partir de improvisaciones, pero que tiene por objetivo crear, armar una historia a partir de elementos que, en principio, son inconexos. Es decir, crear una unión o unos nexos de causalidad, intentando olvidarme, a la hora de trabajar, de desarrollar esos nexos de causalidad. Esto es un poco raro, y es muy mental, sin embargo está hecha para poder trabajar con libertad a la hora de trabajar sobre imágenes, sobre emociones, sobre sensaciones que te interesan un determinado día, sin pensar que estás armando un objeto llamado obra que tiene que condicionar lo que quieres contar y confiando en que el devenir de los días va a ser precisamente el que va a dar unidad a esa obra. Creo que es un movimiento muy orgánico que tiene que ver también con un intento de vivir mejor, a la hora de no intentar planear tanto el futuro y no estar tan condicionado por el pasado e intentar vivir un poco el presente. O sea, es un objetivo bastante purista, *new age*,

tiene algo de pseudofilosofía, pero me interesa todo eso. Me interesa desde un punto de vista lúdico, y desde un punto de vista humorístico. Teniendo en cuenta lo importante que es la vida, quizás la única manera de poder soportarlo es el humor.

Cuando me propuse trabajar con personas con discapacidad psíquica, pensé que con este método de trabajo era imposible, que no saldría nada, porque al final hay un trabajo mental de unión de todo eso, que es muy intelectual. Yo tenía ese prejuicio enorme. ¿Qué es lo que me abrió el trabajo con ellos? Primero, rompió los límites. Ellos tienen una serie de límites y yo tengo otra serie de límites. Pero hay límites míos que ellos superan con toda facilidad. Por ejemplo, ellos son más hábiles en la conexión entre sentimientos y palabra, y sentimiento y acción. Y, sin embargo, todas las barreras mentales que interpongo yo hacen que se produzcan interferencias, falsedades y desconexiones. En su caso surge la conexión entre el movimiento del cuerpo, la palabra y la emoción, hay una vivencia mucho más libre. Porque no tienen miedo de pagar un precio por lo que vayan a hacer. Cosa que nosotros, los profesionales, estamos permanentemente en el peligro, en el miedo del precio que tenemos que pagar por aquello que hacemos o aquello que decimos.

El trabajo con ellos me dio libertad, emocionalmente fue un vuelco absoluto, porque la manera de vivir los ensayos no tenía nada que ver con mi experiencia. Entramos en lugares y en asociaciones y posibilidades que yo no podría haber hecho nunca. Por lo tanto, ahí el discapacitado era yo. Ahora me preocupan mucho mis discapacidades, que me las

atribuyo como discapacidades. Me doy cuenta de mis límites, tanto a nivel de relación social como personal con el otro, en el grupo, y conmigo mismo. Hay unas limitaciones de las que no somos conscientes que nos impiden ver la realidad de manera global, integradora, orgánica. Y el trabajo con ellos me hizo ver también que había toda una parte de la realidad que me estaba perdiendo, de la que no era consciente. Creo que cada uno de nosotros debemos de ver como el 0,1 por ciento de la realidad, ¿no? Pues cada vez que aparece una realidad nueva es emocionante. Pero darse cuenta de que hay toda una realidad humana que tenemos

dejada al margen de la vida cotidiana, para mí ha supuesto un cambio muy importante.

El resultado del trabajo fue igual o mejor que el que había hecho con los profesionales. Esta es la conclusión. Es decir, todos mis miedos no eran más que prejuicios. Y el resultado estaba lleno de alegría, de fuerza. Había paciencia. Para mí fue muy bueno ver la paciencia que ellos tenían conmigo. No yo con ellos. Y ese vuelco de la realidad es lo que hace que esa experiencia fuera tan importante. Yo espero en un futuro poder trabajar pronto en la creación de un espectáculo con Inés Enciso, que fue quien me propuso el taller.

**ALEX RIGOLA (AR):** Creo que si hay algo que nos caracteriza a todos los artistas que hemos estado trabajando con personas en riesgo de exclusión social es que hay un antes y un después, tanto en la forma de entender el teatro como en el formar parte de la sociedad. Hay un antes y un después en algo que es tan importante para ti que mezcla vida y profesión, como sucede en las artes escénicas, donde de repente entra un elemento natural que no esperabas y que te hace replantearte todo lo que has hecho y todo lo que vas a hacer. En todo caso, te deja huella.

En mi caso, tuve la suerte de que la Fundación La Caixa y Gloria Cid, que está por aquí, me



ofrecieron la posibilidad no de organizar un taller sino que me hablaron de hacer una presentación pública de un trabajo con personas que estuvieran en riesgo de exclusión. En mi caso, tomamos a un colectivo de inmigrantes. Y lo primero en lo que quise centrarme sobre todo fue en que no hicieran diferencias, que no se tratara de la presentación de un colectivo, sino que eso era un espectáculo. En este sentido, lo que yo quería era que las entradas se pusieran a la venta igual que se ponían las de los otros espectáculos del festival –en este caso el Temporada Alta de Girona– que tuvieran el

mismo precio que el resto de espectáculos y que los espectadores no fueran los familiares, sino que en mi cabeza como artista estuviera el hacer un espectáculo con ellos.

Una vez hecho este primer paso, el segundo fue plantearme, cómo íbamos a conseguir esto, porque si ya es difícil con actores profesionales llegar a unas determinadas cotas de éxito (entendiendo el éxito como una relación con el público en cuanto a nivel de asistencia), ¿cómo iba a conseguir esto con personas que en muchos casos era la primera vez que pisaban un teatro, que quizás no sabían ni lo que era un teatro? El planteamiento era, evidentemente, que ellos fueran los verdaderos protagonistas. No esconder el hecho de la representación, que puede ser muy terapéutico, sino darles un espacio para que ellos pudieran hablar. Habilitarles este continente para darle un contenido.

A partir de una serie de talleres que organizamos, pero directamente pensando en el espectáculo, uno de fotografía, uno de video y otro de teatro, intentamos que ellos se pudieran expresar. Estos talleres se hicieron en la población de Salt, que tiene aproximadamente 60.000 habitantes, de los cuáles 35.000 son inmigrantes y dónde se hablan ochenta lenguas diferentes. Es una localidad que ha salido alguna vez en las televisiones tanto públicas como privadas



para hablar de que hay un conflicto social. Y realmente la noticia que se esconde es que cada día conviven tranquilamente y que es un pueblo muy pacífico, con una convivencia mucho más elevada entre ellos que la que se da en otras ciudades con unas cifras de inmigración muy inferiores. Realmente ellos son los protagonistas de su día a día y se ayudan de una forma u otra. De alguna manera queríamos reflejar eso, y ellos también querían, porque la temática fue compartida con ellos. No tenía sentido que hiciéramos una adaptación de un Shakespeare, sino que íbamos a hablar a través de ellos.

Es verdad que no creo en el teatro solo documento, para eso hacemos un documental de video. Y a mí lo que me apetecía era hacer teatro. Y en teatro siempre hay una ficción. Por lo tanto, la representación sí que estaba, pero no la interpretación de la representación. Tomamos la historia de Ulises, porque el viaje es el que hacían ellos de ida pero seguramente sin conseguir llegar nunca a Ítaca. Porque Ítaca no era en el fondo el regreso a su propia ciudad, sino que era el llegar a poder vivir con un mínimo de condiciones. Y la verdad es que la experiencia era muy potente porque si por algo se caracteriza este colectivo es que para

sobrevivir deben ser invisibles. Justamente lo que Ulises le tiene que decir al Cíclope cuando le pregunta "¿Quién es?" y él responde: "Nadie". Fue muy potente en todas sus dimensiones, porque al dar estos pequeños talleres de fotografía y video, ellos podían acceder a sitios de su cotidiano que nosotros normalmente no podemos entrar y nos ofrecían su visión del pueblo de una forma que nosotros nunca hubiéramos podido haber visto. Y asistíamos a debates internos de ellos como nunca nosotros podíamos haber entrado. Aparte, usábamos también el video para crear debates entre ellos sobre la temática que les envolvía y les animamos a que grabaran y fotografiaran qué es lo que les hacía ser extranjeros en ese territorio que les acogía.

Para mí, fue una experiencia personal muy fuerte. Para ellos también. Había este acercamiento al público donde ellos eran conscientes de que eso iba a ser una burbuja en su vida. Desde el principio se les contó que eso iba a ser una experiencia más de vida, que no iba a ser su profesión, a pesar de que se pusieran las entradas a la venta, a pesar de que se armó alrededor de ellos una lluvia de noticias y de que había mucha expectación. El viaje que se hizo, porque lo que queríamos

en el fondo era repetir ese viaje e invitar a este público a que hiciera un viaje a través de la historia de Ulises, fue un viaje físico donde el público se transportaba físicamente de un sitio a otro, y un viaje intelectual donde el público acababa metiéndose en la piel de los propios protagonistas. Era importante que el personaje, el protagonista y el actor eran el mismo. En este viaje físico, lo que intentábamos transmitir era ese viaje del laberinto donde no sabes dónde va a terminar. Por lo tanto, lo que hicimos fue alquilar una casa de campo donde normalmente durante el año van los niños de las escuelas y duermen en habitaciones con treinta, cuarenta literas por habitación. El público estaba habituado a un teatro, pensaba que iba a un teatro. Pero al llegar, les hacíamos entrar un autocar donde estaba todo tapado, no se podía ver lo que sucedía en el exterior (una sensación muy parecida a lo que sucede en un viaje en patera, donde apenas se ve el mar porque lo que se hace normalmente con estas barcas es vaciarlas para que quepa el número máximo de personas posibles y, por lo tanto, quedas hundido durante siete u ocho días sin ver apenas nada y donde tienes que beber la poca agua que hay, pasar hambre, defecar al lado de cincuenta, sesenta personas). Este no es el viaje que hicieron los espectadores, por supuesto, pero sí se generaba ya una cierta tensión de no saber adónde iban, que es lo que les sucede a los inmigrantes cuando se montan en estas embarcaciones.

Llegábamos a esta casa y lo primero que se encontraban era un campo de baloncesto donde te separaban por género, te hablaban en varios idiomas, pero ninguno europeo (normalmente eran idiomas africanos) y, por lo tanto, donde tú como espectador entrabas directamente en su propia situación. Separábamos a hombres y a mujeres, les dábamos mantas térmicas y lo primero que hacíamos era hacer firmar un papel en árabe, que el 99 por ciento no entendíamos y que no sabíamos lo que firmábamos. Si tú no firmabas ese papel, no



podías entrar, que es lo que les sucede a ellos cuando llegan, que firman un papel que no saben qué pone que dice que "en cualquier momento te podemos echar de este país". Este era el punto de entrada. A partir de aquí, cada habitación era un islote, y este islote proponía una representación de lo que les sucedía a ellos. Por ejemplo, había sitios de descanso con su propia comida, o sitios donde te contaban por qué habían llegado allá, cuáles habían sido sus intenciones, el sentido económico que había alrededor de este viaje, el engaño económico que había, lo que se pensaban que había... Todo esto que se fue realizando y lo que veía el espectador no era más que el resultado de una reflexión que ni tan siquiera ellos habían hecho con sus propios compañeros y amigos, ni con los más cercanos.

O sea que esto crea una experiencia también para ellos, actúa de terapia, pero indirecta, porque nunca fue esa nuestra intención. Y entre ellos se escuchaban historias que se decían: "Qué fuerte, qué fuerte". Y yo pensaba: "Lo que tú has dicho antes aún resulta peor". Y se encontraron en este espectáculo entre ellos mismos. Yo creo que algo les cambió también a ellos sobre cómo empezaron a posicionarse.

Debo decir que al mismo tiempo, en la ciudad de Girona, los ex profesores ya jubilados, habían abierto a partir de dos pisos que tenían en propiedad una casa de acogida para inmigrantes que no tenían ni siquiera papeles. Esta actividad que hacían era darles clases de lengua, de catalán y de castellano, y como premio de inmersión en la lengua empezaron a usar el canto, y se dieron cuenta del potencial de la música. Y esto llevó a montar una coral que actualmente se reúne todos los viernes. Lo único que les pedían a cambio de esa cama en la que podían dormir, era que los viernes fueran a realizar esa actividad. Esta actividad a ellos les daba una oportunidad, les daba un sitio donde se reconocían una vez por semana. Algunos de ellos no podían acceder siquiera a esas habitaciones pero, a pesar de su situación realmente mucho peor de los participantes que ya tenían que se podían permitir venir a la actividad de manera regular durante tres

meses, estas personas no sabían dónde iban a dormir nunca al cabo de una semana. Pero ese encuentro semanal con un espíritu artístico era un remedio y era una fuerza. Les daba a ellos mucha seguridad, pero lo que acababan creando también era verdadero arte. Esto fue un apoyo externo que también, cuando supe que se estaba haciendo a 15 kilómetros de donde hacíamos el taller, quedó incluido ahí. Y era realmente impactante también ver este trabajo de la coral, no tanto en sus presentaciones en los teatros como verlos trabajando en su propia sala entre ellos.

A mí, me ha marcado mucho. Tanto es así que hay proyectos para llevar a cabo. Este no se pudo llevar profesionalmente, dar un segundo paso, porque estábamos hablando de aproximadamente 55 personas en escena y una casa de campo. Pero sí que estamos buscando la fórmula de cómo activar parte de este proceso, porque el viaje para los espectadores era emocionante. El 50 por ciento salía llorando, lo que quiere decir que sucedía un impacto emocional ante una realidad que les llegaba de una forma -no sé si más interesante o no- pero que es imposible que se pueda producir ante actores, y por lo tanto muy asociado al teatro documento, un tipo de teatro que se da mucho más en otros países y aquí hay pocas compañías que estén trabajando. Espero que podamos seguir acometiendo más proyectos en este sentido. De hecho, el paso siguiente ya era la profesionalización de unos cuantos de estos participantes que estuvieron en la primera parte del proyecto.

**GN:** A Volker Lösch me gustaría hacerle una pregunta particular, dado que nos ha contado ya su experiencia. La forma de trabajar en artes escénicas en Alemania y España es muy diferente. Ante esta situación, ¿puede un creador trabajar con diferentes estructuras administrativo-técnicas y generar el mismo tipo de trabajo o no?



**VOLKER LÖSCH (VL):** En primer lugar, no creo que aquí el tema fundamental sea el dinero. Primero hay que querer hacer las cosas. Yo trabajo mucho en colegios con jóvenes dramaturgos y con jóvenes actores, actrices, directores y directoras, pero realmente se pueden contar con los dedos de una mano las personas que tienen interés en hacer este tipo de cosas un poco rompedoras.

Lo primero es la voluntad clara. De toda esta gente joven con la que trabajo es difícil que haya gente interesada en trabajar con sectores excluidos y mucho menos de integrarlos en el proceso creativo. Esto no tiene nada que ver con si haces una obra en el ámbito público o en el ámbito marginal. Tu proyecto puede fracasar tanto en un ámbito como en otro y no tiene nada que ver con el dinero. En todo caso, en cuarta instancia podría tener algo que ver con el dinero.

El tema del dinero aparece por primera vez cuando te sientas a trabajar con el director de escena y lo primero que te pregunta es cuántos espectadores van a caber en este espectáculo. Entonces, si hablamos de 300 ó 400 espectadores, no te da para financiar un espectáculo de este tipo y entonces se sube a 700 - 800 espectadores y ahí es cuando ya empezamos a hablar de dinero.

*Dirigiéndose a Álex Rigola, ¿Cuántos espectadores vieron tu obra?*

**AR:** Cada viaje eran aproximadamente 100 espectadores. Y se hacían tres viajes.

**VL:** Un proyecto de este tipo con pocos espectadores, requiere de un acuerdo muy especial que en grandes teatros que te exigen un aforo determinado, no es posible si no. Me acuerdo mucho de mis inicios. No vengo de una familia vinculada al teatro. Cuando estudiaba para ser actor, solía ir al teatro con grandes expectativas. Me sentaba en la butaca diciendo "Sexo, droga y rock & roll. Vamos a ver lo que me dan aquí". Luego veía lo que había en escena y se me caía el alma a los pies.

Todos los teatros tienen la posibilidad de trabajar en temas sociales y todos los teatros tienen la posibilidad de integrar a la población, en mayor o menor medida. Evidentemente, en Alemania hay más posibilidades, porque hay más posibilidad económica en este momento; pero siempre existe la opción. Es siempre un problema de voluntad.

Además, tanto en Alemania como supongo que en España también, los teatros ocupan un lugar central físico en la arquitectura de la ciudad. Y, sin embargo, no son un lugar central del encuentro de la comunidad, siguiendo el modelo del ágora antigua, cuando podrían serlo. Podrían ser un lugar de atracción social donde podrían suceder cosas. Más bien al contrario, los teatros parecen dirigidos a un grupo selecto de espectadores y espectadoras que dependen básicamente de la oferta que se hace. Y la oferta está fundamentalmente centrada en el entretenimiento. Encima es un entretenimiento más bien estúpido y no es un entretenimiento inteligente. Si seguimos así, vamos a acabar perdiendo el derecho a ocupar ese lugar central en las ciudades.

El siguiente problema con el que nos encontramos es el tema de los herederos. No encontramos a gente que venga por detrás con ganas de coger las riendas. No hay una segunda generación que quiera hacer un teatro crítico y que esté dispuesta a incluir lo externo en el mundo pequeño y cerrado del teatro. Y esto, que ya se está viendo en muchos sitios, es un proceso que nos va a hacer perder el privilegio que tenemos. Se ve en Estados Unidos, por ejemplo. Yo prefiero mil veces ver "Breaking Bad" o "Los sopranos" que ver cualquiera de las obras que se están produciendo en este momento. Y tenemos que luchar para que esto no suceda.

**GN:** Los tres han compartido con nosotros parte del tema del que queríamos hablar hoy. Creo que es interesante abrir el foro ahora.

**AR:** Yo tengo que decir que le he preguntado (a Volker Lösch) que creo que vi un espectáculo suyo, pero no sabía que era suyo y acabo de confirmarlo ahora. Que es una versión de "Berlín Alexanderplatz", de Alfred Döblin. No sé si conocéis la novela, es una situación de

posguerra en una parte de Berlín poblada de toda una serie de malhechores, como personajes de ambiente lumpen. Y cuando fui a ver ese espectáculo, él había estado trabajando ya con personas que habían estado en la prisión, que habían cometido crímenes y yo no lo sabía. Yo fui a ver el espectáculo sin saber eso. Y en medio del espectáculo empecé a notar cosas muy extrañas. Era muy potente, no sólo por su contenido, sino también por su estética. Sí que notabas que había un coro de personas que los ibas notando a medida que avanzaba el espectáculo, pero que tú no tenías conciencia. No sé para el resto de espectadores, pero para mí fue realmente impactante.

**PREGUNTA:** Quería primero agradecerlos y felicitarlos por vuestro trabajo. Quería plantearos una pregunta con respecto a las empresas privadas. Yo tengo una idea de proyecto de carácter social que tiene que ver con meter el teatro como herramienta en las grandes empresas privadas de este país. Y quería saber vuestra opinión en dos dimensiones. Uno, si os habíais planteado alguna vez esto de usar el teatro como herramienta para los empleados, como dinámicas internas, desigualdades, etc. Y la segunda, ¿cuáles creéis que son los límites con los que nos vamos a tener que enfrentar?

**VL:** Yo lo que recomendaría es traer a las personas de las grandes empresas y de las fábricas a nuestro terreno. Sacarlos de esa empresa, de esa fábrica y meterlos en el teatro, para hacerles perder seguridad. Por supuesto, siempre hay que trabajar con personas que estén dispuestas a dar información y a hablar de lo que está pasando entre sus problemas, porque si no, no hay por dónde empezar.

Hace unos años intenté hacer un proyecto con banqueros en Berlín, justo en el momento del crack económico. El proyecto fracasó y no lo pude llevar a cabo porque no encontré banqueros realmente dispuestos a hablar de sus mecanismos, de sus problemas, de sus angustias y de sus tristezas. ¡Qué sorpresa! Así que hice uno con prostitutas.

Otra historia. Un año estuve preparando la presentación teatral de "Dogville", de Lars Von Trier, donde hay un personaje que es un capo de

la mafia. Entonces pensé: “¿Quién puede hacer de capo de la mafia? Porque vaya aburrimiento, otra vez otro actor vestido con un traje a rallas y haciéndose el mafioso. Eso ya lo hemos visto 101.000 veces. La obra era en Stuttgart. Así que pensé: ¿Quién es la mafia en Stuttgart? La Mercedes, sin duda. Entonces pedí una cita en la oficina central para hablar con el gerente máximo y le fui a preguntar si quería hacer de capo de la mafia.

Y me dijo que sí inmediatamente. Bueno, ya me había informado y sabía que era un tipo que estaba bastante aburrido de su trabajo y que, además era de estas personas que les gusta figurar. Así que pensé que me iba a decir que sí. Hay un momento de la obra en la que hay una lucha dialéctica casi vital entre Grace y él, en la que están discutiendo sobre el altruismo y el egoísmo. Grace le echa en cara que cómo puede la Mercedes estar proporcionando motores para el transporte de armas en zonas de conflicto. Y el capo de la mafia le contestaba, completamente convencido, que es una manera de acortar la duración de la guerra, porque como los motores son mejores, las cosas van mejor y la guerra termina antes. A lo largo de la obra, aparecen muchos trozos sacados del pensamiento real del gerente de la Mercedes, que estaba completamente convencido de lo que decía, y esto impregnaba la obra y la hacía muy divertida y actual. Y revelaba mucho sobre las estructuras de poder. Este hombre, evidentemente, como buen capo de la mafia y como buen gerente de la Mercedes Benz, acababa la obra matando a todo el mundo.

**PREGUNTA:** Quería preguntaros a los tres cómo os planteáis la relación con el público. Es decir, ¿cómo os planteáis a qué público voy a llegar y cómo conseguir que venga, que le guste, le atrape, le interese y que vuelva al teatro? Además, querría aprovechar para poner en valor el trabajo del teatro *amateur*, no profesional que a veces es una eficaz vía para hacer teatro colaborativo desde la base.

**AR:** El tema del público, como sabéis, y habiendo sido programador de un festival y de un teatro público, pues tiene tela. Hay una inmensidad increíble de público, tantos como personas caben en la sala y es muy importante pensar en él y ser libres de él. Es fundamental

saber situar los marcos de presentación de los diferentes trabajos aunque haya vasos comunicantes, porque también hay público específico para cada uno de estos espacios. Por tanto, yo creo en poner marcos, que siempre se pueden cruzar, pero hay un espectador de abrigos de pieles que no desea exactamente según qué tipo de teatro. Mi experiencia con el Lliure fue que, cuando colocábamos las cosas dentro de un marco, todo el mundo se sentía más comfortable.

En el caso de lo que estamos hablando hoy, yo creo que llegaba directamente a todo tipo de público. Era verdad. Cuando estás trabajando en este tipo de teatro estás hablando de verdad. Ya no es lo que cuentas, sino el hecho de cómo se comunica, esa intención verdadera. Yo creo que para ser actor hay que estar muy loco. No hay nada más loco que intentar cada día salir de tu línea recta. Y el ser humano está hecho para ir en línea recta. Entonces, querer salir cada día, en cada réplica, de esta línea recta porque si no, acabas reproduciendo un texto simplemente, es muy difícil. Hay que tener mucho valor para subir al escenario y cada día intentar dar verdad.

Intentar romper esa línea recta te pide mucho sacrificio. Los actores que la cruzan acaban consiguiendo esta verdad, pero te pide mentalmente -si quieres conectar, si quieres llegar a cierta verdad-un malabarismo que yo no sé hacer pero que veo que se ve en el escenario, a pesar de que cada día hay que volver a hacer lo mismo. Esa dificultad no es solo cuestión de técnica, porque he visto a demasiados actores en demasiadas funciones y llega un momento en el que se cae en esa repetición.

En el caso de lo que hablamos, hay un intento de comunicación directo. No sé lo que pasaría en la repetición de este acto. Lo que para nosotros hubiera sido un éxito en la situación momentánea, si eso se hubiera repetido cien veces, no sé qué hubiera pasado. Ese era el siguiente experimento en el que yo quería entrar. Porque un actor profesional sí que lo consigue. Pero, ¿cómo transmitir esa verdad en el caso de que actores no profesionales cuenten su vivencia por enésima vez? Porque hay una dificultad incluso de habla, de comunicación directa. Y esa lucha es directa. De momento llega, pero no sé qué pasa después... Quizás

Volker, que tiene más experiencia, nos lo puede decir, si hay ese salto...

**VL:** Yo creo que sí se consigue, con otra forma. No desde la técnica profesional, sino a partir de una cierta aura que la transmite. Una persona que está en estado depresivo y que se ha dado a la bebida porque lleva 15 años en el paro, cuando transmite esa experiencia, aunque sea varias veces, tiene ese tipo de aura distinta y la transmite de otra manera.

Porque cuando esa persona que lleva quince años padeciendo el paro viene y me cuenta esa experiencia, me la hace comprender de una manera muy distinta a la que conocemos, que es la del plano teórico. Pero de esta forma, nos hace visible cómo funcionan estas leyes invisibles del trabajo, que las vivimos y las padecemos y que condenan a la ignominia a una persona. Y es otro tipo de comprensión que quizás no es factible de otra manera. Porque ya comprende en qué concepto laboral estamos viviendo. Ese concepto que dice que tenemos que ser mejores, más rápidos, más altos, producir más, todo más. E intelectualmente puede comprender hasta qué punto eso es dañino. Pero una cosa es comprender esto intelectualmente y otra cosa es que te toque el cuerpo y el alma.

**PREGUNTA:** Muchas preguntas, la verdad. Una sería sobre el proceso. Habéis hablado mucho de cambio y de transformación. Yo veo por un lado, la transformación que hace el proceso en el equipo artístico; y otra el cambio y transformación en el público. Sobre el proceso artístico, se me planteaban dos preguntas. Sobre el directivo de La Mercedes Benz, después de esta experiencia tras hacer de mafioso, ¿se ha planteado algún cambio o no? Y la otra es, cuando acaba el proceso, ¿cómo se acompaña a los participantes no profesionales después? ¿Se olvida y se queda en el recuerdo la experiencia? ¿Quieren ser actores?

**VL:** Una pregunta muy importante. En primer lugar, hay varias reacciones. La primera es la de los actores y actrices profesionales que se niegan a trabajar con esta gente porque no está en el papel del sindicato. En algunos casos, conseguí convencerles de que entraran a trabajar. Y el diálogo con ellos para intentar

convencerles, ha sido muy productivo. Me senté a tomar unas cervezas con ellos y después de una larga conversación y de unas cuantas cervezas, dije: "me alegro mucho de haber hablado contigo porque ahora sé específicamente por qué estoy en contra de tus ideas".

Por otra parte, el gerente de Mercedes Benz perdió muchos amigos por el camino, porque cada vez más se encontraba más a gusto en el mundo del teatro. Incluso vino su mujer a hablar conmigo en una ocasión para averiguar qué le estaban haciendo a su marido porque hablaba de cosas muy raras últimamente. La relación fue tan buena que hemos estado trabajando en una segunda obra, también de Lars Von Trier, y justo en el momento en que comenzamos a trabajar en ella el debate que había en la ciudad en esos momentos era si realmente era justo que todo el mundo en una ciudad, como era Stuttgart, trabaje para la Mercedes sin que haya la más mínima crítica y sin que nadie se plantee nada. Es decir, que de una situación pequeña, surgían otros debates que ya no tenían nada que ver con ese asunto original.

**AR:** Mi planteamiento es que se trata de una experiencia, no una profesión para los actores no profesionales involucrados. Y es muy importante plantearlo desde el inicio.

**AS:** En realidad es una cuestión muy personal de cómo se toma la experiencia cada uno. Yo creo que no hay que ser proteccionista porque cada uno tiene unas vivencias y en todo lo que se hace hay un riesgo vital, emocional, de cómo a cada uno le impacta, y afecta.

**AR:** Para mí sí que es un material sensible y para mí sí que hay que tener una precaución muy elevada. Después ya saltará la valla si alguien quiere saltarla, pero de entrada es bueno decir, "vamos a jugar dentro de este terreno por un tiempo limitado".

**AS:** De hecho, lo único que voy aprendiendo yo en veinte años de profesión es de qué manera voy aprendiendo a tratar con más respeto a mis compañeros de trabajo sin tener miedo de entrar en zonas de riesgo. A mí me gusta que mis espectáculos sean "circo emocional". Vale, nosotros no lanzamos la maza al aire, pero sí que lanzamos la emoción al aire, la sensación. De pronto, construyes algo que hace que el

público note algo. Y todo ese material, durante los ensayos, con los actores, y entre nosotros mismos, es un material muy sensible. Pero lo que quieres hacer es un triple salto mortal, y lo quieres hacer sin red, y eso también tiene el riesgo de caída. Al menos en mi caso como autor y director. Hay zonas en las que entro de la imaginación y de la emoción que estoy siendo consciente de que hay un riesgo. Y con la gente con la que trabajo también. Hay un riesgo de hacerse daño. Y el asunto es cómo vas haciendo para que la técnica te permita tomar más riesgos sin hacerte daño.

**GN:** Creo que han sido sinceros, han compartido con nosotros posiblemente el dilema, cada uno dentro de su experiencia y de su modo de trabajar. Es importante saber que cada creador trabaja con su propio modo de entender la vida y de entender el teatro.

**PREGUNTA:** ¿Hay algún perfil de mujer que trabaje en este ámbito?

**GN:** Mencionaría a Pepa Gamboa. Seguro que hay más.

**Alfredo Sanzol** es autor y director de teatro. Entre sus producciones más destacadas se encuentran 'La Calma Mágica' (2014 Tanttaka y Centro Dramático Nacional) 'Esperando a Godot' (2013 Centro Dramático Nacional) 'Aventura!' (2012 T de Teatre y Teatre Lliure) 'La importancia de llamarse Ernesto' (2012 Teatro Gayarre), 'En la Luna' (2011 Teatro de la Abadía. Premio Max al Mejor Espectáculo 2013 y Premio Ceres del Festival de Mérida) 'Días Estupendos' (2010 Lazona y Centro Dramático Nacional Premio Max Mejor Autor), 'Delicadas' (2009 T de Teatre y Festival Grec Premio Max Mejor Autor), 'La cabeza del Bautista' (2009 Centro Dramático Nacional) 'Sí, pero no lo soy' (2008 Centro Dramático Nacional), 'Risas y Destrucción' (2007 Producciones del Callao) y 'Como los griegos' (1999 RESAD y Producciones del Callao).

Imparte cursos y talleres en La Casa de América, La Casa Encendida, El Teatro Nacional de Bogotá, Matadero-Madrid, La Sala Beckett, La Térmica, La Escuela Navarra de Teatro, la Sociedad General de Autores, el Festival de Teatro Clásico de Olite y el Centro Dramático Nacional.

**Àlex Rigola** dirige en el Teatro la Abadía de Madrid tres espectáculos entre 2002 y 2008. De 2003 a 2011 fue director del Teatre Lliure (Barcelona), donde dirigió, entre otros títulos: 'Nixon-Frost' de Peter Morgan; 'Rock & Roll' de Tom Stoppard (Premio de la Crítica de Barcelona al mejor espectáculo y a la mejor actriz); '2666', a partir de la novela de Roberto Bolaño (Premio de la Crítica de Barcelona, Premi Terenci Moix y dos Premios Max). Asimismo dirigió la ópera 'El holandés errante', coproducción del Liceu y el Teatro Real, y tras finalizar su época frente al Lliure, sus más recientes trabajos son 'Coriolano' de Shakespeare, 'Tragedia, poema visual a partir de El nacimiento de la tragedia de Nietzsche' y 'El policía de las ratas', de Roberto Bolaño. Con importante proyección internacional desde 2010, Rigola dirige la sección teatral de la Bienal de Venecia y también es director residente de El Canal, Centre d'Arts Escèniques en Salt (Girona). En 2014, estreno en el Festival Temporada 'Alta Migraland' con personas emigradas residentes en esta misma población. [www.alexrigola.com](http://www.alexrigola.com).

## “El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas. Realidad actual y objetivos de futuro”

Con la participación de gerentes de orquestas sinfónicas españolas, en colaboración con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)

El equipo organizador de las Jornadas consideraba fundamental, para esta séptima edición, abordar el trabajo que desde las diferentes orquestas de nuestro país, se viene desarrollando, desde hace ya años, en materia de inclusión social. Para ello se solicitó la colaboración de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas -AEOS- que de forma entusiasta se prestó a trabajar conjuntamente con el equipo de organización de las Jornadas para poner en marcha este foro. El objetivo era dar visibilidad al trabajo que se hace actualmente en este campo, reflexionar sobre estas actividades y analizar los retos de futuro en este campo de la gestión musical. Jaime Guerra, asesor técnico del INAEM, moderó el encuentro que comenzó con la presentación de proyectos por parte de los gerentes y/o responsables de los departamentos correspondientes de cada una de las orquestas presentes, concluyendo el foro con un debate con el público asistente.

**JAIME GUERRA:** Nadie cuestiona ya, sino todo lo contrario, que las orquestas sinfónicas deban tener un departamento educativo o didáctico para ampliar su función de difusión de la música entre los aficionados más jóvenes, como una forma de acercamiento a los nuevos públicos y con objeto de familiarizar a las nuevas generaciones con la música culta. Es ya un complemento esencial a la actividad normalizada de los conciertos a los que asiste el público abonado o habitual. En la última década esta realidad se ha asentado ya completamente en la manera de gestionar las orquestas en España. La mayoría de las orquestas tienen un proyecto educativo. Pero hoy estamos aquí para hablar de otro reto que desde la organización de las Jornadas considerábamos necesario abordar desde la gestión artística de las orquestas sinfónicas: analizar la labor de inclusión social que se lleva a cabo actualmente por parte de las orquestas españolas y diagnosticar los retos de futuro.

Creemos muy importante la labor social de las orquestas, su trabajo de cara a la inclusión de colectivos sociales no habituales y, en general, su vinculación al tejido social en el que están insertos. Esta labor, ya muy consolidada y prestigiada en la oferta artística de las orquestas extranjeras de nuestro entorno cultural, ha comenzado a asentarse como una realidad de gestión también en España, para una parte de las orquestas, o en un deseo de avanzar en este camino, para otras que están en una fase más inicial.

También queremos analizar cómo abordan presupuestaria y administrativamente esta actividad social y artística, tanto desde la óptica de la gestión de personal como del organigrama y el presupuesto. Ese es el reto que nosotros queríamos exponer en este foro, contando con un grupo muy significativo de los responsables de las orquestas. En primer lugar queremos dar a conocer de primera mano

los proyectos que se están desarrollando, y en segundo lugar, debatir con los asistentes a las Jornadas cuál es ese trabajo y cómo afrontar los retos de futuro.

### **Alicia Pire, responsable y gerente de la Orquesta Ciudad de Granada**

La Orquesta Ciudad de Granada nació hace veinticinco años, a principios de los años 90, durante el boom de creación de orquestas en España. Hasta entonces solo había orquestas en las grandes ciudades, en ciudades significativas con tradición musical. Muchas de ellas, entre las que está la de Granada, desde el principio tuvieron una vocación como orquesta pública, una vocación no solamente hacia la inclusión musical, que está en los estatutos de todas las orquestas, sino también en el desarrollo educativo y social de los colectivos a los que daba servicio. Es decir, una vocación pública. Y esto ha sido un continuo en nuestras temporadas.

Alicia comenta que además de ser fundadora, con otras orquestas, de la Red de Organizadores de Conciertos Didácticos de España, ha llegado a tener tanto público adulto como público infantil en su auditorio, el Auditorio Manuel de Falla. Pasan al año por nuestro auditorio 35.000 niños de todas las etapas educativas. Esto, indudablemente, ha permitido que se tejiera una red muy intensa entre la orquesta y la sociedad. Se crea público, todos los niños de Granada han pasado de alguna forma por nuestros conciertos. Sobre los adultos, les gustará más o menos la música clásica, pero en los momentos en que la orquesta ha tenido problemas financieros, como muchas otras instituciones culturales del país, se ha demostrado que la OCG es marca Granada, no está solo en su nombre, sino que el panadero de la esquina, el taxista dicen "¿Trabaja en el Auditorio?" Y yo digo: "Sí, soy la gerente de la orquesta". Y me dicen: "¿Cómo va? Porque esto es algo que tiene que funcionar".

Este apoyo es algo que todos los componentes de la orquesta tienen claro. Saben que tienen un deber hacia la sociedad y tienen claro, como colectivo de personas especializadas, sensibles y creativas, un interés por la solidaridad, por el entorno, por el contexto, que

les ha hecho ser muy solidarios e implicarse en actividades sociales desde siempre.

Lo que faltaba, digamos como institución, era implicarse de una forma real en organigrama, en actividades institucionales, en esta labor social. Y se ha generado en el año 2013, en que empecé yo a ser gerente de la orquesta. Entonces nació el proyecto social de la Orquesta Ciudad de Granada, que se llama El Corazón de la OCG.

Este proyecto social tiene, por una parte, un carácter institucional por el que hacemos música para distintos colectivos en riesgo de exclusión con el fin de sensibilizar a la sociedad y también de recaudar fondos. Por ejemplo, conciertos institucionales como el dedicado a la lucha contra el trabajo infantil, concierto de sensibilización de la Organización Internacional del Trabajo. Grabamos con la una escuela de Granada y un coro infantil la composición de Pilar Jurado, la compositora, cantante y directora de orquesta. Se creó una nana "para el niño que nunca duerme". La pieza ha sido grabada y se puede descargar de Internet en la página de la OIT, con el fin de recaudar fondos para luchar contra el trabajo infantil.

Lo más importante del Corazón de la OCG es el trabajo voluntario de los miembros de la orquesta, tanto músicos como staff, en sensibilizarse hacia distintas realidades de colectivos en riesgo de exclusión de Granada y sus alrededores. Con ellos trabajamos para estudiar sus realidades y les preguntamos: "¿Qué queréis que hagamos nosotros con vosotros?" La mayor parte de la actividad es hacer música, por supuesto. Pero lo importante es ayudar a ese colectivo, poner en valor de cara a la sociedad lo que hace ese colectivo o las asociaciones que les ayudan. Les damos difusión en los medios de comunicación a los que nosotros tenemos fácil acceso y creamos juntos música. Digo que es crearla juntos porque muchas veces es llevar la música a hospitales, colaborar con aldeas infantiles, la Asociación Síndrome de Down de Granada... pero muchos de esos colectivos lo que quieren es integrarse en nuestras actividades: acudir a nuestros conciertos, realizar juntos actividades, crear música, como pueda ser. Por ejemplo, lo que hemos hecho en estas Navidades, que hemos realizado la "Navidad Down". Ellos han

participado con nosotros creando música en el escenario y también hemos hecho talleres de plástica y de música con ellos.

Se trata de distintas actividades que realizamos a lo largo del año. Ya llevamos alrededor de veintidós desde la temporada pasada y la parte de la temporada que está ahora en curso. Y queremos dar un paso más.

Por una parte queremos formar una asociación sin ánimo de lucro formada por los trabajadores de la OCG para recaudar fondos para nuestras actividades y poner de manifiesto que estas actividades sociales que realizamos no son puramente institucionales ni de carácter político, ni de arriba hacia abajo, sino de abajo hacia arriba. Ideadas y llevadas a cabo por todos y cada uno de los componentes de la orquesta. Asociándonos con otros colectivos de Granada, como los profesores de conservatorio. Queremos hacer un proyecto a largo plazo, trabajando con un colectivo de niños en riesgo de exclusión, y desde su realidad, sensibilizarlos hacia la música en un proyecto de al menos tres años, para llegar a crear una pequeña formación musical con ellos. Pero en distintas etapas. La primera sería sensibilizar y formar; formar en valores, porque la música no solo como música puede ser terapia, sino que los que hacemos música tenemos valores que podemos aportar a los niños, como pueden ser la disciplina, el trabajo en grupo, el sentido del ritmo, etc. Después, es formar una estructura y hacer música con ellos. Y la tercera parte sería la difusión del disfrute de la música.

Además de eso, colaboramos con la AEOS y todas las demás orquestas de España, donde estamos pensando en proyectos de creación y de sensibilización hacia los distintos colectivos en riesgo de exclusión.

Este es un resumen de la actividad que desarrollamos, pero en realidad, no somos más que el reflejo de la sociedad.

**Ana Mateo - Gerente de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) y Presidenta de AEOS**

En la OSPA la preocupación social no es algo que aparezca de golpe, sino que es algo que se

va fraguando paulatinamente, en un momento además, en el que comienzan también todos los recortes que todos hemos ido sufriendo. En mi caso, yo tengo el handicap moral de no poder exigir que se haga ese trabajo porque no lo puedo pagar. Pero llegó un momento en el que un grupo de músicos subió a mi despacho y me dijo: "Tenemos que hacer algo". De manera que, al igual que sucede en la Orquesta de Granada, es un proyecto voluntario. Me encantaría, como dice Jaime Guerra, poder tener un departamento que se encargara de eso, pero lo hacemos entre todos, entre la oficina, que se suma con entusiasmo al proyecto, y un grupo de músicos.

En principio, se forman pequeños grupos de cámara y empezamos a trabajar con colectivos vulnerables, en función de las actividades de cada uno porque, evidentemente, al ser voluntario hay personas más sensibles a un colectivo determinado y hay personas que, por su sensibilidad, son incapaces de trabajar con un colectivo concreto. Y se va fraguando el proyecto. Empezamos a trabajar en hospitales, en residencias, centros de menores... Empezamos a trabajar en relaciones más duraderas con, por ejemplo, un centro de mujeres maltratadas en Gijón, la Casa Malva, que tiene un proyecto de recuperación de la autoestima de las mujeres que es muy interesante. Este es un proyecto muy callado, porque es un proyecto que no se puede anunciar, no se las puede poner en riesgo. Con ellas trabajamos de la siguiente manera: por ejemplo, si vamos a hacer una obra que lleva cierta dirección escénica, les pedimos que hagan el vestuario, que hagan el cartel que luego se va a anunciar en la calle. Es decir, que conozcan la obra y que trabajen sobre ella de una forma muy silenciosa.

Con la cárcel de Villabona también empezamos a trabajar, también con mujeres, con el módulo 10. Lo que más nos gusta de este proyecto es lo que todas estas personas nos aportan y todo lo que aprendemos al final con ellas. A partir de ahí, y con la aceptación social que han tenido los proyectos y con la información que trasladaban unos compañeros a los demás, se han ido creando nuevos grupos de cámara. Este año han surgido grupos nuevos. Y estamos llegando a más sitios. Y, sobre todo, gracias al trabajo de la oficina, estamos creando una

red, una comunidad. Estamos contactando con diversos colectivos con los que queremos trabajar en conjunto para enriquecernos todos. Ahora hemos contactado con colectivos con Parkinson, con retinosis, con discapacidad intelectual, también grandes discapacitados... Y vamos a empezar a trabajar de manera más constante con la unidad de Pediatría del Hospital Universitario de Asturias a raíz de un nuevo proyecto que están poniendo ahora en marcha de tratamiento integral del enfermo, de sus familias y de todo lo que le rodea.

En este sentido, a mí lo que me gusta pensar es que el mundo de la orquesta está cambiando y que la manera en que nos ve la sociedad está cambiando. Y, sobre todo, lo que nos dan estos conciertos, al menos en mi opinión, es la fuerza que tiene nuestro trabajo, la fuerza que da la música y todo lo que podemos hacer con ella. Esto en cuanto a la OSPA

En cuanto a la AEOS, que presido, quería contarles que estamos haciendo un proyecto de la asociación, patrocinado por la fundación BBVA, que se llama "Mosaicos", en el que se juntan diversas parcelas. Por un lado, las orquestas que participamos, otra es el colectivo concreto en el que cada dos o tres años ponemos el acento, en este caso son los discapacitados. Se trata de un proyecto que está ligado a una obra de composición que se empieza a trabajar con estos colectivos, con los que se aborda también en la improvisación. Así, trabajaremos en dos líneas, por un lado desde la asociación a nivel nacional y, luego, cada uno de nosotros en nuestro ámbito geográfico. Hay una serie de voluntarios que se están formando para trabajar con estos colectivos, que se forman a su vez para poder trabajar con la orquesta. Es un proyecto ambicioso pero bonito. Es un proyecto de todos, con lo que sumamos muchas fuerzas dentro de la AEOS.

### **Juan Mendoza, gerente de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria**

Me centraré en lo que estamos haciendo en el último año, porque la Orquesta de Gran Canaria tiene una tradición desde los años 60, en sus antecedentes, que era la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Desde que llegué a la gerencia de la orquesta, hace como un año

y un mes aproximadamente, decidimos iniciar un nuevo compromiso con nuestro entorno más próximo. A veces nos obsesionamos con encontrar situaciones problemáticas muy lejos, cuando alrededor de nosotros tenemos muchas situaciones difíciles. En el caso de nuestra sede, es un edificio magnífico que está en una zona que anteriormente era un barrio de trabajadores y donde hay una problemática social bastante compleja. Para que se hagan una idea, los colegios que tenemos alrededor, el 40 por ciento de los padres de los niños está en el paro.

Así pues, lo primero que hicimos fue darnos a conocer ante el barrio, porque vivíamos unos de espaldas al otro. ¿Cómo lo hicimos? Organizamos una fiesta, después de reunirnos con las asociaciones de vecinos, los representantes del barrio, los representantes del ayuntamiento, etcétera, y el 13 de septiembre organizamos una fiesta desde las cinco de la tarde hasta las doce de la noche con 35 conciertos, con la orquesta, con grupos de cámara, el coro, etcétera, donde muchísima gente que vivía ahí de toda la vida, descubrió que ahí había gente que hacía música. Fue un exitazo, la verdad.

Aprovechamos que la plaza donde tenemos la sede hay un local de la tercera edad, e invitamos a las personas de la tercera edad a que vinieran; fuimos a los colegios a invitar a los profesores con sus alumnos, contactamos con los locales de copas que hay en esa plaza, que son muchos y a veces parece que pensamos que son sitios de "pecado", pero yo creo que no, que son sitios donde va la gente joven a tomar copas, como lo hacíamos nosotros en nuestra época, y se entusiasmaron. Así que muchos conciertos se realizaron donde todos los fines de semana los chicos escuchan grupos de rock y toman cervezas. Nosotros tuvimos, por ejemplo, a nuestro grupo de contrabajo con música amplificada haciendo música en un bar y todos los jóvenes tomando cervezas.

Abrimos nuestra sede también para que la gente la conociera, viera nuestra sala de ensayos. Hicimos conciertos en pequeños espacios.

Y, bueno, esa fue la introducción. Nos queríamos dar a conocer. A partir de ese momento, el

barrio nos conoció y hemos iniciado varios proyectos. Uno de ellos, es el “GuanARTEme para la mejora social” –así es como se denomina nuestro barrio, Guanarteme-, para el que obtuvimos ayuda de la Obra Social de La Caixa. Y ahí quisimos ahondar un poco en el trabajo directo con el barrio, que es nuestro objetivo. Nos fuimos a los colegios de primaria y secundaria que tenemos cerca y empezamos unas actividades, ahora en enero, de formación primero genérica (un mes) y luego hicimos una selección que inicialmente estaba prevista que fueran tres grupos de 30, y nos hemos visto desbordados porque mucha más gente quería participar. Ahora tenemos 130. Con ellos trabajamos tres aspectos que creemos que son sencillos: canto –tenemos varios coros-, percusión – tenemos un grupo de percusión con miembros de nuestra orquesta-, y hemos contratado a una persona para que trabaje el tema de la expresión corporal. El proyecto está funcionando de maravilla. Los niños están disfrutando del proyecto pero además están asistiendo a los ensayos en nuestra sede. A través de estos niños llegamos a sus padres, parientes, amigos y estamos planificando una serie de conciertos y actividades en el barrio con el ayuntamiento y la asociación de vecinos porque de lo que se trata es de que con esta formación vayan impregnando de música el barrio, que no sea la orquesta solo, sino nosotros con ellos. Creo que son dos caminos para llegar a todo el mundo. Porque, desde mi punto de vista, nuestros auditorios son en general, fortalezas inexpugnables donde a mucha gente le resulta muy difícil entrar porque parece que hay una barrera psicológica. Y nosotros queremos meternos en su casa, en su plaza, en su colegio, en sus bares.

### **Óscar Lanuza, gerente de la Orquesta Sinfónica del Vallès**

Es importante poner en contexto qué es la Orquesta Sinfónica del Vallès, porque tiene una forma jurídica ligeramente diferente a la mayoría de las que conforman la AEOS. La Orquesta Sinfónica del Vallès es una empresa de economía social. Es una cooperativa propiedad de los músicos y del personal de gestión. Surge hace 28 años de manera espontánea para dar una respuesta al entorno social existente. Esto nos ayudará a comprender la evolución.

Igual que en ese momento surge para dar respuesta a una necesidad de conciertos que seguramente no estaba cubierta desde el ámbito institucional, con los cambios sociales y las diversas crisis, van surgiendo otras necesidades que van dando un giro a un enfoque más social como necesidad y respuestas que pide la sociedad.

En este viaje, nos hemos ido encontrando personal artístico y de gestión muy implicado, quizá también por el tipo de institución que somos. Nos hemos dado cuenta del gran poder que tiene la música -la cultura en general- para transformar una sociedad y, sobre todo, hemos aprendido que para tener esta forma de transformación, al mismo tiempo, hay que cambiar uno mismo. La propia institución, el propio enfoque que hacían los músicos tenía que ir cambiando. Cuando se empiezan los primeros proyectos sociales, hace 8-9 años, costaba un poco explicar a buena parte de los músicos por qué era importante salir de su atril, de la sala de conciertos, y hacer unas actividades para las que, además, no estaban formados. Ahora mismo todo este ha cambiado, está mucho más maduro y, prácticamente, hay casi que sortear quién participa en los proyectos sociales, porque todos quieren y salen enriquecidos, a nivel de motivación, a nivel de sentimiento de pertenencia, de cuál es la utilidad de su carrera, de su profesión.

Brevemente, me gustaría contar un proyecto, de todos los que tenemos en marcha, que nos parece muy bonito porque es a medio plazo. Es en colaboración con la Fundación Cataluña La Pedrera, que tiene un programa muy especial que se llama “Escuelas Tandem” en el que se crea una asociación de instituciones entre una escuela y un centro de referencia: museo, universidad o nuestro caso, una orquesta. Es un programa bastante abierto, porque depende del carácter de la institución vinculada. En general, los objetivos principales son mejorar los estándares educativos del centro, mejorar el sentimiento de pertenencia de los alumnos al centro y también la integración con las familias. Y, al mismo tiempo, crear una sostenibilidad a largo plazo. Esto es muy importante: que el programa vaya más allá. Es un programa a tres años, con un periodo de adaptación y luego fijando qué es lo que quedará, por ejemplo, en materia de formación del profesorado, la

fundación de alguna estructura estable que pueda quedar en el centro. Nosotros nos estamos planteando crear algún tipo de coro o pequeña orquesta o incluso un conjunto de batukada, que pueda dar continuidad en el tiempo, según cambian los alumnos.

Esta parte es interesante porque muchos proyectos nacen, se quedan, pero no tienen esa continuidad. Sobre las actividades que estamos desarrollando en este momento dentro del proyecto Tándem, la principal sería los talleres de creación, que es la primera toma de contacto en la que los valores que se trabajan son la colaboración, el trabajo en equipo, la concentración (pensemos que estamos en zonas con diversos problemas para los profesores para generar una clase unida, y aquí la música es un valor muy importante).

Otra línea paralela es con la asignatura de lengua, la redacción de las notas de programa de nuestros conciertos por parte de los alumnos. Esto es interesante porque los alumnos las trabajan en común en la clase y deben hacer una reflexión sobre el repertorio y, además, esto luego se publica, con lo que luego tiene una proyección fuera del aula.

Todo ello nos da la oportunidad de trabajar en la proximidad, ya que estamos trabajando con el Instituto Las Termas, que es un instituto de la localidad de Sabadell, y el hecho de que sea a medio plazo está ayudando mucho a que los propios músicos, dinamizadores implicados, estén haciendo un ejercicio de autodescubrimiento. Procesos así añaden ese valor que comentaba antes de transformarse y de crecer uno mismo y comprender el valor que tiene ser músico, más allá de la propia experiencia estética, de la propia experiencia del concierto.

### **Alberto Sampablo, director técnico de la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya**

He empezado a trabajar hace un año en la Orquesta Sinfónica de Barcelona, que tiene unas reglas distintas, porque es una orquesta que está integrada en un proyecto mayor, que es el Auditori de Barcelona, en donde hay un departamento educativo que tiene cierta autonomía. Así pues, la orquesta solo hace dos o tres proyectos anuales junto con el proyecto educativo.

Desde el Auditori organizamos proyectos vinculados con este deseo de inclusión social. Permittedme que introduzca un elemento de reflexión sobre esto que nos ocupa. Y empiezo por ir muy lejos:

1945. **La constitución de la ONU** en medio de la segunda guerra mundial. Se escribe que la difusión de la cultura es indispensable para la dignidad del ser humano. Se acaba diciendo que es un "deber sagrado" de los estados conservar la difusión de la cultura.

Tres años después, la **Declaración Universal de los Derechos Humanos**, que menciona la absoluta necesidad de que todo ser humano tiene derecho a gozar de las artes.

En los años 66-76 se gesta el **Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales** y se intenta dar cobertura a estos principios legales que se habían establecido vinculados al goce de las artes.

Mucho después, ya en el 2000, la Unión Europea escribe su Carta de los Derechos Fundamentales y aquí se empieza a hablar de cosas tan importantes para nosotros como son los derechos del menor, los derechos de las personas mayores a gozar también de la vida cultural y social, los derechos de las personas discapacitadas a incluirse en la vida comunitaria y cultural.

En el año 2001, la **Declaración Universal de la UNESCO** sobre la diversidad cultural nos habla por primera vez de esta diversidad cultural como patrimonio de la humanidad y como un factor de desarrollo, por lo tanto, se le da un valor económico. 2001, hace catorce años.

Y poco después, en el **Foro de Barcelona** y después en el **Foro de Monterrey**, 2004 - 2006, se escribe la Carta de los Derechos Humanos Emergentes, que habla de orientación sexual, identidad de género, derechos de asistencia, la bioética, el derecho al medioambiente, etc. Por tanto, estamos hablando de conceptos fundamentales que tiene que ver con nuestro código ético y con un esfuerzo europeo de construir una vida responsable, una voluntad siempre entre el éxito y, sobre todo, el fracaso durante los últimos dos mil años. Entonces, hablamos de inclusión social porque somos

una cultura eminentemente excluyente. También incluyente, pero en lo que acabamos generando, nos damos cuenta de que no ha triunfado el hecho de incluir. Estamos aventurando una cultura de la inclusión social. Y lo que me gustaría introducir simplemente como elemento de reflexión es que cuando comparas un presupuesto de una temporada sinfónica de una orquesta y el presupuesto que se dedica a hacer acciones singulares, bellísimas pero muy concretas a lo largo de una temporada, te das cuenta de que el factor de la inclusión social por ahora es solamente una cuestión periférica, no troncal de la actividad cultural.

¿Qué quiero introducir con estos datos? Quiero trasladar la necesidad de hacer un giro copernicano de las singularísimas y valiosas experiencias que se desarrollan como proyectos puntuales y convertir la inclusión social, la integración, la participación comunitaria, en el eje vertebrador de nuestras programaciones y del encuentro con nuestra comunidad.

### **Borja Pujol, director técnico de la Orquesta Sinfónica de Bilbao**

Desde hace unos años decidimos incluir tanto las actividades educativas como las actividades sociales, que se incorporaron posteriormente, dentro de una entidad que denominamos Musikhazi y en la que contamos con la BBK como patrocinador. Las actividades tradicionales eran las educativas, que comprendían acciones dirigidas al público infantil y juvenil, como conciertos didácticos, conciertos en familia, talleres infantiles "Muzikaz biziz", "Adoptar un músico" o "Muévete con la BOS". Y actividades dirigidas al público adulto, como el ciclo de formación BOS – Museo de Bellas Artes "La música de cerca", "Disfrutar las artes", en colaboración con el UD Iñaki Moreno, o las charlas pre-concierto.

En un momento dado, decidimos hacer más intensa la relación de la orquesta con la sociedad. Para eso, dedicamos nuestros esfuerzos a proyectos de inclusión social que tienen un carácter no tan cuantitativo, no llegan a un público tan numeroso, pero sí son más cualitativos, son más intensos. Para ello

buscamos socios. En el caso de los talleres para personas con discapacidad, contamos con Lategi Batuak. En el caso de talleres que realizamos con personas privadas de libertad, con internos de penitenciarías, ahí trabajamos con la asociación ADSIS. En el caso de BOSlaris, es un programa, del que hablaré un poco más adelante y que intenta fomentar la práctica musical entre los amateurs. El año pasado incorporamos una nueva colaboración para un nuevo programa que denominamos Harresiak Apurtuz, que significa "rompiendo muros" y que trae a nuestro auditorio, a los conciertos de temporada, al precio simbólico de un euro la entrada, a cuarenta personas que vienen a través de la coordinadora de ONGs, que trae inmigrantes a nuestras instalaciones. En algunas ocasiones ofrecemos también una charla anterior al concierto y una visita guiada por el escenario y demás espacios del auditorio. Veamos estos proyectos que he reseñado uno por uno, muy brevemente.

Lategi Batuak es una empresa de inclusión laboral de discapacitados, además de tener un servicio de asistencia. Desarrollan trabajo como, por ejemplo, el envío de correspondencia. Son los encargados de enviar la programación de la orquesta por correo. Nosotros recibimos tres grupos. Los dos primeros son colectivos que tienen una inserción laboral y el tercero es el colectivo de asistencia. Cada uno de los grupos está formado por quince personas. Y los talleres los realiza un músico-terapeuta, aunque no realiza técnicas de musicoterapia, sino que utiliza más bien técnicas de gestión de emociones a través de la interpretación musical. A lo largo de los talleres (desarrollamos seis con cada grupo), intervienen algunos otros músicos.

ADSIS es la asociación que trabaja con internos de la prisión de Basauri. Con ellos, recibimos grupos de en torno a ocho y diez personas. El año pasado comenzamos con seis talleres y este año hemos subido a once. Se trabaja siempre con las mismas personas, aunque son talleres de cierta precariedad, es decir, a veces personas que arrancan en el taller, acaban dejando de asistir por razones lógicas, pero se consigue mantener un grupo de en torno a ocho personas. La diversidad de orígenes enriquece mucho la experiencia.

El otro proyecto de inserción, BOSlaris, no se dedica a colectivos en riesgo de exclusión, aunque quizás sí se podría considerar, porque es gente que ha estudiado música y que luego no se ha podido desarrollar musicalmente. Hacemos un llamamiento a esas personas que son amantes de la música y que tienen el instrumento en casa y los juntamos con profesores de la orquesta; hacemos grupos de cámara. El año pasado se apuntaron 34 personas. Este año se han apuntado 47. Se han formado diez grupos de cámara y se trabaja durante diez meses, cada grupo de cámara liderado por un músico de la orquesta con un repertorio. Luego se hace un concierto final.

Este año hemos incorporado a una coordinadora para todos estos proyectos. Para nosotros, éste ha sido un paso muy importante, porque la logística que lleva todo este tipo de actividad, que llega a muy poca gente, pero que requiere mucha capacidad organizativa, hubiera sido imposible de desarrollar.

### **Oriol Roch, director general de la Orquesta Sinfónica de Euskadi**

Me gustaría hacer una consulta previa. Y es ¿cuántos de vosotros os dedicáis a la gestión cultural o estáis vinculados a alguna institución cultural, o vuestra vida está ligada a la gestión de la cultura? (*Aproximadamente media sala levanta la mano*).

Esto me puede dar una pista de hasta qué punto puede interesaros cierta reflexión que nosotros, que estamos organizados en la AEOS, compartimos formación pero también inquietudes y ciertas filosofías. Comentaba Alberto antes cómo nuestra sociedad ha ido dotándose de cuerpo legal para la protección de la cultura. Pues bien, hace poco, la Unión Europea encargó un estudio sobre las industrias culturales donde sacaba pecho hablando del sector cultural a nivel general. Y donde se decían cosas llamativas, como por ejemplo que en el sector de la música en Europa, están empleadas 650.000 personas. Pero a mí me llama la atención que una institución europea tenga que sacar pecho de esta manera intentándose equiparar al sector, quizá, del automóvil, por ejemplo. Por cierto, el sector

de las industrias culturales dobla al sector del automóvil en Europa en cuanto a empleados. Son datos sorprendentes.

Todo esto que parece un poco aburrido, yo creo que tiene que ver con una especie de complejo. Tenemos un estigma, que es como una especie de pecado original. Pero, ¿quiere decir que las orquestas fueron creadas para la satisfacción de las élites, para la satisfacción burguesa? ¿Y quiere decir que ahora que cuando evolucionamos en la gestión de las orquestas nos damos cuenta de que creemos que es muy importante que haya una conexión con la sociedad? Tenemos tres grandes objetivos: uno, queremos que nuestra orquesta suene, si puede ser, como la Filarmónica de Berlín; en segundo lugar, consideramos que es importante que haya una solidez económica, que haya una garantía de crecimiento económico; y en tercer lugar, esa conexión con la sociedad.

Este último punto ya suena un poco con el axioma fundamental. ¿Y cuándo incorporamos esto? ¿Nos lo encargan los políticos? No, no es así. Lo incorporamos nosotros porque nosotros, como constante reflexión artística, pensamos que es importante estar conectado, aunque sea a través de nuestros documentos de Excel, de nuestras bases de datos. También estamos conectados con la dirección artística y con lo que es el objetivo fundamental de nuestro trabajo, que es la creación de arte y, por lo tanto, la mejora de nuestra sociedad.

Y en este sentido, me he ido por aquí, saliéndome un poco de lo que tenía preparado, porque creo que las orquestas tienden a tener esa dualidad, ese Jeckill y Hyde en la cabeza que tiene que ver con esto. Tenemos ganas de hacer giras, de salir, una gira por Alemania... eso nos dará una relevancia y la orquesta volverá con más solidez, pero ¿dónde está esa labor que haces, quizás, un día para cuarenta personas con discapacidad? ¿Dónde está la cuenta de resultados ahí, cuando la orquesta cuesta 110.000 euros al día? Esa es la gran pregunta. Y tiene una fácil respuesta: tenemos que atender a la mejora de la sociedad y, haciendo eso, lo que hacemos es darnos más a conocer y que la sociedad nos conceda su aplauso, nos conceda el beneficio de "Seguid, porque por esta línea vais a conocer mejor el proyecto y ayudáis a los colectivos más necesitados".

Finalmente, querría leer una carta que escribió una familia después de asistir con su hijo con discapacidad a un concierto de la Orquesta:

“Muchísimas gracias a todas las personas que hicieron posible la asistencia al concierto, para los que demasiado a menudo nos sentimos juzgados o, cuanto menos, observados, por el comportamiento y características peculiares de nuestros hijos, es un alivio poder disfrutar a su ritmo de un espectáculo tan completo. ¿Cómo sería el mundo sin música?”

Esta carta la hemos querido poner aquí para resumir todas las actividades que hacemos en este sentido. Actividades que van desde ensayos abiertos, conciertos para escolares, conciertos para públicos con discapacidad, etc.

### **Roberto Ugarte, gerente de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid**

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid también tiene una estructura particular. Está dentro de una fundación, la Fundación Orquesta y Coro de Madrid, que contiene a la orquesta y el coro profesionales y un proyecto educativo, formativo y joven, que es la Joven Orquesta y el Coro joven. Ahora, hemos creado la Camerata Infantil de Cuerdas. Es a través de la Joven Orquesta como instrumentalizamos el proyecto social. Y lo llamamos “Acercando”.

Este programa se compone de dos patas. Por un lado, un taller de percusión que hemos llamado “A tu ritmo” y un coro para personas con discapacidad intelectual que hemos llamado “Coro abierto”.

En el taller “A tu ritmo”, se utiliza lo más primario, que es la percusión, para poder trabajar con personas que, o bien están en riesgo de exclusión o bien tienen algún tipo de discapacidad. Lo pusimos en marcha en 2013 con la Fundación Raíces, que también presta apoyo global a niños y jóvenes, a personas que están en riesgo de desigualdad.

En la actualidad, estamos consiguiendo progresos importantes como la mejora de habilidades de este tipo de personas, psicomotricidad, coordinación, etc. En este momento tenemos en el grupo a diez personas.

Con ellos trabaja una persona y se cuenta con la colaboración voluntaria y entusiasta de músicos de la joven orquesta. Estos proyectos se desarrollan en los Teatros del Canal.

Dentro del proyecto “Coro abierto”, hemos descubierto que estas personas con discapacidad intelectual tienen mucho interés en lo vocal, en cantar, y es muy difícil para ellos poder acceder a esta actividad. Se trabaja de una forma muy concreta, muy especial. En este momento tenemos veinticinco personas que vienen a través de asociaciones.

Se trata de proyectos que nos dan muchas satisfacciones. Y os quiero leer un par de cosas de miembros de estos grupos.

Enrique, que participa en el taller de percusión, dice: “Me aporta mejoras en la psicomotricidad a la hora de marcar ritmos con las palmas o tarareando. Además, estamos aprendiendo a tocar instrumentos como bongos, djembés... Así que muchas gracias a los profesores. Y lo que es más importante, me encanta pasarme dos horas tan divertidas todos los viernes en los Teatros del Canal”.

Rosa, sobre “Coro abierto”: “Este coro es el mejor coro del mundo”. Directa, sin matices.

Para terminar, me gustaría leer un comunicado de la UNESCO de 1962 en México: “La cultura aporta la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y comprometidos. A través de ella, transmitimos los valores y desarrollamos acciones. A través de ella, el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras de arte”.

### **Rafael Igualada y Juanjo Grande, del área artística socioeducativa de la Orquesta y Coro Nacionales de España**

Un poco como ya ha salido aquí en las charlas de las otras orquestas, uno de nuestros objetivos es conectar con la sociedad. Desde la Orquesta Nacional, nosotros lo hacemos a partir de intentar crear unos espacios de intercambio

en los que se buscan puntos en común entre la sociedad, el individuo y los músicos. Somos una orquesta que ya hemos superado la fase de explicar a músicos y gestores la obligación que tenemos como orquesta y la responsabilidad que tenemos con la sociedad. Por suerte, somos muy afortunados. De hecho, la propia orquesta, desde la dirección técnica ha hecho una apuesta muy firme en convertir el área socioeducativa en uno de los ejes estructurales de la orquesta. Para los que nos dedicamos a esto, es una buena noticia.

Estos espacios de intercambio se materializan en forma de proyecto, de acciones de actividades de diferente profundidad y envergadura. El día a día que llevamos a veces no nos permite ver el camino, pero a veces es bueno también parar y recapitular. Entonces, hace mucha ilusión ver que cuarenta y cinco músicos de la orquesta han colaborado en proyectos sociales y educativos. O que dieciocho miembros del coro también han participado. Son unos números que nos hacen mucha ilusión, porque quieren decir que nuestro trabajo está calando, aunque queda mucho por recorrer. Y de alguna manera vemos, por las fundaciones con las que hemos colaborado, como la Fundación Tomillo, Fundación Síndrome de Down, Fundación Antonio Gades, el Hospital Universitario Niño Jesús, e instituciones penitenciarias... la importancia de estas acciones. Nuestro trabajo en esa línea siempre está vinculado a procesos creativos. A partir de un estímulo, el que sea, puede ser la propia experiencia, creamos, hacemos la composición y, posiblemente lo más importante, damos voz a los participantes, les dejamos que se expresen. Les dejamos que compartan, que digan, que piensen, que decidan...

Mención aparte merece el trabajo que realizamos en el hospital. Seis años llevamos trabajando en el Hospital Universitario Niño Jesús. Aquí trabajamos en tres niveles. Ofrecemos conciertos en las salas de espera. Después hacemos en el teatro un trabajo más creativo o participativo fomentando la participación de los niños, de los enfermos, de los médicos, cantando, tocando. Después hay un tercer nivel, mucho más específico, que es trabajando en el módulo de Psiquiatría con colectivos, en este caso, con personas con trastornos alimentarios, con los que durante

varias sesiones con un profesor creativo, músicos de la orquesta, creamos nuestra música y la grabamos en cd y posteriormente se la damos. Pero ese intercambio que se produce entre gente que no puede salir de ese módulo y los músicos de la orquesta, realmente, vale la pena hacer el esfuerzo.

Todos estos esfuerzos no pretenden sustituir para nada el trabajo que todas las instituciones tienen que hacer. Lo único que pretendemos es generar cambios en las personas que, de alguna manera, generen cambios en la sociedad. Intentamos crear las condiciones favorables para que las personas se puedan expresar libremente y sean libres, tengan su voz.

Este camino no es un camino de rosas. La orquesta está un poco como estamos todos actualmente. El primer obstáculo es la falta de tradición que tenemos en este país, en este tipo de proyectos. Estamos justo empezando, lo cual es fantástico, pero falta tradición. Y esto conlleva una carencia de formación al respecto; falta una oferta educativa de formación en universidades, escuelas, escuelas superiores para generar la gente que pueda liderar estos proyectos. Y a los músicos de la orquesta, también, les falta formación específica. En otros países con más tradición, esto va a asociado a compositores e instrumentistas. En nuestro país hay compositores y hay instrumentistas, pero después tenemos también música de la orquesta, gente de la escuela de arte dramático, educadores sociales... Hemos de tomar conciencia sobre lo que estamos haciendo porque en ocasiones nuestro trabajo puede parecer fácil pero no lo es en absoluto.

El tercer problema que nos encontramos es cómo hallar una fórmula que nos dé continuidad a los proyectos. A veces tenemos la sensación de que nos quedamos en meros impulsos, porque nos falta encontrar esa situación de continuidad.

Todo eso no es posible tampoco si las personas que realizamos estos proyectos no tenemos la responsabilidad que tenemos. Y es el tema de la excelencia. No nos van a tomar en serio si lo que hacemos no lo hacemos bien. Para trabajar con no profesionales, necesitamos los mejores profesionales. Yo pienso que



hemos superado la etapa del “todo vale”. Nos podemos equivocar, pero no nos podemos permitir que el trabajo sea malo. Esa es nuestra responsabilidad. Pienso que es importante. En nuestro futuro, queremos hacer más proyectos, asociarnos con más entidades, trabajar en red, aunar esfuerzos. Queremos compartir más cosas. Nuestra mirada está puesta en el modelo inglés. En el compromiso que tiene con los proyectos que desarrolla en la sociedad en que se inscribe.

### **Joaquín Romero, gerente de la Orquesta Sinfónica de Navarra**

A modo de resumen, las orquestas sinfónicas nos encontramos ante una pérdida de la propuesta de valor. La propuesta de valor, como ha comentado Oriol, se nos ha quedado anticuada. Necesitamos reformularnos y cambiar lo que ha sido nuestra actividad. En la Orquesta Sinfónica de Navarra acabamos de perfilar nuestra propuesta de valor y lo hemos hecho simplemente definiendo la música. La música tiene muchas definiciones: es un lenguaje universal, es muchas cosas. Sin embargo, lo que a nosotros nos sirve como propuesta de valor es acotarla y decir que nuestra propuesta de valor es la música, que es una herramienta de mejora y del bienestar de la sociedad a través:

1. Del disfrute, a través del evento.
2. De la realización, de la naturaleza del proceso.
3. De la socialización, donde está integrada la inclusión social, a través también de procesos.

Voy a distinguir entre proceso y evento con un ejemplo bastante exagerado de la forma en la que las entidades culturales, no solamente las orquestas, erróneamente hemos abordado, por ejemplo, la educación. Hablando de los famosos y omnipresentes conciertos didácticos. Lo que queremos es acercar una obra, como el “Parsifal” de Wagner, cinco horas 41 minutos. La forma en la que lo hemos abordado tradicionalmente ha sido: “Bueno, vamos a hacer un evento y vamos a darle un barniz”. Y muchas veces este ha sido el barniz que le dábamos: presentar lo mismo, con dos ligeros retoques para decir que así acercamos la música al público. Y esto no nos ha servido. Lo siguiente que hemos hecho ha sido: bueno, como no nos ha funcionado, vamos a elaborar un poquito más nuestra propuesta y al Parsifal de Wagner, hemos encontrado a un compositor local que compone muy bien, y hemos hecho el Parsifal de XXI, concierto para flauta dulce y platillos, por ejemplo. Nos hemos equivocado, hemos tenido buenas intenciones, pero esto no funciona. Es decir, con eventos, no podemos llegar a abordar la educación o la inclusión social.

Hablando de educación, es decir, si queremos llegar a escuchar un Parsifal de Wagner, para ello debemos tener desarrolladas unas facultades. Y eso es educación, el desarrollo o perfeccionamiento de unas facultades. Y las facultades muy difícilmente se mejoran a través de eventos. Se hacen a través de procesos.

Casi todas las experiencias de las que hemos estado exponiendo aquí, están hablando de un proceso. De algo sistemático, que tiene que ver con un día a día. Así, para llamar a nuestros programas “educativos” o “escolares”, en la Orquesta Sinfónica de Navarra, nos hemos obligado, a que para definirlos como educativos tienen que pasar necesariamente por la programación de aula, en horario lectivo. En este caso nos obligamos a contar con unos expertos para que todo ello pase por la gente que lo domina. Y trabajan orientándose hacia los pedagogos y hacia los profesionales de la educación general. Desde el año pasado, y esto lo compartimos con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, que fueron pioneros en España, estamos diseñando el programa de aula de música de quinto y sexto de Primaria, junto con los profesores. No lo hemos inventado nosotros, lo hemos copiado, lo hemos adaptado y nos hemos servido de la experiencia de Asturias, donde lo estaban desarrollando. Lo hemos medido y el resultado ha sido muy positivo por parte de quienes lo tienen que valorar, que son los usuarios. Es importantísimo que todo lo que hagamos, lo midamos.

Bien, además de esto, a partir del curso que viene, la Orquesta Sinfónica de Navarra va a llevar diariamente la música a la educación infantil, en horario lectivo, cuatro días por semana en sesiones de media hora. Haciendo el esfuerzo que las orquestas tenemos que hacer y que ya estamos haciendo, hemos cambiado el modelo de orquesta, el modelo de gestión y estamos utilizando los mismos recursos que utilizábamos antes, de otra manera. Y estamos en disposición de que el año que viene vamos a poder llegar a 1.200 niños todos los días, simplemente porque hemos cambiado el modelo de gestión a través de un programa de jóvenes músicos. Y esto es posible hacerlo, simplemente es cuestión de voluntad, de apoyo institucional y de apoyo de los centros educativos.

Todo esto lo hemos copiado, no nos lo hemos inventado. El programa educativo ha sido una experiencia que han puesto en marcha otros y que hemos copiado y adaptado. Hemos aprendido que copiar es bueno.

La música es una potente herramienta, no sé si la más potente, pero también lo es desde el proceso. Además, es un proceso mucho más enriquecedor para una organización como nosotros sencillamente porque es un proceso no unidireccional. El trabajo diario con los colectivos nos mejora a nosotros como organización, nos mejora internamente. Porque obtenemos experiencia. Sencillamente, mejora nuestra condición humana.

¿Cuál es la situación actual de la inclusión social en nuestra orquesta? La realidad es que estamos empezando. Yo entré hace un año a la gerencia de la orquesta. Nunca había desempeñado ese cargo, pero he tenido la suerte de encontrarme con un proyecto que ya estaba diseñado con seriedad. Un proyecto que tenía trabajados ya diferentes procesos orientados hacia la socialización. El programa general se llama OSN Social. Es enorme.

De todos ellos, el proyecto del que quiero hablar hoy de inclusión social es el de “Relacionamos”. El programa consiste en la creación de un material audiovisual de un grupo que, con una problemática cotidiana concreta, realiza un audiovisual. Este documento será utilizado por otro grupo junto a los músicos de la sinfónica de Navarra que crearán la banda sonora de las imágenes. Y a partir de ahí, esa banda sonora se basa en las percepciones y las sensaciones que los músicos han tenido a partir de las imágenes. El resultado es un documental de experiencias, de interrelación y de conocimiento mutuo. La correspondencia musical mantenida con el audiovisual finaliza en una proyección.

Lo que el año pasado se inició con un programa piloto en un centro, concretamente en el centro de El Molino, este año ya lo hemos aplicado en tres centros de educación especial. Hemos aumentado las sesiones y un espectáculo de la orquesta con grupos de los centros de educación especial será programado la semana que viene en el Auditorio de Barañain. Y este es el esquema de este proceso.

El futuro. ¿Qué necesitamos? Necesitamos experiencia. Nosotros no somos expertos en inclusión social. Somos mediadores culturales, pero no mediadores comunitarios. Tenemos que incorporar a mediadores comunitarios a nuestras organizaciones. Necesitamos

experiencia y necesitamos colaboración y, entre nosotros, cosa que ya hemos empezado a hacer, también colaboración extensa con las entidades sociales. Necesitamos experiencias que funcionen, porque nuestro gran problema es el tiempo. El problema de los gestores de las orquestas sinfónicas es que no disponemos de tiempo porque tenemos demasiadas preocupaciones del día a día como para intentar sumar esa. No nos queda más receta para hacer experimentos y lo que necesitamos es una colaboración y necesitamos copiar lo que ya funciona.

## DEBATE

**JAIME GUERRA:** Ya hemos hecho un repaso intenso por los distintos proyectos de las orquestas españolas presentes hoy aquí. Ahora es el momento de dar voz a los presentes, comenzar a dialogar y a que nos planteemos algunas cuestiones que se han contado, ampliar la información mediante la reflexión y el debate.

**PREGUNTA:** ¿Quién mató a la música clásica? Me gustaría dar las gracias por la dosis de entusiasmo que me ha inyectado el mosaico de propuestas y acciones que estáis desarrollando. Frente al desolador panorama económico y administrativo al respecto de la música clásica, es esperanzador. Profesionalidad, profesionalidad y profesionalidad es lo que estamos pidiendo. Muchas gracias por la inyección de optimismo.

**ORIOLO ROCH:** Creo que hay un debate, sobre todo educativo, muy interesante. Y desde la Orquesta de Euskadi, estamos impulsando un máster oficial, nuestros músicos están involucrados en la formación... pero sí hay un pequeño matiz que me gustaría introducir para el debate sobre el tema de las orquestas y la educación, que sería la diatriba entre dar la música de una manera muy liviana, tranquila, con un payaso como introductor... o introducir un poco de cultura del esfuerzo. Es decir, tenemos que triturar el pescado para que se lo coma nuestro hijo o tenemos que enseñarle a él a comerlo. Hay un aspecto de la cultura del esfuerzo, en la labor de profundización cultural, que es interesante debatir.

**PREGUNTA.** Gloria Cid, de la Fundación La Caixa: La verdad es que tengo muchas preguntas. Una de ellas sería la del intercambio de experiencias. Veo que es rico entre vosotros el intercambio, la pregunta es si éste es fuerte y existe o aún queda mucho por hacer al respecto. Y luego también, ¿cómo comunicáis estas experiencias? A veces el valor de estas acciones queda muy en el interior o en la experiencia personal vuestra como orquesta, pero no se difunde a la sociedad.

**ANA MATEO:** En nuestro caso, como he comentado, efectivamente ofrecemos nuestra plataforma para dar a conocer y difundir proyectos que estamos desarrollando con colectivos vulnerables. En el caso de las mujeres víctimas de malos tratos, se trata de un proyecto que no puedes anunciar, por lo delicado. Yo creo que también este tipo de proyectos genera un entramado del boca a boca muy potente. En fin, pienso que sí que hay muchas maneras más allá de salir en el periódico, de trabajar con estos colectivos y darles una voz y dar a conocer el proyecto. Sin embargo, estoy de acuerdo contigo en que es cierto que necesitamos mostrar a la sociedad que somos más que unos músicos subidos a una torre de marfil, vestidos de frac...

**PREGUNTA:** Me parece muy interesante lo que se ha comentado aquí, que genera una fotografía un poco diferente a la habitual. Con un poco de humor, quería decirle a Joaquín que si consigue que los niños y niñas de Primaria escuchen las cinco horas del Parsifal en profundo recogimiento gracias a su propuesta educativa, se la compro. Aquí me surge una pregunta ante aquella que nos lanzabas de ¿para qué sirven los conciertos educativos? Y yo te voy a preguntar: ¿para qué sirven los conciertos que hacéis vosotros? Y dos cosas más para debate: ¿Qué pasa con el machismo en la música clásica? ¿Y qué pasa con las formas en la música clásica en cuanto a ropa? ¿Por qué seguimos en el s. XIX? ¿Por qué los conciertos duran lo que duran y no pueden durar media hora o tres cuartos de hora?

**JOAQUÍN ROMERO:** Evidentemente, que Parsifal le guste a un niño de 5 años, me parecería un poco increíble. Quizás transmití una idea que no quería y es que los conciertos

didácticos no sirven para nada. Y en absoluto. Lo que quería decir es que si lo que queremos es facultar a niños y adultos para el disfrute de la música, la mejor forma de hacerlo es a través del proceso. No sé si hay datos, pero me da la sensación de que en algún momento hemos perdido en las sociedades modernas un hábito –en el pasado quizás se transmitía en las familias, en los centros formativos- ese proceso que emerge en una edad más adulta, porque la música clásica o sinfónica, desde mi punto de vista, necesita de una madurez que en cada uno de nosotros es diferente, y que ahora mismo no está habiendo ese valor en la gente de 40. Han cambiado los hábitos en la sociedad, hay mil maneras de llenar nuestro ocio, pero me da la sensación de que perdimos el proceso y no sabemos cuándo. Por eso insisto tanto en

envidia cómo los grupos barrocos sí que han podido hacerlo.

**ANA MATEO:** Es cierto que existe ese machismo. Se vive en el día a día de la orquesta, y no solo aquí. Podríamos hablar largo y tendido de eso. Sobre lo que apuntabas de la escuela del s. XIX, estoy de acuerdo en que eso tiene que ir cambiando. Pero luego hay que tener en cuenta qué pasaría con ese público que se sienta dos horas y está feliz, que ha sido educado –como yo- en la orquesta del s. XIX.

**JUAN MENDOZA:** Simplemente quería comentar, al respecto de las formas, que en la fiesta del 13 de septiembre, nos pusimos por objetivo romper las formas. Tuvimos 500 músicos que tenían prohibido vestir de negro



que la verdadera manera de facultar a niños y adultos para el disfrute, es a través del proceso.

Comentando brevemente la intervención de Gloria Cid, si nosotros somos capaces de llegar todos los días en nuestro ámbito de acción a los centros educativos y esa unidad didáctica va a casa y los padres se dan cuenta de la evolución del niño, no nos hacen falta grandes campañas publicitarias. Ese proceso en nuestro ámbito de actuación es más importante que una campaña publicitaria de un evento.

**ORIOLO ROCH:** Sobre el tema de la indumentaria, éste es un debate recurrente entre nosotros. Creo que todos, en algunas ocasiones, hemos querido desembarazarnos de eso. Vemos con

y prohibimos conciertos superiores a los 35 – 40 minutos. El resultado de esa ruptura de formas fue una gran repercusión en los medios, en redes... Las cartas que recibimos de felicitación tanto por las redes sociales como por escrito fue algo absolutamente inédito. Mucha gente disfrutó de la música de siempre, pero de otra manera.

**PREGUNTA:** Soy directora de una escuela infantil. Sobre la música, no tengo mucha idea, solo sé de esa flauta que me obligaron a aprender cuando era una niña, y se me olvidó porque cuando empezaba a controlarla ya pasaba al BUP. ¿Qué podemos hacer para que se introduzca en nuestro sistema educativo

la enseñanza de la música respetuosamente?  
¿Cómo podemos cambiar eso?

**JOAQUÍN ROMERO:** La respuesta es muy sencilla: conectándonos. Hablando, nosotros conectando nuestro departamento pedagógico (si lo tenemos, o cuando lo tengamos, porque lo vamos a necesitar tener) con el vuestro. Es así de sencillo. Lo que pasa es que hemos vivido de espaldas. Es tan sencillo como vivir de cara y generar programas serios y una base pedagógica y operativa importante.

**ALICIA PIRE:** Sobre la necesidad de comunicación, estamos totalmente de acuerdo. Curiosamente, a medida que hemos empezado a hacer actividades sociales hemos empezado a aparecer en portadas de periódicos, y no por razón de la crisis económica, que también lo hemos sido. Cambiamos esa sensación de que estábamos en peligro de extinción por esa cosa de "Qué importante es la orquesta. Qué importante es lo que está haciendo". Y, curiosamente también, aunque no es nuestra prioridad, para captar fondos para poder conseguir patrocinios, las empresas en lo que más interesadas están es en nuestra labor social. Entonces, apelando a la responsabilidad corporativa de las empresas, las orquestas están consiguiendo financiación. Lo cual es un efecto colateral y muy interesante. Y respecto a la colaboración pedagógica, nosotros en Andalucía tenemos con las delegaciones de educación una muy buena colaboración. De hecho, nuestros programas pedagógicos se hacen con la orquesta y con los asesores musicales de la Junta. Se forman programas que empiezan por una formación del profesorado y, después, los niños preparan en el aula los conciertos, vienen a ellos y hay una elaboración posterior de evaluación en el aula.

**JOAQUÍN ROMERO:** En mi intervención lo que quería decir, ridiculizando el "Parsifal" de Wagner, era que no caigamos en el atajo de que con cualquier cosa podemos salir en los periódicos, sin que tenga una base detrás de pensamiento profundo. Esa era la base de mi intervención.

**JAIME GUERRA:** Hemos escuchado ya muchas aportaciones pero me gustaría tratar otras cuestiones, aprovechando que tenemos una gran representación de gerentes de orquestas:

¿Cómo valoráis este cambio de paradigma en las actividades de inclusión social de las orquestas a la hora de trasladarlo a la gestión presupuestaria?, ¿Cómo se defienden estos proyectos ante los responsables políticos de cara a un posible incremento presupuestario? ¿Qué impacto tienen este tipo de proyectos en vuestra actividad diaria de gestión con los músicos?

**ORIOLO ROCH:** Has hecho "la pregunta". Efectivamente, es una parte muy importante de nuestra actividad. En el caso de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, las cifras de 2014 nos indican unas actividades ante el público de 120 acciones, con un presupuesto de cerca de 8 millones de euros. Pero también hay que tener en cuenta que gestionamos un colectivo laboral. Una de las penas que compartimos siempre es la negociación del convenio colectivo. Si introduces un añadido a la actividad que no está en el contrato con estos trabajadores, te encuentras en un momento en el que debes convencer. Intentamos convencer, por ejemplo, de que en un concierto determinado en el que es muy importante que el espectador sea alguien con discapacidad, un niño muy pequeño... pues él necesita encontrar la mirada del artista, necesita empatizar, porque si no, realmente, desconecta. Entonces, en ese momento hay que dejar de lado el convenio laboral y hay que pedirle al músico que se acerque y mire al niño mientras toca determinada parte. Y ese punto es algo a lo que muchas de las personas que están en el escenario, muchas veces no están acostumbradas. Pero cuando les propones el camino del convencimiento, les ofreces unos argumentos, entonces se dan cuenta de que eso, en realidad, es un gran regalo. En cuanto a los políticos, en cuanto lo comunicas, en cuanto apuestas por un departamento educativo, cuando pones recursos, cuando te vas por una línea en la que, como he dicho antes, una actividad para cuarenta personas no la computas como una para los 7.000 abonados que tenemos nosotros... pues, en definitiva, tiene tanto valor una actividad como otra.

**ÓSCAR LANUZA:** En el mismo sentido que apunta Oriol, y en la línea de mi intervención anterior, me gustaría insistir en vencer esta resistencia, a nivel laboral, a nivel trabajador. No hay transformación social si no hay una transformación interna, o, al menos, no será

sostenible si a nivel interno no hay ese cambio. No digamos que se deba hacer desde un punto de vista totalmente voluntarista, pero creo que una cosa la pone la otra. Poder ejercer una labor de transformación hacia fuera, implica una labor de transformación interna del propio colectivo. Tenemos la experiencia de proyectos que tuvimos en su tiempo, que por determinadas circunstancias se quedaron sin financiación –el de proyectos en centros penitenciarios, por ejemplo-, pero en los que algunos de los músicos que lo formaban decidieron por su cuenta continuar con ellos de manera totalmente voluntaria, asumiendo sus costes. Evidentemente, conseguir esto como colectivo entero y hacer proyectos de gran escala es una quimera, pero sí que sería un poco marcar la tendencia.

**INTERVENCIÓN:** Soy coordinadora de la asociación “Pasión por la Música”, en Sevilla, que hace esa misma labor de un departamento educativo, desarrollando proyectos que de manera individual no podrían hacer las pequeñas orquestas que hay en mi ciudad. Veo que la asociación a la que representáis tiene ya años de vida, pero veo que el tema educativo social es un tema que os estáis planteando de una manera relativamente reciente. Entonces, como objetivo de futuro, si me permitís, me gustaría comentaros algunas cosas. Hablamos por un lado de los conservatorios y de la necesidad de su implicación para formar profesionales. Pero los conservatorios necesitamos que vosotros, que sois la cúspide musical, que sois los representantes máximos de las orquestas que se llevan la mayor parte del presupuesto, necesitamos de vosotros esa declaración de principios que manifestáis, que la digáis alto y claro y que las instituciones se enteren de manera clara. Porque para nosotros, dirigiéndonos al estudiante que tiene por objetivo ser solista de una orquesta, no nos hace tanto caso. Otra cosa que quería comentar aquí es la responsabilidad geográfica que tenéis todos. El caso más claro es el de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Nosotros en Sevilla, ¿de qué nos beneficiamos de los proyectos que podáis desarrollar? Entonces os propongo que penséis de a quiénes deben beneficiar vuestros proyectos, visto el lugar del que vienen vuestros presupuestos. Porque si vosotros tenéis ajustados los

presupuestos, las pequeñas orquestas, ya ni lo comentamos. Pienso que determinados proyectos que desarrolláis, como “Mosaicos”, del que nos habéis hablado, funcionan y pueden ser copiados gratuitamente por pequeñas orquestas, y sería fantástico. Es decir, que mi propuesta es que penséis también en la manera en la que podéis ayudar a los conservatorios, a las pequeñas orquestas.

**PREGUNTA:** Yo vengo del Centro Superior de Música del País Vasco, y me ha llamado la atención que solo estamos dos conservatorios superiores en estas Jornadas, lo cual me entristece un poco. Sé que coincide con otro encuentro, y quizás por eso no hay más personas aquí. Yo pienso que la clara asignatura pendiente ahora pasa porque los centros superiores de música no sólo eduquemos a los músicos del futuro para que se impliquen en este tipo de proyectos tan necesarios e interesantes, como también en formarles en todos esos valores humanos que yo creo que todo músico y que toda persona debe de tener. Nosotros tenemos un convenio de colaboración preferente con la Orquesta de Euskadi, trabajamos con ellos para proyectos de inclusión más bien profesional; y también colaboramos con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, con lo cual, tenemos lazos en el territorio y creo que ahora lo que nos toca es trabajar en esa dirección.

**PREGUNTA:** Yo quería retomar un tema que ha planteado esta directora del centro educativo, que me ha parecido muy importante. Sin embargo, Joaquín, no estoy para nada de acuerdo contigo porque yo creo que las orquestas os tendríais que dedicar al 100 por cien a esos proyectos educativos, si realmente quisierais resolver ese problema. Claro, es imposible. Hace falta una voluntad política. Creo, en general, que las artes están minusvaloradas en la educación. Y esto es un gran problema.

**JOAQUÍN ROMERO:** El programa de educación musical infantil de la Orquesta Sinfónica de Navarra que se va a aplicar universalmente en horario lectivo a todos los alumnos de entre tres y seis años es un programa, es decir, no son los músicos de la orquesta los que van al centro

escolar, sino que es una convocatoria abierta de gente que tenga la titulación específica. Hoy en día, un licenciado en el Conservatorio Superior de Navarra, hasta ahora por lo menos tenía una carga pedagógica. Y se trata de hacer una convocatoria pública por la cual y mediante un programa específico, se contrata a un especialista que financia la orquesta porque nos interesa, porque vivimos de esto, quien en compañía del tutor, desarrolla esa sesión de media hora. Es un músico y lo hace en compañía del tutor. Es decir, no estamos suplantando al tutor ni al músico de la orquesta. Es un programa que financia la orquesta porque lo necesitamos. Porque pensamos, como siga todo así, en el futuro esto se nos acaba.

**JAIME GUERRA:** Nos quedamos con preguntas y con reflexiones en el aire pero el tiempo nos marca. Desde la organización de las Jornadas agradecemos a la AEOS su ayuda para la organización de este foro en Pamplona. Solo queda desear que estos proyectos que tenéis en marcha y otro en vías de realizarse, que vayan adelante y que podamos, en un futuro cercano, volver a invitaros a otra edición de las Jornadas para que podáis contarnos esos resultados. Gracias a todos.

## Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

# La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública

Xosé Paulo Rodríguez, presidente de La Red; Eva García, experta en Teatro Aplicado

**XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ:** “Abierto al público” es un proyecto de La Red que a lo largo de sus tres números anteriores ha centrado sus contenidos en la documentación y la puesta por escrito de un conjunto de buenas prácticas que pueden servir para seguir avanzando en el camino de cualquier de las experiencias que ahí se cuentan. En este número que presentamos, el cuarto, partimos del arte de la diversidad abordando el tema desde las distintas perspectivas posibles de todos los agentes implicados y en la búsqueda de una respuesta a las dificultades que entraña su puesta en valor y los procesos de normalización. Conceptos como creación, gestión, difusión y accesibilidad conforman el grueso del contenido.

Está estructurado en dos partes, el arte de la diversidad y el arte y la comunidad como transformación social o la producción artística realizada por colectivos vulnerables. Completamos la publicación con un mapa de las artes escénicas inclusivas, que puede ser de una gran utilidad tanto para el conocimiento de experiencias que se están produciendo en estos momentos, como dónde las podemos localizar, que a veces las tenemos al lado y no las logramos ver.

La Red Española de Teatros en este “Abierto al público” quiere ahondar en la realidad presente y poner de relieve experiencias loables, en cuanto que persigue, desde la constancia y el tesón de sus responsables, un proceso de inclusión de las personas con diversidad

funcional en la cadena de valor de las artes escénicas. Hablaremos desde la formación orientada *ad hoc* a personas con capacidades diversas tanto en los diseños curriculares para la capacitación profesional, como en su faceta más terapéutica. Recogeremos desde la praxis ejemplos de gestión y de desarrollo de proyectos escénicos inclusivos tanto nacionales como internacionales, la experiencia de modelos-escuela adaptados a las necesidades concretas de gente con diversidad funcional, escuelas-compañía que persiguen procesos de normalización en la profesionalización y en igualdad de condiciones que las demás y con el único objetivo de la búsqueda de la calidad artística y la canalización del talento de sus creadores para llegar a los canales de exhibición y distribución igual que el resto de las compañías.

También ahondaremos en el papel de los responsables de programación, claves a la hora de diseñar itinerarios y contextos adecuados para la exhibición de espectáculos de artes integradas; del mismo modo que lo son a la hora de servir de facilitadores, tanto al acceso de todo el público como de aquéllos que se encuentran con algún tipo de barrera física o de otra naturaleza, como aquellas personas que han de presentarse ante una creación integrada y que deben despojarse de cualquier prejuicio que les impida una sana recepción.

Cuenta esta publicación con dos introducciones, una de Mercedes Pacheco

y otra de Eugène van Erven que nos dan muchas claves y que nos ayudan a leer. Es una publicación deliciosa en la que encontramos materializados muchos ejemplos y muchos proyectos que están ocurriendo y que van ocurriendo, y que nos puede llevar a la conclusión de que a partir de la alianza de todas estas iniciativas podremos conseguir nuestros objetivos.

Acabo con una cita de Anatole France: “La utopía es el principio de todo progreso y el ensayo de un futuro mejor”.

**EVA GARCÍA:** A mi me gustaría agradecer el encargo que me hizo la Red con este “Abierto al público”, por varias razones. En primer lugar, porque es una apuesta muy clara porque los teatros, festivales, auditorios y circuitos apuesten por esta materia. En segundo lugar,

porque estaban proponiendo un trabajo de aglutinar todo lo que se estaba haciendo, desde cosas muy pequeñas, hasta grandes proyectos, pero poner muchos ejemplos y justificar también por qué tiene sentido hacer esto. No ha sido nada fácil, porque uno se da cuenta –al realizar este trabajo compilatorio– que estamos articulando nuestro propio discurso aquí en España, lo que hace difícil hacer determinadas afirmaciones y dejar a gente fuera. En cualquier caso, yo lo entiendo como un primer paso. Y sería estupendo que alguno de vosotros o que La Red, dentro de los años, vuelva a hacer otro cuaderno para repensar qué es lo que estamos haciendo. Al final tenéis una guía de entidades y no estáis todos. No pretendía ser una base de datos, pretendía recoger algunos ejemplos, pero estoy segura que los que están aquí os van a llevar a otros.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Institut del Teatre

Jordi Roig, gerente del Institut del Teatre: "Presentación del Observatorio de las Artes Escénicas Aplicadas a la Comunidad, a la Educación y a la Salud"

**JORDI ROIG:** El Institut del Teatre es una institución que básicamente se dedica a la formación, la investigación, la documentación y la divulgación de las artes escénicas. Hace dos años que iniciamos una apuesta muy importante por lo que vamos a llamar "las artes escénicas aplicadas", principalmente en los campos de la comunidad, la salud y la educación. En octubre de 2013, tuvimos el primer fórum de las artes escénicas y la inclusión social, y la principal conclusión a la que llegamos fue la de crear un observatorio de las artes escénicas aplicadas. Su objetivo es recoger, sistematizar y divulgar todas las acciones que se hacen tanto a nivel de Cataluña, como a nivel del estado español, como a nivel internacional, y darlas a conocer en el campo de las artes escénicas aplicadas y de la difusión de la inclusión social. Les invito a que accedan a nuestra web, que se inscriban y nos cuenten todos los proyectos de gran valor que están llevando a cabo para darlos a conocer y que nos vayamos conociendo también entre nosotros.

Verán que en el observatorio hay varios *ítems*. Tenemos un apartado de quiénes somos nosotros, la actualidad, la documentación, búsqueda y financiación. Si clickamos en actualidad, van apareciendo las últimas noticias que están pasando a nivel del estado español e internacionalmente, que están trabajando en este gran campo emergente, importante y necesario para nuestra sociedad, que es el gran aporte que pueden hacer las artes escénicas en esos campos en los que nos concentramos: el comunitario, la salud y el educativo.

En noviembre de 2015 se celebrará el segundo fórum de las artes escénicas, que tendrá

lugar en Barcelona, y al que están invitados a participar. Hemos empezado a incorporar en nuestros programas educativos toda esta materia y todo este ámbito de las artes escénicas aplicadas, para que cuando nuestros alumnos se gradúen y se postgradúen y hagan los masters, salgan con unos conocimientos y unas habilidades para aportar en este gran cambio. Y es en este sentido que me acompaña la directora de la Escuela de Arte Dramático del Institut del Teatre, Mercè Mariné, que nos explicará la incorporación de estos conocimientos y habilidades en los planes de estudio de la formación básica, el grado. Así pues, les propongo que accedan a la web del observatorio, <http://escenaibam.org/>, se inscriban y nos ayuden a divulgar su trabajo.

**MERCÈ MARINÉ:** Representamos a una institución pública, el Institut del Teatre, y vimos la necesidad y nos pusimos como objetivo entrar a conocer este mundo con mucha cautela porque hay gente que hace muchísimos años que desde el silencio se dedica a este trabajo. Creo que nuestros estudiantes, que están formados con dinero público, tienen una responsabilidad en aportar a esta sociedad, como nosotros, docentes, también la tenemos, de devolver todo su aprendizaje y de recibir al mismo tiempo la gran cantidad de cosas que se puede aprender de gente que trabaja en silencio, que no sale en los medios de comunicación. Lo que nos gustaría desde el Institut del Teatre es poner un micro de vez en cuando a estos proyectos y personas, con todo el respeto y con muchas ganas de aprender.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Real Escuela Superior de Arte Dramático

David Ojeda: "La RESAD y el Teatro Aplicado"

Me encuentro feliz de estar aquí, sobre todo por poder acercar a una institución como la RESAD, que creo que está comenzando y no sé si continuando una labor sobre la enseñanza del teatro aplicado. En este sentido, nos hemos planteado, desde un motivo muy pragmático, que es la educación, atravesar un plan de acción que cubra distintos apartados sobre un tema común. Podemos verlo con el siguiente planteamiento: acercar la educación en el arte dramático al marco social y el enclave político. Y ello a partir de actividades que abran encuentros entre espacios educativos enmarcamos en asignaturas, jornadas, intercambios... y vinculado a que la RESAD tenga una "entrada-salida" con proyectos con buenas prácticas educativas y, sobre todo, que puedan generarse espacios de intercambio con estos proyectos, bien a través de prácticas u otras fórmulas.

Hemos organizado hasta ahora diferentes motivos de jornadas durante los últimos tres, cuatro años, con la Federación Nacional de Arte y Discapacidad, hemos realizado también jornadas en torno al duelo y a la memoria histórica, de teatro documento, y sobre el teatro y feminismos, con participación interna -de nuestro profesorado- y externa con asociaciones, colectivos...

Hemos firmado también acuerdos con distintas instituciones para realizar esas buenas prácticas, como la cárcel de Alcalá Meco, la Federación de Arte y Discapacidad, la Fundación Psicoballet, la Asociación

Best Budies, Asociación La Rueda, CESyA, el Hospital del Niño Jesús... por poner algunos ejemplos. Así mismo, desarrollamos actividades educativas curriculares, a través de trabajos de fin de titulación sobre Teatro Aplicado, asignaturas optativas de Teatro Político y de Artes Escénicas y personas con discapacidad, clases magistrales de teatro foro, teatro documento, *site specific*...

Demás, dentro de este plan de acción, se ha llevado a cabo un trabajo tripartito con el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila y con la Escuela Superior de Canto de Madrid para la creación de un Master de Artes Escénicas en atención a personas con discapacidad, de carácter oficial y dependiente de la Subdirección General de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. En la actualidad, estamos en fase de revisión del programa tras un trabajo de organización de prácticamente dos años y esperamos que acabe presentando viabilidad. Este master se da dentro de un marco de un teatro aplicado que esperamos pueda ampliarse a un concepto de teatro político y social.

Por último, deseamos que éstas sean propuestas que permanezcan y puedan crecer; que tengan una referencia si no a un marco internacional, que sí puedan cubrir un hueco de que el arte dramático no esté destinado solo a un fin, el artístico, sino que se vincule a la sociedad. Por eso buscamos que todo esto sean avanzadas, permanencias, y sobre todo búsquedas de espacios de intercambio.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Federación Nacional de Arte y Discapacidad

Marta Cantero: "El inicio del cambio"

*La presentación arranca con un video promocional de la Federación, que se puede consultar en el siguiente link: <https://youtu.be/p6lgwXHBI8>, así como en la página web de la organización.*

Aunque traigo escrito lo que os quiero contar, hay algo que no traigo escrito, y es que me emociona profundamente el comprobar que después de tantos años de trabajo –veinte, llevo en este mundo- empiezan, desde hace un tiempo atrás, a moverse muchas cosas en este país. Solamente el hecho de que la RESAD o la Red de Teatros hayan dado ese paso, no os podéis imaginar lo importantísimo que es. Es importante que estéis todos aquí, porque vais a funcionar de transmisores de lo que aquí ocurre, para seguir expandiendo esa forma de vida y esta reivindicación: que haya un disfrute de la cultura y una producción de la cultura por parte de muchos colectivos. La Federación que represento nace precisamente con ese objetivo y la componen muchas personas desde hace muchos años que van trabajando en este punto y que tienen un objetivo común, aunque sus metodologías, sus formas de trabajo o sus circunstancias sean diferentes.

La misión de la Federación es reconocer y difundir esos trabajos realizados por personas con capacidades diferentes, así como potenciar su acceso al mercado laboral. Es también objetivo de la Federación provocar la atención del mundo de la cultura y del arte sobre la realidad de la diversidad y su potencial. Hay que tener en cuenta que los que estamos aquí lo sabemos, pero hay que difundirlo y trasladarlo al resto de la población.

Consideramos fundamental para avanzar relacionar fundaciones, asociaciones, grupos, personas, maestros, profesionales que trabajan en este campo; compartir conocimientos; intercambiar experiencias; propiciar, cómo no, cambios de leyes que afectan directamente al empleo en el terreno de las artes y a las realidades de las personas con personas con discapacidad. Simplemente, poner el ejemplo de que un artista con alta discapacidad, que tiene su forma de vivir a través de una pensión, y que por el hecho de ser contratado un solo día, pierde temporalmente esa pensión. Y si la profesionalidad se considera el estar contratado, eso está impidiendo que muchos profesionales puedan desarrollar su trabajo.

Durante los años de vida de la Federación, hemos realizado varios proyectos con la colaboración de entidades diversas. Nuestra labor ahora mismo es recoger toda la información sobre las necesidades, inquietudes, demandas, propuestas, circunstancias... que rodean el mundo del arte y la diversidad funcional. Una información que procede de artistas, instituciones sociales, culturales, entidades dedicadas específicamente a este ámbito, a los más veteranos, como a las de nueva creación, con el fin de regular e influir en la regulación de aquellos procesos que nos lleven a la normalización en un campo en el que ya hemos avanzado mucho, pero aún queda por avanzar.

Existe la necesidad, y sobre todo la realidad, de cambiar el concepto y el discurso de la capacidad. Es hora de hablar del ser, de la existencia de diversas capacidades y realidades y de cómo nutrirnos entre todos.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Escuela Navarra de Teatro

Nanna Sánchez: "Si hago más teatro soy yo"

Formo parte del equipo que imparte el programa municipal del Ayuntamiento de Pamplona "Juego Dramático en la Escuela", a cargo de la Escuela Navarra de Teatro, que se desarrolla en Centros de Educación Primaria y de Educación Especial. En uno de estos centros, el Colegio de Educación Especial El Molino, soy la responsable artística del grupo de teatro formado por alumnos y alumnas, cuyos montajes "Adur. En el corazón del bosque" (2012) y "Adur en las ciudades" (2014) he dirigido. Por el primero de ellos recibimos el Premio Crearte 2011, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - <https://vimeo.com/123535677>.

Nací en un pueblecito de La Alpujarra y en la Universidad de Granada me licencié como psicóloga en 1980. Pronto empecé a trabajar en la estimulación temprana de niños con discapacidades, mientras en el Gabinete de Teatro de la Universidad comenzaba a actuar. Formé parte de varias agrupaciones escénicas de la ciudad y, entre 1986 y 1988, viví una experiencia que iba a resultar fundamental en mi formación: invitados por el Festival Internacional de Teatro de Granada llegaron a la ciudad dos bailarines de la Compañía de Pina Bausch: Janus Subicz y Nazareth Panadero, galardonada con el Premio Nacional de Danza 2013. Ellos nos enseñaron a ser nosotros mismos en escena, a expresar y explotar nuestras singularidades en la improvisación, el movimiento, la gestualidad, la interpretación;

no a "hacer" sino a "estar", con técnica, con muchísima técnica, pero con presencia y verdad.

Esta forma de concebir el teatro constituye el método de trabajo que propongo a mis alumnos: cada uno de ellos, cada una de ellas, es un ser único, singular, precioso. Les sugiero temas, propongo estímulos para que improvisen con el movimiento en el espacio, los objetos y las músicas y, a partir de sus improvisaciones, individuales o colectivas, rescato los elementos coreográficos que van ofreciendo y que formarán parte de la estructura del montaje teatral. En escena, trabajan solos: confiamos en su autonomía y en su entrega, en su capacidad de superación y su compromiso con el arte.

El trabajo continuado en el plano expresivo y el ambiente de contención les hacen crecer como personas, acrecentar su autoestima personal y el espíritu de equipo. Yo trato de enseñarles lo que amo y lo hago con pasión para ayudarles a bucear en sí mismos y a encontrar su propia creatividad. Y me siento muy orgullosa de su respuesta, de sentirles felices en su esfuerzo y en sus descubrimientos de la belleza y las emociones. Ellos me enseñan cada día a respetar los procesos de aprendizaje, a resaltar las singularidades de sus personalidades, a reconocer sus creaciones. Y les estoy agradecida.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Universidad Pública de Navarra

¿Destacan las artes performativas en el aprendizaje universitario y ejecución profesional del trabajo social? Una experiencia de formación práctica de posgrado en las Artes Escénicas para la Intervención Social

**KEPA FERNÁNDEZ:** Venimos de la Universidad de Navarra para hablar de una asignatura que se llama "Investigación Acción" en el Master del Departamento de Trabajo Social dedicada a reflexionar sobre el arte a partir de la práctica personal. Y nos hemos preguntado sobre el arte en términos de vehículo de conocimiento, como herramienta metodológica de investigación en la universidad, y también por la práctica del arte como instrumento de intervención social. Para ello, nos hemos alejado de la perspectiva del arte como objeto de investigación.

**VÍCTOR SÁNCHEZ:** A través de diversos talleres y utilizando para ello las artes escénicas, hemos tenido la oportunidad de trabajar aspectos novedosos para nosotros (pensando en el tradicional currículo formativo), que nos han permitido trabajar en torno a lo emocional, la creatividad, la comunidad... y eso, además, haciéndolo cambiando un poco la óptica habitual: colocar a los alumnos que suelen estar en los pupitres como sujetos activos. Es decir, aquellos currículums habituales en los programas de los objetivos académicos de contenidos teóricos y prácticos cambiarlo durante algunas sesiones por un currículo mucho más incierto y muy particular para cada uno de nosotros y nosotras. Me refiero en este caso a buscar el aprendizaje del autoconocimiento, del conocimiento de los otros y en el trabajo sobre la propia identidad. En este proceso de aprendizaje hemos aprendido que utilizando este tipo de técnicas podemos generar vínculos entre personas y entre comunidades que de otra manera es muy difícil. La danza comunitaria africana, que es uno de nuestros talleres, puede ser uno de los

ejemplos. En el tema de la exclusión, el teatro del oprimido es una herramienta fundamental para conocer cuáles son las relaciones de poder entre opresores y oprimidos y en qué posición nos encontramos. Cuando analizamos una acción somos parte activa, nosotros tenemos nuestra experiencia vital, nuestro bagaje que si se pone en juego durante la intervención, es muy importante ser conscientes de qué papel juega para poder influir en nuestras intervenciones y en los procesos de cambio de las personas con las que estamos trabajando. El autoconocimiento se ha convertido desde la realización de los talleres en una herramienta fundamental para mejorar nuestro quehacer profesional.

**LEIRE POLLATO:** Podemos destacar que gracias a esta experiencia hemos podido identificar la importancia que tiene el ritmo durante el proceso de intervención. Cada persona en cultura tiene sus tiempos. Y conocerlo y agarrarse a ello permite lograr ciertos cambios. El uso del cuerpo se convierte en lenguaje. Nos hemos sorprendido al comprobar cómo las artes escénicas, cómo la danza y el teatro, permiten a las personas comunicarse con otras formas de comunicación o de expresión. Además, este lenguaje es mucho más común de lo que pensamos y, por tanto, es integrador. Expresar las emociones con nuestro cuerpo es casi universal y trasciende con más facilidad a culturas, a las edades, etc. Estos espacios promueven la libertad de expresión, de acción, y permiten el desarrollo de la personalidad dentro del grupo, a la vez que fortalecen la cohesión del mismo grupo.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Fundación Auditorio de Barañain

Mikel Artxanko Mantxo: "Crecer con arte" - "Hazi Arte"

El proyecto consiste en un proceso de Co-creación artística que dé herramientas de comunicación personal y social a menores en situación de riesgo de exclusión social de la Fundación Ilundain y a personas con dificultades auditivas atendidas por la Asoc. Eunate. Para ello se crearon, con 39 jóvenes de Ilundain, tres grupos para ir trabajando las tres disciplinas (Música-*rap*, Teatro y Danza-*Hip-hop*). El cuarto grupo es el compuesto por 11 jóvenes de la Asoc. Eunate que realizaron el proceso creativo sobre cine y videomontajes. En total, llevaron a cabo 13 talleres de dos horas cada uno en el Auditorio Barañain.

Había un tema transversal a trabajar, el tema principal del proyecto e hilo conductor de la escenificación final del trabajo: el concepto ON/OFF. (Abierto/cerrado, encendido/apagado, dentro/fuera...). Debido a la presentación pública del trabajo final, por medio de actuaciones y de un corto, los jóvenes aprenden a gestionar el tiempo y a trabajar con objetivos a través de la colaboración y no de la competición. El proceso artístico brinda la oportunidad al que lo vive de aprender de sí mismo y de alcanzar una mejor autoimagen.

### Objetivos

- Involucrar a los jóvenes dentro de un proceso creativo. Que el proceso les aporte oportunidades para la participación social y comunitaria, creando cohesión grupal.
- Aprender a expresarse: Debido a la naturaleza comunicativa de estas artes escénicas se requiere un aprendizaje en la expresividad y capacidad comunicativa de los alumnos.
- Adquirir un mayor autoconocimiento. Debido a la naturaleza creativa y exploratoria de las artes escénicas, el alumno debe usar sus propias experiencias y su expresión corporal.
- Aprender y asimilar contenidos y técnicas artísticas de manera lúdica, que les permitan

disfrutar y adquirir motivación en la creación de un proyecto colectivo artístico.

### Beneficiarios

Los menores en riesgo de exclusión social, atendidos por la Fundación Granja Escuela Ilundain, provienen de familias desestructuradas, en situación de exclusión social de mayor o menor intensidad, escasez de recursos, bajo nivel socioeconómico y en su mayoría forman parte de minorías étnicas e inmigrantes. Tienen entre 14 y 19 años. Además de los 39 beneficiarios directos, toda la comunidad de profesores, resto de alumnos y trabajadores de Ilundain se ven involucrados en el proyecto de forma directa o indirecta.

### Propuesta artística

La creatividad artística se divide en cuatro disciplinas. Los jóvenes de Ilundain participaron en las tres primeras; y la cuarta (Cine) es la disciplina trabajada por los jóvenes de la Asociación Eunate:

- Teatro: Consistirá en la creación de una obra teatral, con todo el proceso que requiere: Guión, interpretación, ensayos, escenografía, vestuario, diseño de luces...
- Danza (*Hip-hop*): Consistirá en el proceso de creación de una producción de baile: Música, coreografía, interpretación, escenografía, vestuario, diseño de luces...
- Música (*rap*): Proceso de realización de varios temas musicales: Letra, melodías, instrumentos, y puesta en escena en la interpretación.
- Cine: Consistirá en una producción audiovisual o cortometraje, sobre el proceso creativo del proyecto. Tendrán que crear el guión, grabación con cámaras, sonido...

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Proyecto COCREAR: (Colectivo creativo artístico), Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico "Ernesto de Larrechea", Rosario, Santa Fe. Argentina

María José Ledesma

De la misma manera que los proyectos artístico-sociales intervienen en aspectos y ámbitos de la realidad social aspirando a producir cambios significativos en las oportunidades y en la calidad de vida de las personas, utilizando estrategias que garanticen el derecho de acceso a los bienes simbólicos, entendemos el arte como hecho social, como acción de cambio, que modifica y transforma, como movilizador del pensamiento crítico que permite a los sujetos desarrollar su propia identidad. Consideramos el arte como un derecho de participación que construye sentido y que expresa de una manera lúdica nuevas concepciones del mundo.

El proyecto CO.CRE.AR (Colectivo Creativo Artístico) se implementa en la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Ernesto de Larrechea de la ciudad de Rosario, Argentina. El mismo aborda diferentes aspectos de la gestión institucional-pedagógica-artística desarrollada desde el año 2013 proporcionando herramientas y experiencias de intervención como acompañamiento de un proceso institucional que parte del concepto de escuela como espacio público y del arte como transformación social.

Los nuevos lineamientos implicaron crear espacios relacionales que permitieran el encuentro participativo entre las diferentes áreas artísticas de las artes escénicas, coordinando tareas que contribuyeran al

intercambio de saberes y la articulación de las disciplinas que componen las también denominadas artes vivas. Así, se trata de favorecer aquellas prácticas artísticas que fomenten la participación social y el cruce de lenguajes y que estén orientadas al tendido de redes entre el Estado, la sociedad civil y organismos intermedios.

La Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico "Ernesto de Larrechea", ubicada en el centro de la ciudad y con una trayectoria de 90 años, se erige como una institución de formación artística en danzas y teatro para niños a partir de los seis años. La implementación del proyecto conllevó a un cambio de paradigma para la institución. Éste condujo a niños y jóvenes a la apropiación de los códigos y modos de operar de la danza y el teatro como productores de hechos culturales y no como consumidores pasivos.

El proyecto se multiplicó y extendió hacia los diferentes distritos de la ciudad de Rosario, considerando la asociación y el tendido de redes culturales que se relacionan entre sí en cuanto al capital cultural, intelectual y de financiamiento. Esto permitió un diálogo fluido entre los distintos actores y está generando un desarrollo donde la participación y la solidaridad son valores colectivos, formando sujetos comprometidos que breguen por una sociedad más justa y solidaria.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Fundación Atena

Arantxa Garatea Elzaburu

Cuando leí la presentación de estas jornadas "Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas", encontré dos párrafos que me gustaría reseñar:

1.- ¿Cómo eliminar las barreras físicas, psicológicas o sociales para el disfrute y práctica de las artes por parte de todos los ciudadanos? ¿Cómo enfrentar los miedos y, al mismo tiempo, potenciar la creación desde y con la diferencia? ¿Cómo trabajar artísticamente con colectivos diferentes y no caer en encasillamientos haciendo más de lo mismo?

2.- La creación o la interpretación artística tienen también, hoy en día, un compromiso de participación activa con el entorno y el momento, con la sociedad, especialmente con aquellos colectivos que están más alejados del arte, debido a sus circunstancias personales o de entorno social.

Como decía anteriormente, al leer estos párrafos, me sentí plenamente identificada con ellos, porque esto es, justamente, la definición de la Fundación Atena.

¿Qué es Fundación Atena? Somos una escuela de artes escénicas con y para personas con discapacidad intelectual. Eliminar barreras,

disfrutar de las artes por parte de los diferentes, innovar, sorprendernos a nosotros mismos, comprometernos con la sociedad. Un trabajo diario que tiene como uno de sus resultados la Compañía de Fundación Atena "Pasos de Integración".

Las personas que tenían que estar aquí presentando el trabajo de la compañía son los artistas que día a día luchan para que se reconozcan sus derechos, tener presencia en la sociedad y mostrar todo lo que son capaces de hacer si se cree en ellos y se les da la oportunidad. El acceso a la cultura es un derecho de todas las personas.

El arte, la creatividad y la cultura, son derechos fundamentales de toda la humanidad. Son bienes universales de los que podemos y debemos disfrutar, y son unos de los mejores instrumentos de integración y de mejora de toda la sociedad. Nuestra cultura se enriquece, sin duda, con las aportaciones de amplios grupos de la sociedad, a quienes, a causa de su diferencia, les está costando mostrar su gran capacidad creativa.

# Presentación de proyectos de organizadores y participantes-

## Fira Mediterrània de Manresa

David Muñoz (director de la Fira): "Propuestas inclusivas en un mercado de artes escénicas"

La Fira Mediterrània es un mercado de artes escénicas y música que se celebra en Manresa desde hace 18 años. Su acción se centra en dos ámbitos principales: la cultura popular y las músicas del mundo. Después de una larga trayectoria, hace dos ediciones que la Fira decidió actualizar su discurso artístico y preguntarse: ¿Cuál es la cultura popular de hoy en día? Para nosotros, la respuesta debería ser abierta e inclusiva: todas aquellas formas de cultura que están especialmente cerca de la gente (la cultura tradicional, las artes de calle, la cultura urbana, proyectos participativos, nuevos formatos...). En este concepto renovado e integrador, no podía faltar la conexión entre arte y transformación social. De esta forma, Fira Mediterrània se ha convertido en el primer mercado de artes escénicas del Estado español que incorpora las propuestas artísticas inclusivas en su programa, desde una triple vía: mostrando proyectos de

éxito, coproduciendo nuevas experiencias y promoviendo actividad de debate profesional.

La programación artística de la 17ª Fira Mediterrània tradujo las propuestas inclusivas en el programa artístico a dos niveles: por un lado, durante la Fira se vio una muestra de proyectos de éxito en este ámbito: Big Band Basket Beat Bcn, Tirabol, Xamfrà, Jordi Cortés - Alta Realitat, etc. Por otro, la Fira inició dos coproducciones de carácter social (Peret als Barris de Manresa y el Taller de Dansa i Moviment).

## “Micropolíticas escénicas para un teatro político nocturno”

César de Vicente Hernando



A partir del ensayo de Santiago López Petit, ‘Horror vacui’ y del libro de Mar Trafal ‘Por una política nocturna’, este taller trata de poner en juego una práctica escénica común destinada a la comprensión colectiva del malestar social, la potenciación política de las subjetividades y la proyección de horizontes de emancipación que permitan romper con la realidad instituida desde diferentes ámbitos de dominación. La “situación construida”, la “asamblea del pensamiento”, la “trama de lo común”, la “producción del acontecimiento” o la “interioridad común” son algunos de los recursos teóricos a los que se orienta este desarrollo de un nuevo teatro político.

Pensemos la posibilidad de atravesar la experiencia teatral que nos propone Artaud en su “Teatro del pobre”, pero que lo que lo atraviese sean justamente las categorías del teatro político posmoderno. El objetivo es establecer una especie de microescenas que permitan politizar nuestra vida. Una de las perspectivas fundamentales del teatro político posmoderno es esa, ¿podemos politizar nuestra vida? Para ello, se busca abandonar el espacio de

la representación para pasar al espacio de la realización. En eso consiste el taller.

Las herramientas son sencillas: una serie de textos e imágenes que se ponen en común. El punto de partida es respetar al otro y entenderle “uno con nosotros”, no un adversario.

Se comienza escuchando un texto de Bruno Traven: “El barco de la muerte”, mientras el grupo de participantes, en coro, construye un barco que está en el centro de una espiral. Todo ello con las manos unidas entre todos los participantes, formando una cadena que se mueve. La pregunta es, ¿puede quien está en el centro de esa “enredadera” salir de ahí? ¿Y cómo? ¿Quizás pidiendo ayuda al resto de los que están en esa cadena humana?

Surgen otras preguntas.

¿Qué no es mío de la vida que vivo?  
¿Qué haría con mi vida si pudiese hacerlo?  
¿Qué puedo hacer?  
¿Cómo es el mapa de la barbarie cotidiana?  
¿Creemos que otro mundo es posible? ¿Por qué estamos en este, entonces?

## “Danza comunitaria: movimiento y creación grupal”

Marta Navarrete, Guiomar Campos (Colectivo Lisarco) y Marie Delbousquet (Orquesta Sinfónica de Castilla y León), España

El taller ofrecía ideas prácticas sobre cómo acercar distintos grupos y colectivos a la danza, el movimiento y la música. Nuestra aproximación a la música y la danza en este contexto se basa en que no es necesario saber tocar un instrumento o saber bailar para poder crear. El sonido y el movimiento son herramientas de comunicación universales y comunes a todos los seres humanos.

Los asistentes realizaban distintas pautas basadas en la experimentación del movimiento personal y propuestas de improvisación y composición grupal.

Se utilizaron elementos básicos de expresión corporal y danza contemporánea que permiten el descubrimiento de distintas posibilidades de movimiento y del cuerpo sin influenciar en la determinación de una forma y sin bloquear su expresión individual.

Igualmente, se proponían técnicas de composición colectiva, incidiendo en la interdependencia del grupo y en la importancia de la comunicación y la cooperación para alcanzar el objetivo artístico.

Se exploraron distintas maneras de organizar coreográficamente a los participantes, formas creativas de estar juntos para ver cómo se establecen los roles de manera natural ante las distintas pautas de movimiento, cómo surge la adaptación y/o el conflicto cuando creamos entre todos.

El objetivo final del taller persigue contribuir a que las prácticas artísticas estén cada vez más presentes para un mayor número de personas y ampliar conciencia de la necesidad de una cultura cada vez más participativa.



## "Jungle fever -Fiebre de la selva-: otros lenguajes de comunicación"

Alida Neslo con la colaboración de Nilo Berrocal.  
Surinam y Holanda

Calentamiento con palmas. Pasos de baile. En corro. El suelo vibra. Corro que se acerca, que se aleja. Ritmos e intensidades que varían del casi silencio o palma sutil, a la máxima potencia. Todos, participantes y profesores, descalzos. El objetivo: escuchar a nuestro cuerpo y escuchar al cuerpo de los demás miembros del grupo en el que estamos integrados.

En este caso, el bostezo es una buena señal, porque eso significa que se está relajando el cuerpo. Está prohibido hablar.

Encontrado nuestro centro, se pasa al trabajo de corro en una coreografía acompañada que requiere no pensar, confiar en que el cuerpo sabe, dejar de necesitar entender cómo se configuran los movimientos. Son ejercicios dirigidos a la comunión. Perderse es imposible si confías en tu cuerpo. Si desconfías de tu cuerpo, te fijas en el vecino y comienzas a perderte.

¿Cuál es el beneficio de un ejercicio como este? Confianza, escucha, energía. Estado de alerta enorme. El corro está en nosotros, en la sociedad. Como artistas, podemos llevar lo que está en la calle al escenario.

Entra a escena Alida con pasos de danza africana.

El taller propone ser una pequeña muestra del trabajo que realizan Alida Neslo y Nilo Berrocal en el DNA, una escuela de formación artística integral, en danza, teatro y artes, y con una perspectiva multicultural que les ha llevado a invitar a profesores de todas las procedencias y culturas a dar clase con ellos. La multiculturalidad y el énfasis en el movimiento como lugar básico de comunicación y vehículo para transmitir la verdadera esencia de cada uno, son los ejes de trabajo de su escuela.



# “Cómo utilizar el potencial de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria”

Mikel Cañada. España

Mikel Cañada es titulado Superior en Música. Desde hace años, su actividad profesional está centrada en la investigación y práctica sobre los diferentes recursos y metodologías que faciliten una mediación eficaz entre la música en vivo de calidad y diferentes sectores de la sociedad que, por diferentes motivos, no han tenido o no tienen acceso a ella.

En su propuesta práctica para estas Jornadas, realizó una aproximación metodológica al contexto nacional e internacional en lo que implica a proyectos que hacen de la música una herramienta para la intervención y mejora social. Para ello, se definieron los conceptos de trabajo y generaron grupos de trabajo para la generación “in situ” de posibles proyectos en este sentido.

Atendiendo a la diferenciación de públicos o colectivos a los que dirigimos, se establecían diferentes estrategias y áreas de actuación que compartían siempre unos principios comunes definidos anteriormente. Este trabajo de

discusión y debate en grupos, que luego se exponían al resto de compañeros, se realizaba a partir de una serie de preguntas y objetivos:

Motivación: ¿Desde qué principios o en base a qué valores nos queremos acercar a determinados colectivos de nuestra comunidad?

Definición de objetivos: ¿Por qué queremos realizar un proyecto de inclusión social a través de la música? ¿Para qué? ¿Qué podemos ofrecer, aportar? ¿Qué resultados esperamos? Establecer recursos y estrategias que permitan a los gestores o promotores de este tipo de proyectos desarrollar su propia creatividad para poner en marcha procesos y proyectos creativos que impulsen el cambio de modelo en la relación de las entidades musicales y los propios músicos con su comunidad.

Romper tabús: todas las personas, de cualquier condición, tenemos la capacidad de intervenir, de una manera u otra, en la experiencia musical.



### "Five days to dance -Cinco días bailando-"

Amaya Lubeigt y Wilfred van Poopel (De LooPERS, Dance2together). Alemania

"Si las personas pueden bailar juntas, también pueden convivir juntas", es la máxima bajo la que se articula este proyecto artístico, social y pedagógico de danza comunitaria en los centros escolares. "Five days to dance" parte de la idea de que la danza influye positivamente en las personas y enriquece su desarrollo personal y social.

Este taller invitó a participar en una experiencia similar al proyecto "Five days to dance", y ofrecer elementos de trabajo en torno a la danza comunitaria para conocer breve pero prácticamente la metodología y experiencia de la compañía DE LooPERS. El objetivo: facilitar herramientas básicas para el desarrollo de un proyecto de estas características en un centro escolar.

El funcionamiento habitual del taller –de una duración de cinco días- es el siguiente: Durante una semana lectiva, el centro escolar participante suspende el plan de estudios para desarrollar y preparar junto con los bailarines y coreógrafos una coreografía cuya

presentación pública tendrá lugar en el propio centro escolar, o en un espacio público.

Se trata de un proyecto de danza en el que la creación de una coreografía se plantea como una herramienta de agitación en la que cada estudiante experimenta un proceso de aprendizaje en torno a su cuerpo y a las relaciones con los demás. Esta propuesta les permite experimentar y sentir el movimiento, conocerse a sí mismos y trabajar sus límites y sus metas, superando pequeños y grandes retos, y reconociendo en ellos mismos aspectos hasta el momento desconocidos.

A través de esta experiencia artística y sensorial, a los jóvenes participantes se les abre a menudo una nueva dimensión que fortalece su potencial como individuos, estimula su auto-confianza y les ayuda en la mejora de la comunicación grupal, ya que les obliga a romper y cuestionarse sus roles sociales justo en la etapa de su vida en la que éstos se están forjando.



## Proyección del documental "Five days to dance"

Dirigido por Rafael Molés y Pepe Andreu

### **Sinopsis**

Una pareja de bailarines aparece una mañana en el aula de un instituto. Es lunes y anuncian a un grupo de adolescentes que tienen cinco días para subirse a un escenario y bailar. Una semana para cambiar las cosas. Un pequeño plazo pero un gran reto: mover a las personas cuando el mundo nos paraliza. La danza obliga a esos jóvenes a romper sus roles justo en el momento de sus vidas en el que los roles sociales se están forjando. El líder deja de ser el más admirado, el tímido da un paso adelante... Bailar les obliga a tocarse. Se comunican, se igualan. Alguno no se liberará hasta el último instante. Wilfried Van Poppel y Amaya Lubeigt son los coreógrafos. Él holandés, ella vasca. La danza es el lenguaje común. No importa el lugar. Cinco días, una clase de adolescentes, un microcosmos en el que sucede un pequeño big-bang.

El documental que recoge la experiencia de trabajo de la compañía DE LooPERS es uno de los fenómenos cinematográficos de 2015. Nominado a nueve candidaturas de los Premios Goya, ha sido seleccionado en el Festival Internacional de San Sebastián, en la Sección

Oficial del festival de Ciudad de México DocsDF, en el DocsBarcelona y en el Festival de Cine Documental de Medellín, en Colombia. Además, ha recibido el premio Canal Plus del Festival MiradasDoc.

Más allá de un largometraje documental, "Five days to dance" es una potente herramienta educativa y un vehículo de denuncia de la direccionalidad de nuestras escuelas enfocada a convertir a los estudiantes en mera fuerza de trabajo, más allá de defender el desarrollo personal y de las habilidades particulares de cada estudiante. Experiencias como las que relata, trabajan sobre adolescentes para romper su encasillamiento en roles sociales, justo cuando éstos van forjando la personalidad.

### **Ficha técnica**

**Actores:** Wilfried van Poppel, Amaya Lubeigt

**Dirigida por:** Rafael Molés, Pepe Andreu

**Duración:** 79 minutos

**Género:** Documental

**Año:** 2014

# Programación artística-

## "Synergy"

Colectivo Lisarco

### **Sinopsis**

Entrar en la sala supone entrar en la pieza, donde sinergias y contagios se producen de manera natural. Hacemos evidente el punto de encuentro, sutil, desapercibido, de lo compartido.

Nueve artistas, músicos y bailarines en escena materializan la coreografía y, junto al vídeo y el material escenográfico, crean y recrearán paisajes y lugares, transformando el espacio físico.

La pieza se construye alrededor del String Quartet n.º 5 de Philip Glass, a la vez que proponen una desestructuración del famoso cuarteto introduciendo versiones de Steve Reich, sonidos que recuerdan a Terry Riley, composiciones originales de los intérpretes e improvisaciones.

Cada sección musical supone un estudio sobre el espacio, real o imaginado, concreto o abstracto, buscando la forma de revelar al espectador los diferentes rincones, perspectivas y escalas que tiene el espacio del que además forman parte.

El espacio es una duda, continuamente necesitamos marcarlo, designarlo, nunca es nuestro, nunca nos es dado, tenemos que revelarlo.

El Colectivo Lisarco es una asociación de profesionales de diferentes disciplinas artísticas que diseña y desarrolla proyectos colectivos artísticos y pedagógicos. Trabajan con la intención de fomentar una cultura más abierta, basada en el arte comunitario, la creación colectiva y las prácticas colaborativas como modelo artístico, educativo y social. Su trabajo se centra en la creación de piezas coreográficas, donde movimiento, música y artes visuales dialogan.

Cuenta con cuatro producciones: "Otro intento de volar bajo" (2008), "Heroica3" (2010), "Forman Vitae" (2011) y "Synergy" (2013).

### **Ficha técnica:**

**Concepto y creación:** Colectivo Lisarco.

**Intérpretes:** /Danza/ Javier Alameda, Guiomar Campos, Marcos Lázaro, Marta Navarrete, Aiala Urcelay, /Música/ Marie Delbousquet, Benjamin Payen, Jennifer Moreau y Alejandro Garrido.

**Escenografía, diseño de luces y**

**audiovisuales:** Icaro Maiterena.

**Vestuario:** Sara Basilio.

**Producción:** Vicente Galaso (Fundación Saludarte).

Una producción de Fundación Saludarte y Colectivo Lisarco. Con el apoyo de: Centro de Danza Canal y OSCYL.



## Conclusiones

Pensamos que es fundamental la evaluación. Hay un primer paso, que son las encuestas, pero también creemos que hay una oportunidad importante en establecer un diálogo cara a cara en el momento final del encuentro. Tratar de concluir qué hemos visto con respecto a otros años, con qué conclusiones nos quedamos o qué preguntas nos hacemos y qué dificultades nos planteamos cuando vemos determinadas cosas.

**INTERVENCIÓN:** Me he quedado con muchas ganas de tener espacios de encuentro, un poco más de proximidad, porque me parece que había muchas posibilidades y, al final, el tiempo se ha hecho muy cortito y los espacios de trabajo han sido tan intensos que no hemos podido compartir entre nosotros. En realidad propongo un espacio en el que su propio objetivo sea el conocerse, compartir, en espacios más reducidos.

**EVA GARCÍA:** Sobre esta cuestión os voy a ser muy sincera: siempre que nos enfrentamos a la programación de la siguiente edición, este tema aparece. Y lo hemos probado, pero la verdad es que no nos ha funcionado. Esto no quiere decir que no haya que seguir probando. Si conocéis dinámicas para crear sinergias, comunicación... mandádnoslas. No solo nos podéis mandar propuestas, sino también modos de hacer cosas, nuevos formatos... Al fin y al cabo, somos un grupo reducido, así que estamos abiertos totalmente a este tipo de propuestas.

**INTERVENCIÓN:** Enhorabuena, mi sensación con estas Jornadas es buenísima por las ponencias en general, por las dinámicas, por los talleres... y eso que me he visto obligado a perderme parte importante del encuentro. Me queda un pequeño grano de arena y me apetece ponerlo en común. Esta mañana, el Auditorio de Barañain presentaba un proyecto que mucha gente nos ha felicitado por su puesta en escena: "¡Qué fresco y arriesgado!, pero exactamente, ¿qué es lo que hacéis?". Lo que ha pasado es que teníamos cinco minutos para

la presentación de cada proyecto, que es lo que nos había dicho la organización, y algunos lo hemos cumplido y otros no. Conclusión: no ha habido tiempo de debate. Lo que nosotros habíamos pensado era en esos cinco minutos ser "impactantes" y luego, ya en el debate, explicar el proyecto adecuadamente a través de las preguntas. Se ha roto totalmente y no lo hemos podido explicar. Ahora no lo voy a hacer porque no es el espacio, pero quizás un poquito querría transmitir esa pena. Que en la parte más práctica -los talleres también eran muy prácticos-, pero en ese caso que eran proyectos muy concretos, creo que había que haberles dado más tiempo. Aparte de que algunas exposiciones han sido más largas de cinco minutos, pero aparte de eso, yo creo que tenía que haberse previsto más tiempo de debate en la presentación de proyectos. Porque esos cincuenta minutos previstos de coloquio, finalmente se han convertido en diez -y gracias a que Eva lo ha alargado-, según la hora no había tiempo.

**EVA GARCÍA:** De todas maneras, la provocación también funciona para que la gente se interese por ti.

**INTERVENCIÓN:** Me ha pasado que se me han quedado cortas las Jornadas. Así que me gustaría preguntar si hay un foro en el que se pueda interactuar. Porque en un rato nos vamos a despedir, cada uno se va a ir a su casa, pero si hay un foro donde se puedan presentar cosas y continuar con este encuentro... si tenéis, y si no tenéis, invito a que se haga.

**EVA GARCÍA:** Nosotros particularmente no tenemos. Tenemos la web, lo que más se puede acercar a ello es el observatorio del Institut del Teatre. Siempre hemos pensado que era necesario articular otro tipo de herramientas y de dinámicas...

**INTERVENCIÓN:** A mí me viene a la cabeza un sitio donde todos puedan... porque sí que sé que hay diversas herramientas que cada uno tiene por su cuenta. Pero no hay un sitio más habitual donde uno pueda mirar, entrar y ponerse en contacto con todos los demás.

**EVA GARCÍA:** En términos de bases de datos, el observatorio del Institut se quiere convertir en eso. Os lo hemos presentado esta mañana para que lo llenéis de proyectos, entidades...

**INTERVENCIÓN:** Esta mañana se ha presentado el observatorio y creo que es el momento de que pensemos y lo hagamos juntos para crear un verdadero foro. Vamos a aprovechar lo que hay y no crear otros. Vamos a ver si conseguimos entre todos crear más visibilidad. Y si esta plataforma funciona, yo pienso que puede ser una herramienta potente. O sea, que existir el foro existe, porque está esta web. Vamos entre todos a diseñarla y dotarla de contenidos entre todos.

**INTERVENCIÓN:** Yo vengo a estas Jornadas bajo diversos parámetros, como creadora, como gestora y como impulsora de un proyecto de integración con una orquesta. Es decir, que vengo con un jaleo. Un jaleo que se me ha presentado también a la hora de elegir el taller de hoy. Imagino que no soy la única. Me da un poco de pena... entiendo que los recursos y la movilidad de la gente pues tiene un límite y se hace lo que se puede. Pero pensaba que de cara a otros encuentros sería bueno que igual que el primer día había dos talleres y tú podías elegir, hoy se me hacía un poco difícil. Elegir uno entre cuatro... porque hubiera hecho los cuatro. Entonces, por favor, que nos pasen el power point.

**EVA GARCÍA:** Cada año cuidamos más la cuestión del registro. Todo se graba y se vuelca. Los recursos estarán disponibles en la web.

**INTERVENCIÓN:** En primer lugar, felicitar a las Jornadas, porque creo que año a año

van creciendo como espacio de reflexión, de debate, de formación... Querría sugerir una cosa más, quizás integrar mucho más lo que es la práctica con la teoría. Por la mañana es quizás muy unidireccional y por la tarde pues un taller de cuatro horas. Quizás podríamos pensar en talleres de media hora, en varias salas por las que la gente va pasando. Y en ellos ofrecer ejercicios que podamos hacer nosotros mismos luego. La propuesta es que, yo entiendo que tiene un tinte artístico, pero quizás que tenga más vínculo con lo que estamos haciendo, porque entonces vamos mucho más vinculados, mucho más dispuestos... Es decir, combinar un poco más la acción y la pasividad. Porque, si no, es como un bloque, ¡pam!, y después nos movemos, que es al final, te animas y se ha acabado... Sé que no es fácil.

**INTERVENCIÓN:** Imagino que la cuestión de mover a tanta gente explica el hecho de que sean solo dos días y se adquiera más fuerza. Pero a mí me gustaría proponer que hubiera, por ejemplo, otros talleres que fuesen de mayor duración. De manera que se pudiera tener por un lado esta fuerza de que somos doscientos y estamos dos días, y por otro lado actividades tan interesantes como por ejemplo con Alida, que nos hemos quedado todos con las ganas, pues que hubiera esa posibilidad. Yo vengo de Madrid y la verdad es que yo hubiera hecho un hueco para estar cinco días aquí. Así que esa es la propuesta, la de complementar si fuese posible.

**EVA GARCÍA:** En la línea de lo que dices, me gustaría resaltar la cantidad de gente que hemos convocado que es de fuera de Navarra, que vienen desde Andalucía, desde Madrid... Y me gustaría transmitir cómo se ha consolidado la cita, porque cuando hablas de abrir más, nosotros tenemos que tener garantía también de presencia.

**INTERVENCIÓN:** Yo llevo cuatro años viniendo a las Jornadas, sé que es muy complicado coordinar y hacer caso a estas sugerencias de más días, más horas, más prácticas, más reflexión, que haya *feedback* real y no conferencias, cuando en realidad han sido muy interesantes. Pero también creo que hay que darle otro enfoque para otros años. Yo igual que propongo esto, os voy a mandar dinámicas.

Pero creo que es bueno poner un punto de vista diferente: ¿qué es la inclusión social para cada uno de nosotros, cómo lo hacemos y qué queremos? Porque yo creo que hay que pensar en la inclusión social como todo el partido que le podemos sacar a los espacios públicos y al arte en general. Pero desde otro punto de vista, no desde el creador artístico. Porque creador artístico podemos ser todos. Aquí es una cuestión de tratos con la administración pública, por eso no puede durar más. Pues intentar crear espacios con instituciones no públicas que podían ceder el espacio para que durase un día más... por ejemplo. En cualquier caso, yo envío todas estas iniciativas por mail. Por otro lado, la cuestión del lenguaje inclusivo creo que es importante que estuviera.

ello, hemos de sumar nuestra voluntad de que la asistencia sea gratuita y accesible para todo el mundo.

**INTERVENCIÓN:** Me gustaría que el interés que las administraciones públicas parecen mostrar ante este tipo de proyectos se reflejara también en materia económica. Aún no he encontrado una subvención dirigida a este tipo de proyectos o colectivos.

**JAIME GUERRA:** Respondo en nombre del INAEM, te aconsejo que hagas una lectura detenida de las convocatorias anuales de ayudas del INAEM donde hay fórmulas de apoyo a proyectos profesionales de artes escénicas que tengan vinculación con la



**EVA GARCÍA:** Sobre estas propuestas de ampliar días, talleres, etcétera, desde la organización os queremos transmitir que es necesario cuadrar la cuestión de financiación. Pensando en asistentes que se trasladan desde otras ciudades, pensamos que reducir los costes es atractivo. Por otro lado, este es un proyecto que se gestiona con muy poco dinero, y los propios ponentes nos visitan con unas tarifas simbólicas, porque si no, se nos desbordaría. Dicho todo esto, la gira que hacen las Jornadas por distintas ciudades, pensamos que pueden generarse núcleos de trabajo que continúen por su cuenta con esta actividad. A

inclusión social de colectivos o para mejorar el acceso a los espectáculos de esos colectivos. Pero esos apoyos se otorgan siempre desde una perspectiva artística profesional, que es nuestro ámbito de competencia y, en todo caso, siempre orientados a mejorar la movilidad territorial por el Estado de los espectáculos o para la gira internacional.

**GREGO NAVARRO:** También hay otras ayudas como las que ofrece la Fundación La Caixa en Cataluña, el propio Gobierno de Navarra, ... dirigidas específicamente para proyectos de esta naturaleza o que, dirigidas al ámbito

artístico, valoran y puntúan su transversalidad hacia este tipo de problemáticas.

**INTERVENCIÓN:** Me gustaría preguntarle a la sala ¿quién ha solicitado subvención a las administraciones públicas este año? ¿Y quién la ha tenido? En el mundo de la inclusión, la discapacidad, hay una serie de hándicaps sobre la calidad. Porque las compañías que hacemos teatro con las personas con discapacidad intelectual, no solemos pisar las redes, los escenarios públicos, porque hay una especie de hándicap inconsciente de lo que es calidad. ¿Y quién decide que es calidad y qué no? En los teatros públicos, he visto muy pocas funciones de este tipo de teatro.

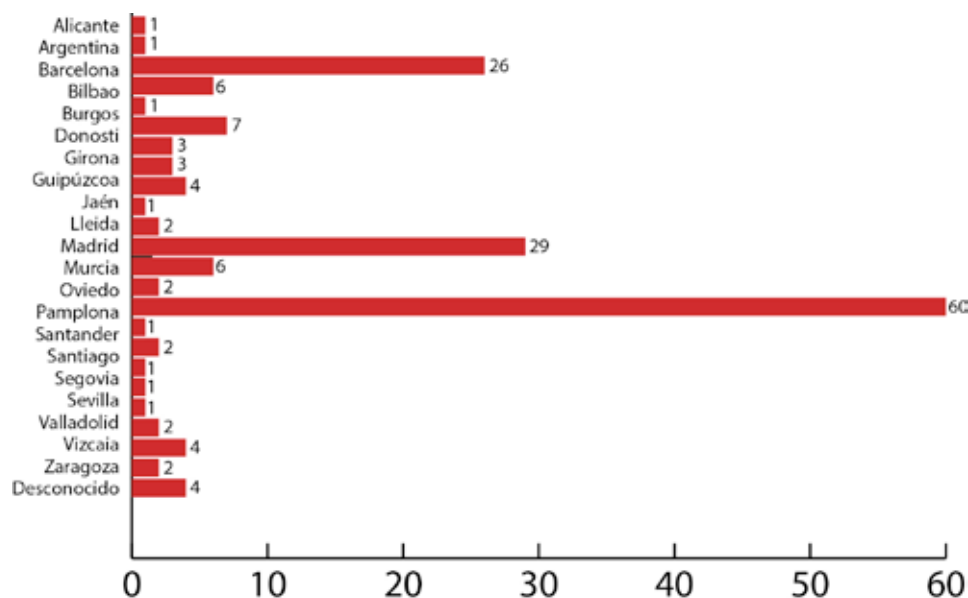
**RESPUESTA DE VARIAS PERSONAS:** Hay varios ejemplos de actividades de apoyo a

proyectos de este tipo: el Centro Dramático Nacional tiene un festival anual de artes escénicas e inclusión denominado "Una mirada diferente"; el Teatro Español de Madrid programó durante quince días el espectáculo "Quijotadas"; La Casa Encendida tiene una programación estable específica y un festival, el IDEM.

*Antes de la proyección del documental "Five days to dance", actividad que cierra la programación de esta séptima edición de las Jornadas sobre la Inclusión Social en las Artes Escénicas en Pamplona, todos cantan y bailan al ritmo de una pieza coral preparada por Mikel Cañada con los participantes de su taller.*

# Datos estadísticos de participación

## Procedencia de los asistentes a las Jornadas



## Ocupación de los asistentes



# Participantes

**Aïda Puig Xicola**

EL TEATRÍ

[www.elteatri.com](http://www.elteatri.com)

Cervello - Barcelona

**Aitor Subiza Saldise**

Madrid

**Alazne Corral Pacheco**

Grupo de teatro de la Asociación de jubilados de Zizur Mayor; Grupo de teatro de la Asociación de Viudas de Iturrama  
Pamplona - Navarra

**Alba Fernández López**

Taller d'Art, Cultura i Creació

[www.taccbcn.com](http://www.taccbcn.com)

Barcelona

**Alberto Sampablo**

Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya

[www.obc.cat](http://www.obc.cat)

Barcelona

**Alicia Otaegui García**

Centro de discapacidad intelectual  
Monjardín

Pamplona - Navarra

**Alicia Paulina Pire**

Orquesta Ciudad de Granada

[www.orquestaciudadgranada.es](http://www.orquestaciudadgranada.es)

Granada

**Almudena Martínez Díaz**

Tafic Teatro

<http://taficteatro.blogspot.com.es/>

Cartagena - Murcia

**Álvaro Santiago Goñi**

<http://www.pamplona.es>

Pamplona - Navarra

**Ana Díez de Ure Eraul**

Ayuntamiento de Barañáin

[www.baranain.es](http://www.baranain.es)

Barañáin - Navarra

**Ana Hernández Sánchez**

Orquesta Sinfónica de Navarra

[www.orquestra-pablo-sarasate.com](http://www.orquestra-pablo-sarasate.com)

[www.anahernandezsanchez.com](http://www.anahernandezsanchez.com)

Madrid

**Ana Sanz Morales**

Madrid

**Ana Mateo**

OSPA

Oviedo - Asturias

**Ana Moreno Lecumberri**

Pamplona - Navarra

Ana Berta Gainza Artazcoz  
escuelaeducadores.educacion.navarra.es  
Pamplona - Navarra

Ana María Vivancos Costa  
www.elhechizoteatro.es  
Murcia

Ana Rocío Setuain Equisoain  
ANNF  
www.nuevo-futuro.org  
Pamplona - Navarra

Andrea Arrizabalaga Lasa  
ARTAZIAK  
www.artaziak.com  
Donostia - Gipuzkoa

Andrea Verga  
http://www.teatrodelosentidos.com  
Barcelona

Andrea Calsamiglia  
NUS  
www.elnus.org  
Valldoreix - Barcelona

Ángel Asensio Miranda  
Teatro Barakaldo Antzokia  
www.teatrobarakaldo.com  
Sestao - Bizkaia

Angels Nogue i Solà  
Institut del Teatre  
www.institutdelteatre.cat  
Barcelona

Anna Vilanova  
Fira Mediterrània de Manresa  
www.framediterrania.cat  
Manresa - Barcelona

Aurora Arteaga  
Madrid

Bakarne Atxukarro Estomba  
Auditorio Barañain  
www.auditoriobarain.com  
Pamplona - Navarra

Beatriz Leronés Losilla  
Aptent y del proyecto Teatro Accesible.  
www.aptent.es  
Valdemoro - Madrid

Beatriz Pedro-Viejo  
Asociación Plataforma REDOMI  
www.redomi.org  
Alcalá de Henares - Madrid

Borja Pujol  
Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
www.bilbaorquestra.com  
Bilbao - Vizcaya

Carles Salas Monforte  
Institut del Teatre  
www.institutdelteatre.cat  
Barcelona

Catalina Martínez Nortes  
Teatro Crico de Murcia  
www.teatrocircomurcia.es  
Murcia

Claudia Torner García  
Apropa Cultura - L'Auditori  
www.apropacultura.cat  
Barcelona

Cristian García Vargas  
Taller d'Art, Cultura i Creació  
www.taccbcn.com  
Barcelona

### Cristina Gómara Urdiain

Asociación de Fundaciones de Navarra  
www.fundacionesdenavarra.com  
Sarriguren - Navarra

### Daniel García Almoguera

Agora Mediación Social Comunitaria  
Pamplona - Navarra

### David Ibáñez

Fira Mediterrània de Manresa  
www.firamediterrania.cat  
Girona - Barcelona

### David Martínez

Associació cultural LA NAVE VA  
www.lanaveva.org  
Galliners - Girona

### Eider Sainz de la Maza Alday

Iruña - Navarra

### Eider Ibarrondo García

Gizaarte elkarte  
<http://tribunalderechosmujeres2013.blogspot.com.es>  
Amorebieta-Etxano - Bizkaia

### Elena Gómara Rosagaray

Huarte - Navarra

### Elena Dueso Pla

Institut del Teatre  
www.institutdelteatre.cat  
Barcelona

### Elva Pérez Álvarez

<http://ifis-editorialgrupo5.com/>  
Madrid

### Encarnación Sánchez Martín

Grupo de teatro Colegio El Molino  
Zabalza - Navarra

### Erea Cuesta Cremades

Avapace  
avapace.org  
Valencia

### Esther Planas Hortal

Barcelona

### Estibaliz Zubieta Satrustegui

Fundación Atena  
www.fundacionatena.org  
Pamplona - Navarra

### Estibaliz Guardado Minchinela

Escuela Navarra de Teatro  
www.laescueladeteatro.com  
Pamplona - Navarra

### Eva Vilanova Sérico

Marabal  
www.marabal.org  
Barcelona

### Fernando Sáenz de Ugarte Balza

Dantzaz  
www.dantzaz.net  
Renteria - Gipuzkoa

### Francisco Peñuela Redondo

Asociación Comarcal de Personas con  
Diversidad Funcional Tréboles  
www.treboles.org  
Torreperogil - Jaén

### Francisco Javier Salvo Zaratiegui

Gabalzeka Teatro. Federación de Teatro  
Amateur de Navarra. Festival de Teatro del

Tercer Sector  
<http://www.actiweb.es/gabalzeka/>  
Tafalla - Navarra

**Garazi San Martín**  
Irunea- Navarra

**Gerardo Ayo**  
Teatro Social Antzokia de Basauri  
Basauri - Bizkaia

**Glòria Cid Gerlach**  
Fundación Bancaria "La Caixa"  
<http://obrasocial.lacaixa.es/>  
Barcelona

**Gorka Alvarez Barragán**  
Gizat. Grupo del Teatro de las Oprimidas  
Donostia - Gipuzkoa

**Helen Abadía Ruíz**  
CIVVOX  
<http://www.pamplona.es/>  
Pamplona - Navarra

**Iban García Úriz**  
LA ORTIGA T.D.S.  
[www.laortigatds.com](http://www.laortigatds.com)  
Pamplona - Navarra

**Ibon Aranbarri Etxaburu**  
Fundación Juan Crisostomo de Arriaga-  
Orquesta Sinfónica de Bilbao  
[www.bilbaorquestra.com](http://www.bilbaorquestra.com)  
Bilbao - Bizkaia

**Idoia Ullate Ballaz**  
Pamplona - Navarra

**Idoya Monje Jaurrieta**  
Ayuntamiento de Pamplona  
Pamplona - Navarra

**Imma Estapé Digón**  
Teatro Tmueva  
Pamplona - Navarra

**Inés Enciso Merino**  
Festival Una Mirada Diferente. CDN  
[www.cdn.mecd.es](http://www.cdn.mecd.es)  
Madrid

**Inés San Martín Morote**  
Escuela Butaca 78  
Pamplona - Navarra

**Inma Martínez Riazuelo**  
Departamento de Educación del Gobierno  
de Navarra: Programas educativos  
inclusivos  
[http://www.educacion.navarra.es/web/  
dpto/atencion-a-la-diversidad/proyectos](http://www.educacion.navarra.es/web/dpto/atencion-a-la-diversidad/proyectos)  
Huarte - Navarra

**Inma Gurrea González**  
Pasadas las 4  
Villava - Navarra

**Iñaki Romero Torres**  
Alsasua - Navarra

**Íñigo Izurzu Rezusta**  
Pamplona - Navarra

**Iranzu Martínez Oroz**  
Grupo de Lindyhoppers  
[http://corsi.unibo.it/Magistrale/  
ScienzeEducazionePermanente/Pagine/  
default.aspx](http://corsi.unibo.it/Magistrale/ScienzeEducazionePermanente/Pagine/default.aspx)  
Huarte - Navarra

### Isaac Uyà Garsot

Tоторa. Asociación educativa y cultural  
Barcelona

### Iván Alvarado Castro

Cuarta Pared  
<http://www.cuartapared.es>  
Madrid

### Jaime Malón Ferrer

Pamplona - Navarra

### Jaione Cabaleiro

Auzoenea  
Donostia - Gipuzkoa

### Jaione Vicente Arbeláiz

Cisura - Navarra

### Joan Morros Torné

Associació Cultural El Galliner  
[www.kursaal.cat](http://www.kursaal.cat)  
Manresa - Barcelona

### Joaquim Aloy i Bosch

ODA. Diputació de Barcelona  
[www.diba.cat/oda](http://www.diba.cat/oda)  
Manresa - Barcelona

### Joaquín Romero

Orquesta Sinfónica de Navarra  
[www.orchestradenavarra.es](http://www.orchestradenavarra.es)  
Pamplona - Navarra

### Joel Álvarez Banal

Associació Cultural Marabal  
[www.marabal.org](http://www.marabal.org)  
Barcelona

### José Galera Juárez

Cía. Deconné. Nacho Vilar Producciones S.L

Ribalta teatro

<http://jesusabandonado.org/>;  
<http://www.auxilia.es/quienes-somos/>  
Murcia

### José Ángel Quesada Bedmar

Asociación Comarcal de Personas con  
Diversidad Funcional Tréboles  
[www.treboles.org](http://www.treboles.org)  
Úbeda - Jaén

### José Manuel Ciudad Duque

AVAPACE  
[www.avapace.org](http://www.avapace.org)  
Valencia

### José María Asín Escudero

Anfiteatro de Zizur Mayor  
Zizur Mayor - Navarra

### José Vicente Urabayen Azpilicueta

Casa de Cultura de Villava  
[www.villava.es](http://www.villava.es)  
Pamplona - Navarra

### Juan Mendoza

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria  
[www.ofgrancanaria.com](http://www.ofgrancanaria.com)  
Las Palmas de Gran Canaria

### Juanjo Grande López

Orquesta Nacional de España  
<http://ocne.mcu.es>  
Sant Antoni de Calonge - Girona

### Jule García

TEAVIDE  
[www.teavide.org](http://www.teavide.org)  
Bilbao - Bizkaia

### Kepa Fernández de Larrinoa

Lera: mugarik gabeko antropologoak  
Alkiza - Gipuzkoa

### Laramaya Columba Jerez

Asoc. Pradera Tercio Terol  
Madrid

### Laura Suárez

Centro ocupacional Taller Rafael,  
Escuela Libre Micael  
<http://centroocupacionaltallerrafael.blogspot.com.es>  
[www.escuelamicael.com/teatro.html](http://www.escuelamicael.com/teatro.html)  
Las Rozas - Madrid

### Leire Poyato Maiztegi

Arrasate - Gipuzkoa

### Luna Murillo Teruel

Proyecto A. Colegio La Asunción  
[asuntillos-santaisabel.blogspot.com.es](http://asuntillos-santaisabel.blogspot.com.es)  
Madrid

### M<sup>a</sup> del Pilar Colunga de la Vega

Orquesta Sinfónica del Principado  
de Asturias  
[www.ospa.es](http://www.ospa.es)  
Oviedo- Asturias

### M<sup>a</sup> Teresa Martínez San Vicente

C.O. Taller Rafael  
Madrid

### Manuel Medina

Teatro Paladio Arte para personas  
con discapacidad  
<http://paladioarte.org>  
Madrid

### Manuel Horno

Asociación Cultural La vieja escuela  
Valle de Mena . - Burgos

### Mar Ávila Arribas

Universidad Carlos III de Madrid //  
Junta Directiva de la Red Española  
de Teatros  
<https://auladelasartes.uc3m.es/>  
Madrid

### Mar Mateo Sainz

Directora Escuela Infantil Lourdes del  
Ayuntamiento de Tudela  
<http://www.tudela.es/>  
Tudela - Navarra

### María Arcos Corretjé

Colectivo DACU, danza comunitaria en  
Pamplona. Asociación sociocultural Sonríe  
que no es poco  
[www.sonriequenoespoco.com](http://www.sonriequenoespoco.com)  
Pamplona - Navarra

### María Sánchez de la Cruz

Área Artes Escénicas Ayto. Móstoles  
[www.mostoles.es](http://www.mostoles.es)  
[www.aescenamostoles.com](http://www.aescenamostoles.com)  
Madrid

### María García Crespo

Uno entre cien mil  
[www.unoentrecienmil.org](http://www.unoentrecienmil.org)  
Madrid

### María Añover López

Laboratorio transfeminista  
[laboratoriotransfeminista.noblogs.org/](http://laboratoriotransfeminista.noblogs.org/)  
Zaragoza

### María Alonso del val

GIZAT Grupo de Teatro del Oprimido  
de Guipúzcoa  
Donostia - Gipúzkoa

### María Andrea Gonzaga Aguilar

Pamplona - Navarra

### María Belén Díaz Moreno

As. Cultural Taller de Teatro de Pinto  
www.ampinto.org  
Pinto - Madrid

### María Carmen Larrauri Mediavilla

CIFP Escuela de Educadores/as  
del Gobierno de Navarra  
<http://escuelaeducadores.educacion.navarra.es/>  
Pamplona - Navarra

### María Cristina Urdániz Ezcurra

www.navarra.es  
Pamplona - Navarra

### María Dolores Martínez

Cáritas  
<http://www.caritasregiondemurcia.org/>  
Murcia

### María José Sesma Ledesma

Cars y Caretas. Rosario//Escuela Municipal  
Danzas y Arte Escénico "Ernesto de  
Larrechea  
Rosario/ Argentina

### María José Cano Espín

Musikene-Centro Superior de Música  
del País Vasco  
www.musikene.eus  
Donostia-San Sebastián Gipúzkoa

### María Luisa Martín Horga

Joven Ballet de Santander  
Danzasantander  
<http://www.danzasantander.com>  
Santander - Cantabria

### Marien San Nicolás Fernández

Cáritas  
<http://www.caritasregiondemurcia.org/>  
Murcia

### Mariona Montaña Vilà

Servicio Educativo del Teatre Lliure  
de Barcelona / Apropa Cultura  
www.teatrelliure.cat  
Barcelona

### Marisa Serrano Echaves

Ditirambo teatro  
Biurrun - Navarra

### Marta Bautista García

La mar de Marionetas -  
AC Titirilandia - ARTEMAD - ASSITEJ -  
UNIMA  
www.lamardemarionetas.org  
Madrid

### Marta Cantero Díaz

Federación Nacional de Arte y  
Discapacidad  
www.federacionartediscapacidad.com  
Segovia

### Matxalen de Pedro Larrea

Horman Poster //Orquesta Sinfónica  
de Bilbao  
www.bilbaorquestra.com  
hormanposter.wordpress.com  
Bilbao - Bizkaia

### Mercè Mariné Ferré

Instituto del Teatro de Barcelona  
Gelida - Barcelona

### Mercedes Pacheco Pavón

Conservatorio Superior de Danza de  
Madrid "María de Avila"/ Asociación Cultural  
Alas Abiertas  
www.csdma.es  
www.alasabiertasdanza.com  
Madrid

### Miguel Cuervo

Centro Dramático Nacional  
<http://cdn.mcu.es/>  
Madrid

### Miguel Ángel Mejía González Gallego

Avapace  
www.avapace.org  
Valencia

### Mikel Artxanko Mantxo

Auditorio Barañain  
auditoriobarain.com  
Pamplona - Navarra

### Miren Balda Clavería

Red Civivox  
Pamplona - Navarra

### Miren Uxue Achanco Mancho

Psicoterapia Mareluur.  
Pamplona - Navarra

### Miriam Muñoz Lázaro

Pamplona - Navarra

### Miriam Ortega

Danzaterapia aragonesa  
www.danzaterapiaragon.com  
Muruastrain - Navarra

### Moi Aznar Fernández

El Teatri //Cia. Jomeloguisjomelo.com  
www.elteatri.com  
Cervello - Barcelona

### Natalia Martín Zaballos

Redomi  
www.redomi.org  
Alcalá de Henares - Madrid

### Nati Villar Caño

Escuela Municipal de Teatro "Ricardo  
Iniesta"  
Úbeda - Jaén

### Nieves Oteiza Goñi

Teatro Amateur  
<http://www.zarrapastrateatro.com/>  
Pamplona - Navarra

### Nieves Rico Gomis

Txirlora teatro social  
Burutain - Navarra

### Nuria Calatayud

Associació Donyet Ardit  
<http://donyetardit.blogspot.com.es/>  
Alicante

### Oriol Roch Izard

Orquesta Sinfónica de Euskadi  
www.euskadikoorkestra.eus  
San Sebastián - Gipuzkoa

### Osama Mohssine

Villava - Navarra

### Óscar Lanuza Franco

Orquesta Simfònica del Vallès  
www.osvalles.com  
Sabadell - Barcelona

### Owen Paul Clay

Centro Ocupacional Taller Rafael  
<http://centroocupacionaltallerrafael.blogspot.com.es/>  
Madrid

### Paloma Casa Ferri

Barcelona

### Pasión Benítez

Asociación Pasión por la Música  
Cantania Andalucía  
<http://pasionporlamusica.org/>  
Sevilla

### Patricia Abad Encinas

Antsoain - Navarra

### Patrick Ullate García

Técnico de Cultura del Gobierno de Navarra  
<http://www.navarra.es>  
Pamplona - Navarra

### Ramón García Maqueda

Fundación Síndrome de Down Madrid  
[www.downmadrid.org/](http://www.downmadrid.org/)  
Madrid

### Raúl Madinabeitia

Management y Producción SL/  
Conservatorio Superior de Música  
de Navarra  
[www.raulmadinabeitia.com](http://www.raulmadinabeitia.com)  
Larrasoaina - Navarra

### Ricardo Bamaca

Teatro en vías de desarrollo  
[www.teavide.org](http://www.teavide.org)  
Bilbao - Bizkaia

### Roberto Ugarte Alvarado

Orquesta y Coro de la Comunidad  
de Madrid  
[www.orcam.org](http://www.orcam.org)  
Madrid

### Rodrigo González Gijón

AFANIAS  
[www.afanias.org](http://www.afanias.org)  
Madrid

### Rogelio Igualeda Aragón

Área Socioeducativa Orquesta y Coro  
Nacionales de España  
[www.ocne.mcu.es](http://www.ocne.mcu.es)  
Alcobendas - Madrid

### Samuel Quel Romero

Escuela Navarra de Teatro  
Pamplona - Navarra

### Santiago Buruchaga Echaluze

Bilbao - Bizkaia  
Plataforma Eszenika

### Santiago Litago Lumbreras

Ayuntamiento del Valle de Aranguren  
Cia. La Ortiga T.D.S.  
[www.laortigatds.com](http://www.laortigatds.com)  
Mutilva - Navarra

### Sara Cinca Segraoui

Asociación Sociocultural La Cruda y  
Colectivo Febrero Feminista

febrerofeminista.noblezabaturra.org  
Zaragoza

Sara Armendariz Bajo  
Pamplona Navarra

Sergio Impura Pinillos  
Esparza de Jalar - Navarra

Silvia Carretero García  
Centro Cultural Miguel Delibes -  
Orquesta Sinfónica de Castilla y León  
www.auditoriomigueldelibes.es  
Valladolid

Sonia Gainza Bernal  
Apropa Cultura // L'Auditori  
www.apropacultura.cat  
Barcelona

Uxue Martínez Oroz  
Barcelona

Uxue Uriz Sucunza  
csmn.educacion.navarra.es  
Pamplona - Navarra

Víctor Sánchez Salmerón  
Barañáin - Navarra

Víctor Gómez Gironès  
Laboratori Teatral Patates amb Suc  
Capsa de Somnis  
www.patatesambsuc.com  
Hospitalet de Llobregat - Barcelona

Virginia Hernández Artigas  
Zizur Mayor - Navarra  
www.zizurmayorcultura.com

Virginia Fernández Ruíz  
Órbita Diversa  
https://orbitadiversa.wordpress.com/  
Madrid

Xabier López Jimeno  
Escuela Navarra de Teatro  
Pamplona - Navarra

Xacobo Castro Torres  
Limiar Teatro  
www.pangeias.com  
Santiago de Compostela - Coruña (A)

Xenki Berho Mujika  
Grupo de Teatro del Oprimido GIZAT  
Escuela "Arantzazuko Ama"  
http://astieskola.eus  
Altza - Gipúzkoa

Xosé Paulo Rodríguez Domínguez  
La Red de Teatros  
Santiago de Compostela - A Coruña

Yazel Parra Nahmens  
Taller Experimental de Teatro  
(TET-Caracas- Venezuela)  
www.centrotet.com  
www.institutdelteatre.org  
Barcelona

Fco. Javier Gómez González  
Valladolid



# Dossier de prensa

## **El Teatro Gayarre de Pamplona acoge las VII Jornadas sobre la inclusión social y educación en las Artes Escénicas**



Desde 2009 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) organiza anualmente las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas en estrecha colaboración con numerosas instituciones públicas y privadas. Para la edición de 2015 son siete las instituciones organizadoras: el INAEM, la Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona, el centro social y cultural La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona y la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD).

Las Jornadas pretenden dar visibilidad y favorecer el intercambio de experiencias dentro de este ámbito de la creación y de la gestión artística. La adopción de buenas prácticas, la aplicación de políticas adecuadas con herramientas contrastadas, el diseño de proyectos artísticos que favorezcan la inclusión social, la creación, la integración de comunidades en riesgo de exclusión, la educación y el desarrollo de nuevas audiencias para las artes escénicas y la música en el ámbito de la inclusión social, siempre desde un punto de vista estrictamente profesional y de excelencia artística.

Otros rasgos importantes que caracterizan a las Jornadas son su voluntad itinerante por distintas ciudades españolas y su continuidad en el tiempo, lo que ha permitido evolucionar en sus contenidos, incorporando elementos diferentes y manteniendo un contacto permanente con los profesionales españoles que trabajan en este sector artístico de las artes escénicas y musicales.

El Teatro Gayarre es el anfitrión de la edición de 2015, incorporándose al diseño de contenidos y organización de las VII Jornadas, que se celebran en Pamplona los días 12 y 13 de marzo. Las VII Jornadas de Pamplona combinan ponencias, talleres teóricos y prácticos, encuentros profesionales y un espectáculo. Toda una actividad concentrada en dos días intensos de encuentro, debate y trabajo en común.



► 11 Marzo, 2015

# La idea del creador como motor del cambio, a debate en el Gayarre

Ponencias, talleres, coloquios y representaciones promoverán la inclusión social a través del arte



Un momento de las jornadas celebradas el año pasado en Sevilla. Foto: Luis Gualillo

✎ Ana Oliveira Lizarribar

**PAMPLONA** - El Teatro Gayarre y el Palacio del Condestable de Pamplona acogerán mañana y el viernes las Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas, que, en su séptima edición, analizará el papel de *El creador como impulsor del cambio*. Y es que la práctica de las artes escénicas y la interpretación musical "no sólo aportan riqueza personal a quienes las ejecutan o disfrutan de ellas, sino que también pueden ser herramientas para entender la vida y provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales", explican desde la organización de este evento, impulsado por siete instituciones públicas y privadas: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, el centro cultural y social de la Fundación Montemadrid La Casa Encendida; el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y la Fundación Municipal Teatro Gayarre.

Promover que más creadores españoles se vinculen a procesos artísticos donde se favorezca la diversidad y la inclusión es uno de los objetivos de estas jornadas. "Creemos firmemente que el artista que se implica con el entorno social que le circunda amplifica su potencial artístico y su impacto creativo; se transforma él mismo. Las personas con las que colabo-



Una adaptación de 'Macbeth' de Volker Lösch. Foto: D.N.

ra y los espectadores", subrayan los promotores. Con estos fines se ha invitado a prestigiosos profesionales de las artes escénicas. Entre los ponentes figuran el director de escena alemán Volker Lösch; el profesor universitario y director de escena español César de Vicente Hernando; y la directora de escena y profesora Aida Neslo, proveniente de Surinam.

También habrá tiempo para el espectáculo, y el primer día finalizará con la puesta en escena de *Synergy*,

del Colectivo Lisarco, asociación de profesionales de distintas disciplinas artísticas que diseñan y desarrollan proyectos colectivos artísticos y pedagógicos. Además, la segunda jornada se cerrará con la proyección del documental de *Five Days to Dance*, de Rafa Molés y Pepe Andreu, sobre la experiencia de danza compartida en la Educación Secundaria que llevan a cabo desde hace años los bailarines y coreógrafos Wilfried van Poppel y Amaya Lubeigt. ●

## JUEVES, DÍA 12

● **Ponencia 1.** 10.30 horas, *Como está no puede continuar por un teatro social*, a cargo de Volker Lösch (Alemania). En la mayor parte de sus proyectos ha incorporado como intérpretes no profesionales a personas y grupos pertenecientes a sectores excluidos como madres solas, personas sin techo, desempleados de larga duración, jóvenes exdelincuentes o exreclusos. Teatro Gayarre.

● **Ponencia 2.** 12.30 horas, *Por un teatro político nocturno en el tiempo histórico de la Postmodernidad*, a cargo de César de Vicente Hernando, director de escena e investigador teatral madrileño. Es coordinador del Centro de Documentación Crítica. Gayarre.

● **Encuentro/debate.** De 15.30 a 17.15 horas, *El creador como impulsor del cambio*, con Alfredo Sanzol, Alex Rigola y Volker Lösch. Teatro Gayarre.

● **Foro.** *El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas. Realidad actual y objetivos de futuro*, con participación de los gestores de las orquestas españolas. Condestable.

● **Taller.** *Micropolíticas escénicas para un teatro político nocturno*, con César de Vicente Hernando. Condestable.

● **Espectáculo.** *Synergy*, con el Colectivo Lisarco. Gayarre.

## VIERNES, 13

● **Ponencia 3.** 10.15 horas, *Gayarre. Rompecabezas interculturales: trabajando con el sistema Alakondre*, con Aida Beslo (Surinam). Ha experimentado nuevas didácticas en el DNA-Lab.

Actualmente continúa su trabajo en el Green Conservatory en Surinam y en el National Theatre Thalia, donde está poniendo en marcha Studio T, una plataforma de arte multidisciplinar. Gayarre.

● **Presentación.** De los proyectos de los participantes y de las instituciones organizadoras. 12.15 horas, Gayarre.

● **Talleres.** De 15.00 a 19.00 horas: *Danza comunitaria: Movimiento y creación grupal* (Gayarre); *Jungle fever: otros lenguajes de comunicación. Cómo utilizar el potencial transformador de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria* y *Five Days to Dance* (Condestable).

● **Balance.** 19.00 horas, Condestable.

● **Proyección.** *Five Days to Dance*. 20.00 horas, Condestable.



▶ 12 Marzo, 2015



Componentes de la compañía Lisarco, que actúa esta tarde en el Gayarre.

LISARCO

**ACTIVIDADES DE HOY**

**Encuentro-debate: 'El creador como impulsor de cambio'.**

Los directores de escena Alfredo Sanzol, Àlex Rigola y Volker Lösch hablarán de su trabajo con colectivos en riesgo de exclusión social o con capacidades diferentes. A las 15.30 horas en el Teatro Gayarre.

**Foro: 'El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas'.**

Con la participación de los gestores de una decena de orquestas españolas. A las 17.30 horas en el Condestable.

**Espectáculo: Synergy.**

A las 20.30 horas en el Teatro Gayarre, a cargo del colectivo de danza Lisarco. Basado en la interacción de múltiples elementos para producir un efecto diferente y mayor que la suma de las acciones individuales. Entradas: 6 euros (4 euros en programas de descuento).

# Unas jornadas abordan el papel del creador como motor de cambio

Los directores Alfredo Sanzol, Àlex Rigola y Volker Lösch debaten hoy sobre esta cuestión

El Gayarre y el Condestable acogen hoy y mañana las Jornadas sobre la Inclusión Social en las Artes Escénicas

**NEREA ALEJOS**  
 Pamplona

El Teatro Gayarre y el Civivox Condestable recibirán hoy y mañana a una nutrida representación del sector de las artes escénicas en torno a las VII Jornadas so-

bre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Por primera vez, Pamplona acogerá esta cita itinerante que se ha convertido en una referencia para quienes abordan su trabajo artístico desde un enfoque social. Este punto de vista lo comparten directores de escena tan prestigiosos como el alemán Volker Lösch, el catalán Àlex Rigola y el navarro Alfredo Sanzol. Juntos participarán hoy en un encuentro-debate que llevará por título el lema de esta edición, *El creador como impulsor de cambio*, bajo la idea de que el arte tiene un efecto transformador a nivel social.

Las jornadas, organizadas por el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) en colaboración con varias instituciones culturales, buscan

implicar a agentes ajenos a las artes escénicas que trabajen en proyectos sociales. En el caso de Navarra, se ha contado con la colaboración de ASORNA (Asociación de sordos de Navarra) y el centro ocupacional El Molino.

“El arte no es sólo para los colectivos habituales. Todo el mundo tiene derecho a disfrutar y a crear”, subraya Jaime Guerra, asesor técnico del INAEM, en referencia a colectivos como los discapacitados o las personas en riesgo de exclusión social.

Desde el otro lado del charco, en concreto desde Surinam, la actriz y directora de escena Alida Neslo aportará su visión desde un contexto cultural muy diferente, “donde la diversidad nace con las personas y eso no es un problema, porque la cultura es la suma de ex-

presiones diferentes”, apunta Eva García, coordinadora de las jornadas. Por su parte, el director de escena e investigador teatral madrileño César de Vicente Hernando se centrará en el teatro político. El programa combinará sesiones teóricas y talleres prácticos, estos últimos dirigidos a los profesionales que quieran conocer nuevos métodos de trabajo. Asimismo, se pretende dar visibilidad a los proyectos artísticos ligados a la inclusión social. Como muestra, esta tarde la compañía Lisarco llevará a escena *Synergy*, un espectáculo en el que se producirá un intercambio de roles entre 8 artistas.

En sus montajes, Lisarco pone en diálogo a diferentes disciplinas, como la danza, las artes plásticas y la música. “Los músicos bailarían y formarían parte activa de la creación de la coreografía, y los bailarines podremos hacer nuestros pinitos en la música. Trabajamos de manera colectiva, sin director ni coreógrafo”, explica Guíomar Campos, componente de Lisarco. En esta compañía participan actores con discapacidad intelectual. “Podemos aprender juntos a través del intercambio. Esa diversidad de puntos de vista contribuye a hacer otro tipo de arte más ecléctico”, valora.

## La idea del creador como motor del cambio, a debate en el Gayarre

**Ponencias, talleres, coloquios y representaciones promoverán la inclusión social a través del arte**

Ana Oliveira Lizarribar - Miércoles, 11 de Marzo de 2015

**Pamplona** - El Teatro Gayarre y el Palacio del Condestable de Pamplona acogerán mañana y el viernes las Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas, que, en su séptima edición, analizará el papel de El creador como impulsor del cambio. Y es que la práctica de las artes escénicas y la interpretación musical “no sólo aportan riqueza personal a quienes las ejecutan o disfrutan de ellas, sino que también pueden ser herramientas para entender la vida y provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales”, explican desde la organización de este evento, impulsado por siete instituciones públicas y privadas: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, el centro cultural y social de la Fundación Montemadrid La Casa Encendida; el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y la Fundación Municipal Teatro Gayarre.

Promover que más creadores españoles se vinculen a procesos artísticos donde se favorezca la diversidad y la inclusión es uno de los objetivos de estas jornadas. “Creemos firmemente que el artista que se implica con el entorno social que le circunda amplifica su potencial artístico y su impacto creativo; se transforma él mismo, las personas con las que colabora y los espectadores”, subrayan los promotores. Con estos fines se ha invitado a prestigiosos profesionales de las artes escénicas. Entre los ponentes figuran el director de escena alemán Volker Lösch; el profesor universitario y director de escena español César de Vicente Hernando, y la directora de escena y profesora Alida Neslo, proveniente de Surinam.

También habrá tiempo para el espectáculo, y el primer día finalizará con la puesta en escena de Synergy, del Colectivo Lisarco, asociación de profesionales de distintas disciplinas artísticas que diseñan y desarrollan proyectos colectivos artísticos y pedagógicos. Además, la segunda jornada se cerrará con la proyección del documental de Five Days to Dance, de Rafa Molés y Pepe Andreu, sobre la experiencia de danza compartida en la Educación Secundaria que llevan a cabo desde hace años los bailarines y coreógrafos Wilfried van Poppel y Amaya Lubeigt.

### Jueves, día 12

Ponencia 1. 10.30 horas, Como está no puede continuar: por un teatro social, a cargo de Volker Lösch (Alemania). En la mayor parte de sus proyectos ha incorporado como intérpretes no profesionales a personas y grupos pertenecientes a sectores excluidos como madres solas, personas sin techo, desempleados de larga duración, jóvenes exdelincuentes o exreclusos. Teatro Gayarre.

Ponencia 2. 12.30 horas, Por un teatro político nocturno en el tiempo histórico de la Postmodernidad, a cargo de César de Vicente Hernando, director de escena e investigador teatral madrileño. Es coordinador del Centro de Documentación Crítica. Gayarre.

Encuentro/debate. De 15.30 a 17.15 horas, El creador como impulsor del cambio, con Alfredo Sanzol, Àlex Rigola y Volker Lösch. Teatro Gayarre.

Foro. El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas. Realidad actual y objetivos de futuro, con participación de los gestores de las orquestas españolas. Condestable.

Taller. Micropolíticas escénicas para un teatro político nocturno, con César de Vicente Hernando. Condestable.

Espectáculo. Synergy, con el Colectivo Lisarco. Gayarre.

### Viernes, 13

Ponencia 3. 10.15 horas, Gayarre. Rompecabezas interculturales: trabajando con el sistema Alakondre, con Alida Beslo (Surinam). Ha experimentado nuevas didácticas en el DNA-Lab. Actualmente continúa su trabajo en el Green Conservatory en Surinam y en el National Theatre Thalia, donde está poniendo en marcha Studio T, una plataforma de arte multidisciplinar. Gayarre.

Presentación. De los proyectos de los participantes y de las instituciones organizadoras. 12.15 horas, Gayarre.

Talleres. De 15.00 a 19.00 horas: Danza comunitaria: Movimiento y creación grupal (Gayarre); Junglefever: otros lenguajes de comunicación, Cómo utilizar el potencial transformador de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria y Five Days to Dance (Condestable).

Balance. 19.00 horas, Condestable.

Proyección. Five Days to Dance, 20.00 horas, Condestable.

Las VII Jornadas se celebran hoy y mañana en el Teatro Gayarre de Pamplona

## El INAEM promueve la inclusión social a través de las artes escénicas

12 de marzo de 2015

Nota de Prensa



- **El Instituto organiza, junto a otras siete instituciones, una nueva edición de las Jornadas bajo el lema “El creador como impulsor de cambio”**

El Teatro Gayarre de Pamplona ha sido esta mañana el escenario de la inauguración de las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, organizadas conjuntamente por siete instituciones públicas y privadas: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, el centro cultural y social de la Fundación Montemadrid “La Casa Encendida”; el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), y la Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona, que ejerce en esta edición de anfitrión y sede de las sesiones de trabajo y del espectáculo.

En el acto de apertura de estas dos jornadas de trabajo, han participado el secretario general del INAEM, Carlos Fernández-Peinado, el alcalde de Pamplona, Enrique Maya, y Grego Navarro, directora del Teatro Gayarre, con la asistencia de representantes del resto de instituciones organizadoras.

Dar voz al creador

En su intervención, el secretario general del INAEM se ha mostrado orgulloso de que las Jornadas sean ya una referencia a nivel estatal y del éxito de convocatoria de la presente edición que, bajo el lema de “El creador como impulsor de cambio”, “representa una apuesta decidida por dar voz al creador, promover que éste se implique cada vez más en proyectos artísticos inclusivos, apostando por el cambio de paradigma respecto a cómo abordar la creación y la difusión de las artes escénicas y la música contando con aquellos colectivos que están más desfavorecidos y que tienen más difícil el acceso a estas artes”.

De igual forma, Fernández-Peinado, ha subrayado que el INAEM, por medio de estas Jornadas, cumple con la obligación como administración pública de dar la importancia y la visibilidad a las políticas de inclusión social a través de las artes escénicas y la música, “dando valor y difundiendo el trabajo que se realiza en este campo en España y contrastándolo con lo que se hace en otros países de nuestro entorno cultural o de otras culturas”.

## Conectar con los colectivos sociales

Por su parte, la directora del Teatro Gayarre, Grego Navarro, ha recalcado el hecho de que “cada año son más los proyectos artísticos que abordan la necesidad de conectar con los distintos colectivos sociales y hacerles partícipes del proceso de trabajo”. Bajo este nuevo modelo de trabajo –ha añadido–, “la programación de los espacios escénicos adquiere una nueva relación con los espectadores y con las comunidades de proximidad, marcando nuevas pautas de trabajo en los propios gestores culturales con el fin de responder y atender a las nuevas necesidades del panorama socio cultural”.

## Vocación itinerante

Por último, el alcalde de Pamplona, Enrique Maya, ha alabado la vocación itinerante de las Jornadas que, tras tres ediciones en Madrid, dos en Barcelona y una en Sevilla, llega este año a Pamplona “para convertir este foro municipal del Teatro Gayarre en un espacio para la reflexión y el debate, donde analizar las distintas posibilidades que nos brindan las artes escénicas y la música, y la cultura en general, como elemento potenciador para la sociedad, y una herramienta inclusiva, que pueda sacar lo mejor de cada persona y que sea capaz de enriquecer a cada individuo y al conjunto de la sociedad”.

## Impulsor de cambio

Estas VII Jornadas tratarán de analizar cómo las artes escénicas y la música pueden también ser herramientas para provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales. Apostar por que los creadores se vinculen a procesos artísticos donde se favorezca la diversidad y la inclusión, es uno de los objetivos de estas Jornadas.

Bajo la idea de que el arte tiene un efecto transformador y es impulsor de cambio, las Jornadas apuestan por una mayor implicación del creador con el entorno social que le circunda. De esta forma, el artista amplifica sus potencialidades y su impacto creativo, se transforma él mismo, las personas con las que colabora y los espectadores a los que va destinado su trabajo.

## Programa de las VII Jornadas

Con estos objetivos se ha invitado a prestigiosos profesionales de las artes escénicas y la música y directores de escena, que abordan su trabajo artístico desde la inclusión social. Entre los ponentes de las VII Jornadas figuran el director de escena alemán Volker Lösch; el profesor universitario y director de escena español César de Vicente Hernando, y la directora de escena y profesora Alida Neslo, proveniente de Surinam.

En cuanto a las actividades previstas para el primer día, destaca el encuentro-debate “El creador como impulsor de cambio”, con los directores de escena Alfredo Sanzol, Alex Rigola y Volker Lösch, o el foro sobre “El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas. Realidad actual y objetivos de futuro”, en colaboración con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.

El segundo día de las Jornadas, se llevarán a cabo talleres impartidos por Alida Neslo (Surinam); Mikel Cañada, quien trabajará sobre “Cómo utilizar el potencial transformador de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria”; el taller “Danza Comunitaria: Movimiento y creación grupal”, impartido por el Colectivo Lisarco y, por último, el taller “Five days to dance / Cinco días bailando”, dirigido por Amaya Lubeigt y Wilfried van Poppel.

## Espectáculo de danza en el Teatro Gayarre

Los participantes en las VII las Jornadas podrán asistir esta noche al espectáculo Synergy de la Compañía de Danza Lisarco, con la colaboración de músicos de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

Información adicional sobre las Jornadas:

<http://www.mcu.es/artesEscenicas/CE/inclusion/jornadas.html>

Twitter: @jornadasinclusion

## Pamplona debate sobre las artes escénicas en las VII Jornadas nacionales

Cultura | 12/03/2015 - 14:39h

Pamplona, 12 mar (EFE).- "El creador como impulsor de cambio" es el título de las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas que desde hoy y durante dos días acoge el Teatro Gayarre de Pamplona, con la prevista asistencia de más de 200 profesionales procedentes de todo el Estado.

La cita está organizada conjuntamente por siete instituciones públicas y privadas, encabezadas por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, con la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, entre otras, incluida la Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona, que ejerce en esta edición de anfitrión y sede de las sesiones y del espectáculo.

En el acto de apertura de estas dos jornadas de trabajo, han participado el secretario general del INAEM, Carlos Fernández-Peinado, el alcalde de Pamplona, Enrique Maya, y Grego Navarro, directora del Teatro Gayarre, con la asistencia de representantes del resto de instituciones organizadoras, han informado en una nota los organizadores.

En su intervención, el secretario general del INAEM ha valorado la trayectoria de las Jornadas y el éxito de la nueva convocatoria, que "representa una apuesta decidida por dar voz al creador, promover que éste se implique cada vez más en proyectos artísticos inclusivos".

Ha incidido en que en ellas se apuesta, "por el cambio de paradigma respecto a cómo abordar la creación y la difusión de las artes escénicas y la música contando con aquellos colectivos que están más desfavorecidos y que tienen más difícil el acceso a estas artes".

Fernández-Peinado, ha subrayado que el INAEM cumple con estas jornadas con la obligación como administración pública de dar la importancia y la visibilidad a las políticas de inclusión social a través de las artes escénicas y la música, "difundiendo el trabajo que se realiza en este campo en España y contrastándolo con lo que se hace en otros países de nuestro entorno cultural o de otras culturas".

Estas VII Jornadas tratarán de analizar cómo las artes escénicas y la música pueden también ser herramientas para provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales, apostar por que los creadores se vinculen a procesos artísticos donde se favorezca la diversidad y la inclusión.

Bajo la idea de que el arte tiene un efecto transformador y es impulsor de cambio, las Jornadas apuestan por una mayor implicación del creador con el entorno social que le circunda, según las mismas fuentes, que explican que de esta forma, el artista amplifica sus potencialidades y su impacto creativo, se transforma él mismo, las personas con las que colabora y los espectadores a los que va destinado su trabajo.

Con estos objetivos se ha invitado a prestigiosos profesionales de las artes escénicas y la música y directores de escena, que abordan su trabajo artístico desde la inclusión social.

Entre los ponentes de las VII Jornadas figuran el director de escena alemán Volker Lösch; el profesor universitario y director de escena español César de Vicente Hernando, y la directora de escena y profesora Alida Neslo, proveniente de Surinam.



▶ 13 Marzo, 2015



## El compromiso social de las sinfónicas

**FORO SOBRE LA REALIDAD Y LOS RETOS DE FUTURO.** Sobre estas líneas, un momento del foro celebrado en el Condestable en colaboración con la Asociación Española

de Orquestas Sinfónicas (AEOS) y titulado *El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas*. Moderó Jaime Guerra, asesor técnico del INAEM. *Foto: I. Aguinaga*



▶ 13 Marzo, 2015



Grego Navarro, Alfredo Sanzol, Alex Rigola, Volker Lösch y la intérprete de alemán.

Si hay algo que nos caracteriza a todos los artistas que hemos trabajado con personas en riesgo de exclusión es que hay un antes y un después: te hace replantearte lo que has hecho y lo que vas a hacer en adelante". Esta frase del dramaturgo y director de escena Alex Rigola contiene la esencia del encuentro que el catalán compartió ayer por la tarde en el Gayarre con el pamploñés Alfredo Sanzol y con el alemán Volker Lösch. Sobre la mesa, un tema como punto de partida: *El creador como impulsor del cambio*. Repartió juego la directora del teatro municipal, Grego Navarro.

En mayo del año pasado, Alfredo Sanzol impartió un taller en el seno del festival *Una mirada diferente* que promueve el Centro Dramático Nacional bajo la premisa de la inclusión. Fue la primera experiencia escénica del autor y director navarro con personas con discapacidades físicas y psíquicas y, al igual que hace con los profesionales con los que habitualmente trabaja, puso en práctica la técnica en la que lleva tiempo investigando y que consiste en la creación de estructuras dramáticas a partir de improvisaciones. O lo que es lo mismo, ir trabajando sobre fragmentos de historias sin aparente conexión "sin pensar que estás armando un objeto que se llama obra". En el fondo, es una especie de "elemento orgánico" que va más allá del oficio y que tiene que ver "con vivir mejor". "Se trata de no intentar planear tanto el futuro ni pensar tanto en el pasado para centrarse en vivir el presente", comentó, y añadió que en todo este razonamiento el humor es imprescindible: no en

Alfredo Sanzol, Alex Rigola y Volker Lösch compartieron con el público asistente a las jornadas su experiencia en la creación y dirección de espectáculos con personas en riesgo de exclusión social.

Un reportaje de Ana Oliveira Lizarribar Fotografía Oskar Montero

# Pulverizando prejuicios

vano, "es casi lo único que nos salva del drama que es la vida".

El caso es que cuando comenzó el taller, Sanzol pensó que no sería posible aplicar esa técnica. "Tenía prejuicios". Y descubrió que los alumnos presentaban algunas limitaciones, pero el también. Por ejemplo, "ellos tienen más conectado el sentimiento con la palabra, la emoción y la acción y yo ahí tengo más barreras por miedos y temores", indicó el dramaturgo, que durante los ensayos experimentó "un vuelco absoluto". "Me di cuenta de mis propias discapacidades: había una parte de la realidad de la que yo no era consciente y fue muy bueno ver la paciencia que ellos tenían conmigo". El resultado

final "fue igual o mejor que cuando hago talleres con profesionales; estoy deseando poder trabajar con ellos pronto en un espectáculo", señaló.

"MIGRALAND" Alex Rigola recibió en 2013 el encargo de un programa de la Caixa para realizar un proyecto en torno a la inmigración para el festival Temporada Alta de Girona. Decidió irse a Salt, una población de 60.000 habitantes de los cuales 35.000 son de origen foráneo "y que, al contrario de lo que muestran algunas televisiones, cada día conviven pacíficamente". Del casting salieron 14 vecinos a los que se ofreció talleres de fotografía y vídeo para que pudieran plasmar su realidad,

"acercándonos a lugares y situaciones a las que nosotros no habiéramos podido acceder". Se trataba, además, de que se generara un debate entre ellos, que provenían de distintos países. Como base, el viaje de Ulises, "aunque en su caso, más que volver a Itaca, el destino que quieren alcanzar es una vida en condiciones". Y ese concepto de viaje también se trasladó al espectador, que debía subirse a un autocar con las ventanas tapadas, "para que los espectadores tuvieran una sensación parecida a lo que es viajar en patera", llegando al cabo de un rato a una casa de campo, donde se les recibía en una cancha de baloncesto, se les separaba por sexos y se les hacía firmar un papel con un tex-

to redactado en árabe conforme si se saltaban alguna de las normas escritas en él se les podía expulsar de la función. Luego, los asistentes se dirigían a las distintas habitaciones de la casa, que funcionaban como islotes donde cada inmigrante les contaba su respectiva historia. De este modo, "intentamos que el público hiciera también un viaje intelectual y se metiera en la piel de los protagonistas", subrayó Rigola, que reconoció que ese montaje "me marcó mucho". Tanto, que está mirando la forma de articular una parte de él para representarlo en otros espacios. Y es que la "verdad" que alcanzaron los testimonios de los actores no profesionales fue estremecedora.

**HACE FALTA VOLUNTAD** Volker Lösch reconoció que su teatro político seguramente es más sencillo en Alemania, donde existen estructuras y subvenciones que sostienen la cultura en general y el teatro en particular, pero a la vez defendió que, "antes que el dinero, lo más importante es querer hacer las cosas". La voluntad es, pues, el elemento clave en este tipo de propuestas. "Todos los teatros tienen posibilidades de trabajar con temas sociales y de integrar a todos los colectivos, otra cosa es que tengan la voluntad de hacerlo", agregó, y lamentó que muchos programadores se dediquen solamente a atraer a "un grupo selecto" de espectadores "con una oferta basada en un entretenimiento que ni siquiera es inteligente, sino que casi siempre es estúpido". En su opinión, "si seguimos así, perderemos el derecho a ocupar el centro de las ciudades, que es donde se sitúan los grandes teatros públicos". ●

## Se inauguran las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

Las VII Jornadas se celebran el 12 y 13 de marzo en el Teatro Gayarre de Pamplona, donde el INAEM promueve la inclusión social a través de las artes escénicas. El Instituto organiza, junto a otras siete instituciones, una nueva edición de las Jornadas bajo el lema "El creador como impulsor de cambio".

El Teatro Gayarre de Pamplona ha dado comienzo a las VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, organizadas conjuntamente por siete instituciones públicas y privadas: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, el centro cultural y social de la Fundación Montemadrid "La Casa Encendida"; el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), y la Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona, que ejerce en esta edición de anfitrión y sede de las sesiones de trabajo y del espectáculo.

Estas VII Jornadas tratarán de analizar cómo las artes escénicas y la música pueden también ser herramientas para provocar cambios en los individuos o en amplios colectivos sociales. Apostar por que los creadores se vinculen a procesos artísticos donde se favorezca la diversidad y la inclusión, es uno de los objetivos de estas Jornadas. Bajo la idea de que el arte tiene un efecto transformador y es impulsor de cambio, las Jornadas apuestan por una mayor implicación del creador con el entorno social que le circunda. De esta forma, el artista amplifica sus potencialidades y su impacto creativo, se transforma él mismo, las personas con las que colabora y los espectadores a los que va destinado su trabajo.

### Programa de las VII Jornadas

Con estos objetivos se ha invitado a prestigiosos profesionales de las artes escénicas y la música y directores de escena, que abordan su trabajo artístico desde la inclusión social. Entre los ponentes de las VII Jornadas figuran el director de escena alemán Volker Lösch; el profesor universitario y director de escena español César de Vicente Hernando, y la directora de escena y profesora Alida Neslo, proveniente de Surinam.

En cuanto a las actividades previstas para el primer día, destaca el encuentro-debate "El creador como impulsor de cambio", con los directores de escena Alfredo Sanzol, Alex Rigola y Volker Lösch, o el foro sobre "El compromiso social de las orquestas sinfónicas españolas. Realidad actual y objetivos de futuro", en colaboración con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.

El segundo día de las Jornadas, se llevarán a cabo talleres impartidos por Alida Neslo (Surinam); Mikel Cañada, quien trabajará sobre "Cómo utilizar el potencial transformador de la música para crear una sociedad más justa, creativa y solidaria"; el taller "Danza Comunitaria: Movimiento y creación grupal", impartido por el Colectivo Lisarco y, por último, el taller "Five days to dance / Cinco días bailando", dirigido por Amaya Lubeigt y Wilfried van Poppel.

### Espectáculo de danza en el Teatro Gayarre

Los participantes en las VII Jornadas podrán asistir al espectáculo 'Synergy' de la Compañía de Danza Lisarco, con la colaboración de músicos de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

## Diario de Noticias de Navarra.

Noticias de Navarra

Lunes, 16 de marzo de 2015

Alida Neslo actriz, directora y profesora de creación escénica

### “Hay que tener la mente creativa para efectuar cambios”

**Natural de Surinam, la actriz y directora contagió de energía al público asistente a su charla, que fue “un grito” en favor de la “esencia heterogénea de la realidad” y de una 2ª Ilustración**

Una entrevista de Ana Oliveira Lizarribar –

Sábado, 14 de Marzo de 2015 - Actualizado a las 06:07h

PAMPLONA - “Estamos interconectados y la mayoría de la gente no se da cuenta”, comentó ayer Alida Neslo durante una intervención en la que se emocionó hasta la lágrima por defender la necesidad de que Europa reaccione y en lugar de encerrarse más en su monocultura se abra a lo que ella llama alakondre, la búsqueda del otro. Esta palabra típica de su país da nombre, además, a la técnica de enseñanza que ha empleado con sus alumnos de todo el mundo tanto en su etapa en Holanda como ahora, de vuelta en Surinam. “Todos somos inmigrantes en esta tierra”, dijo, y defendió que el teatro puede ser “un herramienta fundamental” para acometer la necesaria transformación de Occidente. Durante sus años de investigación, Neslo ha creado un lenguaje de expresión “en el que todo el mundo puede encontrar algo de sí mismo”, preparándose para reconectar y a tender puentes “entre dos orillas desconocidas”. “En 200 años, Europa será un crisol, igual que hoy lo es Brasil, y dará igual de dónde vengas, lo que importará será lo que eres. Me preocupa que ese proceso traiga conflictos y guerras, como parece que ya está pasando; ojalá seáis capaces de llevar a cabo ese cambio. Deseo que vuestro futuro sea más brillante que vuestro pasado”.

Se emociona hablando de estos temas.

-Sí. He pasado gran parte de mi vida en Europa, vivo en Surinam, pero tengo europeos en mi familia y me preocupa mucho lo que pasa aquí. Mis alumnos y mis exalumnos son de aquí y quiero que tengan una buena vida. Nosotros, en mi país, empezamos desde la esclavitud y tuvimos que cambiar nuestra actitud. Lo hicimos, así que también puede hacerse en Europa. ¿El arte puede cambiar el mundo?

-No de forma directa, aunque como artistas nos gusta soñar con eso. Alguien creativo ha hecho estas sillas en las que nos sentamos ahora. Nos parece algo normal, pero en el pasado no lo era. Hay que tener la mente creativa para efectuar cambios que sean beneficiosos para todo el mundo. No hay mucha gente que dedique mucho tiempo a esto, aunque hay artistas que sí lo hacen porque les preocupa la forma en que vivimos. Su perspectiva es diferente. Siempre digo a mis actores que el artista perfecto es una persona que ve con el ojo de un pintor, escucha con el oído del músico y habla con la boca de un actor.

¡Qué difícil alcanzar ese estado!

-Sí, y por eso hay que trabajar sobre ello continuamente. Y mantener la curiosidad constante de cuando éramos niños y nos enseñábamos el ombligo los unos a los otros. Esa actitud es imprescindible, porque así las puertas se abren más fácilmente. Si nos atenemos solos a los marcos y a las reglas, no llegaremos a ninguna parte. El alcalde de esta ciudad, al que no conozco, vino ayer al teatro y tuvo un enfrentamiento con una mujer del público. No son situaciones agradables, yo sentí el dolor de él y el dolor de ella, pero es que si nos limitamos a las formalidades es lo que pasa, que no se establece ningún contacto.

Hoy en día se habla mucho de globalidad, pero cada uno seguimos encerrados en nuestras burbujas monoculturales.

-Así es. En Europa hay mucha distancia entre las personas. Por ejemplo, en el sur del continente la gente se saluda dándose dos besos, pero, incluso así, hay gente que se besa en el aire, sin tocarse, distanciándose más que acercándose. En cambio, en Surinam nos abrazamos. Recuerdo que cuando nos visitaron los reyes de Holanda, el primer ministro no pudo reprimirse y abrazó a la reina de Holanda, que se quedó totalmente descocolada (ríe).

Durante su charla ha abordado un tema muy interesante, y es la diferencia entre identidad y afinidad, apostando por romper los límites de la primera para dar un paso más y llegar a la segunda.

-Y lo mejor es que eso ya está ocurriendo entre los jóvenes. Hay un ejemplo muy claro. Hace 60 años, existía una gran segregación en los Estados Unidos. Y algunos negros querían aparentar ser blancos, pero pasaban por las puertas traseras. Hoy en día, pasa que raperos de todo el mundo quieren ser negros, ya sea en Aruba, en Serbia o en China. Todos llevan el mismo uniforme: capuchas, zapatillas... (ríe) Internet acerca a jóvenes de todo el mundo y no solo a través de la pantalla, porque algunos hacen el esfuerzo de viajar y ver con sus propios ojos a su grupo musical favorito y, de paso, a otras personas de su edad. Esto no quiere decir que los problemas se hayan solucionado, fíjate lo que está pasando en Ferguson, pero me alegro de ver a la juventud con menos prejuicios. Las instituciones tienen que cambiar sus programas de estudios y sus enfoques, porque cuando eres joven no estás condicionado por nada. Cuando ya tienes una familia, debes ganarte el pan de cada día y ahí ya haces muchas concesiones.

Es una actitud libre de prejuicios.

-Claro. Yo me he educado así, sin pensar que había una sola norma inquebrantable. Si vas a vivir obsesionado con que hay chinos a tu alrededor y son peligrosos, o con los musulmanes... En mi país, por ejemplo, la gente celebra el ramadán con ellos en la comida de la noche, lo cual está muy bien (ríe). Lo que me recuerda que aquí, en España, también se da mucha importancia a la comida, mucho más que en el norte de Europa. Las familias se reúnen en torno a una mesa, y los amigos también, y se crea una comunidad. Qué ricos los pinchos y el vino de Navarra (ríe). Aquí nunca me han hecho sentir diferente una vez que me he sentado a la mesa con la gente.

Sin embargo, en este continente, la crisis económica ha provocado que proliferen recelos hacia los que algunos llaman extranjeros, a pesar de que muchos han nacido aquí o llevan años viviendo y trabajando en estos países.

-Lo sé, y es un gran problema. Si nunca has tenido conocimiento del otro, nunca aprenderás nada. Si te pones a leer el Corán en el momento en que estás enfadado con los musulmanes, lo entenderás de una manera determinada. Los grupos de extrema derecha se aprovechan de esos estados de ánimo. Lo curioso es que yo provengo de un país que tiene otra situación económica, allí no tenemos dinero y damos valor a otras cosas. En Europa no hay ninguna crisis, y será la cultura la que os salve, no el dinero, que no está bien repartido. Para mí, crisis es la de Siria, donde hay miles de refugiados y de niños que mueren, o las acciones de Boko Haram en Nigeria. Esa gente lo está pasando francamente mal; igual que en Afganistán, donde hay personas con la fuerza y la valentía de construir escuelas para niñas. ¿Dónde está esa valentía de los españoles, los holandeses o los alemanes? Hace un tiempo eran países muy lanzados, pero ¿qué ha pasado? Cuando la gente se siente atrapada y hay ignorancia, busca un chivo expiatorio, que siempre es el más débil. Con la forma de pensar cartesiana es muy difícil abrir los horizontes. Cuando tienes 18 años y de pronto te dicen que no perteneces a la sociedad en la que vives y que creas problemas, pues entonces tu reacción igual es crear problemas en serio. Hay que mirar un poco más allá.

¿Y olvidarnos de los dobles raseros?

-Por supuesto. Recuerdo que una chica que iba a participar en mi laboratorio me dijo “me da igual si opino como tú o comparto tus creencias, solo quiero trabajar contigo, ¿cómo lo hacemos?”. Esa es la actitud. Durante las guerras mundiales, en Europa la gente se apoyaba mutuamente, por qué hay que esperar a una guerra para que las personas reaccionen así. No es que ahora no sean capaces, solo tienen que olvidarse de la primera ilustración, que fue nefasta, y empezar con la segunda, ser una contraola.

Pues en España ahora mismo su Gobierno insiste en desterrar las artes de las escuelas.

-Pues eso solo contribuirá a aumentar la ignorancia. Yo era muy joven cuando fui por primera vez a Senegal. Entonces estaba de presidente Senghor y me enteré de que visitaba las aulas para animar a los estudiantes. A día de hoy la mayor parte del país es musulmán, un 95%, y el 5% restante católico, y no pasa nada. Consiguen convivir, funciona. Senghor también llevó a cabo una iniciativa muy interesante: construyó un museo y pasado unos años lo cerró. Él dijo que era el museo de los mutantes y que solo se abriría si la gente cambiaba de mentalidad. No sé cuándo se abrirá (ríe). En Pamplona, por ejemplo, he estado visitando la catedral, donde hay frases muy bonitas escritas en las paredes, ¿pero por qué no las sacan a la calle? ¿Por qué solo se dicen esas cosas, pero no se practican? Como decimos en Surinam, mucha falda y poco flamenco (ríe).

## Las claves

### VII JORNADAS SOBRE LA INCLUSIÓN SOCIAL Y LA EDUCACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS

#### Alida también dijo...

“cuando vine a Europa se hablaba mucho de multiculturalidad, pero me costó alquilar un piso”

Alida Neslo llegó a Holanda, donde trabajó con el legendario director flamenco Toni Brulin, quien la descubrió. Allí impartió clases y fue directora de la primera compañía multicultural del país (ITS-DNA). Su primer choque fue darse cuenta de que cada cultura presente en la ciudad vivía en burbujas estancas - “a mí me costó encontrar un piso de alquiler”- y que en las escuelas de arte “faltaba valentía” para impulsar cambios.

“Los jóvenes son los primeros criollos de Europa”

“El arte que hace la juventud europea está liberándose de la monocultura y de los viejos esquemas; caminan hacia una identidad internacional, hacia la afinidad”.

“El artista perfecto es una persona que ve con el ojo de un pintor, escucha con el oído del músico y habla con la boca del actor”

@ KULTURKLIK.EUSKADI.NET

## Gizarte bazterketa eta heziketa antzerkian lantzeko VII. jardunaldien balantze positiboa egin dute antolatzaileek

2015-03-16



*Iturria: redescena.net*

La organización de las [VII Jornadas sobre la Educación y la Inclusión en las Artes Escénicas](#) (celebradas el 12 y 13 de marzo en el Teatro Gayarre de Pamplona) hace un balance muy positivo del evento, al que asistieron cerca de 300 personas, que participaron en las ponencias y talleres que impartían prestigiosos profesionales de las artes escénicas y la música y directores de escena que abordan su trabajo artístico desde la inclusión social.

La proyección del documental “Five days to dance”, dirigido por Rafa Molès y Pepe Andreu, sobre el trabajo de Amaya Lubeigt y Wilfried Van Poppel en torno a la danza comunitaria, cerró el viernes, 13 de marzo, las VII Jornadas sobre Inclusión Social en las AA EE, organizado por el INAEM, la Fundación Teatro Gayarre, La Casa Encendida, La Red, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, el Institut de Teatre y La RESAD.

@ redescena.net

## La organización hace un balance muy positivo de las VII Jornadas sobre la Inclusión Social en las Artes Escénicas

16 marzo 2015

**La organización de las VII Jornadas sobre la Educación y la Inclusión en las Artes Escénicas (celebradas el 12 y 13 de marzo en el Teatro Gayarre de Pamplona) hace un balance muy positivo del evento, al que asistieron cerca de 300 personas, que participaron en las ponencias y talleres que impartían prestigiosos profesionales de las artes escénicas y la música y directores de escena que abordan su trabajo artístico desde la inclusión social.**

La proyección del documental "Five days to dance", dirigido por Rafa Molès y Pepe Andreu, sobre el trabajo de Amaya Lubeigt y Wilfried Van Poppel en torno a la danza comunitaria, cerró el viernes, 13 de marzo, las VII Jornadas sobre Inclusión Social en las AA EE, organizado por el INAEM, la Fundación Teatro Gayarre, La Casa Encendida, La Red, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, el Institut de Teatre y La RESAD.

Durante los dos días que duró el evento, los asistentes tuvieron la oportunidad de conocer algunas de las experiencias más exitosas que se llevan a cabo a nivel internacional en el terreno de la Inclusión Social en las Artes Escénicas.

Así, en un encuentro-debate, Alfredo Sanzol, Àlex Rigola y Volker Lösch presentaron sus experiencias en torno a su trabajo con colectivos en riesgo de exclusión social o con capacidades diferentes. Entre otras ponencias y talleres, la actriz y directora de escena de Surinam Alida Neslo, en compañía del peruano Nilo Berrocal, despertó un enorme entusiasmo en la presentación de su taller "Junglefever (fiebra de la selva): otros lenguajes de comunicación", en el que se emplearon ritmos y movimientos de diferentes culturas para conocer mejor la relación interpersonal; el trabajo de Neslo trata de abrir nuevos enfoques en la "educación teatral inclusiva" que dote a los estudiantes de una visión más intercultural de la creación artística.

Las jornadas contaron también con la participación de Mikel Cañada, experto en mediación entre la música de calidad en vivo y diferentes sectores de la sociedad que, por motivos diferentes, no han tenido acceso a ella; el Colectivo Lisarco, que trabaja en proyectos colectivos artísticos y pedagógicos; el Foro de Orquestas Sinfónicas, que promueve el apoyo a proyectos de índole social, o el Director de escena e investigador teatral César de Vicente Hernando.

En el acto de apertura de las jornadas de trabajo participaron el secretario general del INAEM, Carlos Fernández-Peinado, el alcalde de Pamplona, Enrique Maya, y Grego Navarro, directora del Teatro Gayarre. Fernández-Peinado valoró muy positivamente la trayectoria de las Jornadas y el éxito de la nueva convocatoria, que "representa una apuesta decidida por dar voz al creador, promover que éste se implique cada vez más en proyectos artísticos inclusivos". El secretario general del INAEM destacó "el cambio de paradigma respecto a cómo abordar la creación y la difusión de las artes escénicas y la música contando con aquellos colectivos que están más desfavorecidos y que tienen más difícil el acceso a estas artes".

Bajo la idea de que el arte tiene un efecto transformador y es impulsor de cambio, estas VII Jornadas han apostado por una mayor implicación del creador con el entorno social que le circunda, amplificando sus potencialidades y su impacto creativo.

Desde La Red queremos mostrar nuestro agradecimiento a todos los asistentes, a los ponentes y responsables de los talleres y al Teatro Gayarre por la impecable acogida y el trabajo de todo su equipo durante estos dos días.

## Equipo de organización

Jaime Guerra Carballo, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Grego Navarro, Teatro Gayarre de Pamplona

Paz Santa Cecilia Aristu, Centro Social y Cultural La Casa Encendida, de la Fundación Montemadrid

Irene Pardo, Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública

María Valls, Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública

Isabel Pérez Izquierdo, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Junta de Andalucía

Jordi Roig i Vinyals, Institut del Teatre de Barcelona

Antonio Simón Rodríguez Martínez, Institut del Teatre de Barcelona

Rafael Ruíz, Real Escuela Superior de Arte Dramático

David Ojeda, Real Escuela Superior de Arte Dramático

Eva García, coordinadora de las Jornadas.

Personal del Teatro Gayarre: Santos García, Ana Mendioroz, José Mari Moreno, César San Martín, Edurne Mezquiriz, Gotzone Díez, Ángel Martínez, Helena Achechu, Chari Martínez, Adriana Escribano, Mamen Sanz, Iosune Echeverría y Marta Navarro.

Audiovisuales: Acrónica Producciones: David Bermués, Eymard Uberetagoena

Fotografía: Larrión&Pimoulier: José Luis Larrión, Enrique Pimoulier

Relatoría: Ana Belén Santiago

Traducción e interpretación en lengua de signos: ASORNA: Oihana Amezketa, Katixa Castellano, Magda de Arriba y Lucía Burguete

Traducción e interpretación en alemán: Ana María Blázquez Ubach

Traducción e interpretación en inglés: David Alan Griffiths

Apoyo en sala: Centro Ocupacional El Molino (Fundación Ciganda Ferrer): María Cristóbal, Miren Reta, Iosu Pitillas, Aritz Sánchez, Rubén Pascual, Alberto Echárri, Sandra León, Jon Ortega.

# Agradecimientos

A todo el personal del **Teatro Gayarre** y del **Civivox Palacio del Condestable** de Pamplona por el esfuerzo en la organización y acogida dispensada a las Jornadas de Inclusión Social.

A la **Asociación Española de Orquestas Sinfónicas** (AEOS) por su implicación y apoyo para la organización del foro de orquestas sinfónicas españolas.

A la **Asociación de Personas Sordas de Navarra** (ASORNA) y el **Centro Ocupacional El Molino**, de la Fundación Ciganda Ferrer, por su labor desinteresada y el excelente trabajo realizado.

A la **Obra Social "La Caixa"** por el apoyo otorgado al Teatro Gayarre para la organización de las Jornadas.

Organizan:



Colaboran:

