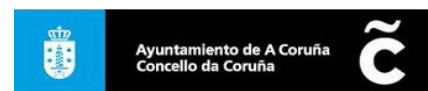



VIII JORNADAS SOBRE la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS

MEMORIA

Organizan:





20, 21 y 22 de abril de 2016
Teatro Rosalía Castro
A Coruña

ÍNDICE

Inauguración	Pág. 7
Ponencias	Pág. 69
Talleres	Pág. 104
Comunicaciones	Pág. 129
Programación artística	Pág. 143
Balance y clausura	Pág. 145
Paneles para compartir información	Pág. 160
Encuestas de evaluación	Pág. 167
Equipo de las Jornadas	Pág. 48
Reseñas de prensa y publicidad	Pág. 169



Inauguración



Un año más, las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas celebran una nueva edición para reivindicar la diferencia como riqueza cultural y para promover el impacto social de la música, el teatro, la danza y el circo; para animar a los creadores, gestores, compañías y colectivos artísticos, a nivel nacional e internacional, para que colaboren con o para personas con riesgo de exclusión social o con capacidades diferentes; y para hacer de los proyectos de inclusión social un ámbito más de la gestión artística de las instituciones y organismos que se dedican a las artes escénicas y musicales en España.

La octava edición de las Jornadas se celebró entre el 20 y 22 de abril de 2016 en la ciudad de A Coruña. Su lema de trabajo: “Artes Escénicas y Comunidad”. En este contexto, las autoridades encargadas de su inauguración señalaron la oportunidad que supone esta cita para configurarse en un verdadero encuentro entre aquellos que trabajan o tienen sensibilidad por la implicación de las artes en vivo con la inclusión social. En ese sentido, Xosé Paulo Rodríguez, director del Teatro Rosalía Castro de A Coruña, anfitrión de las Jornadas, afirmó: “Debemos aprovechar esta ocasión para compartir conocimiento y experiencias propias y poner en común lo que conozcamos como ejemplo de buenas prácticas. Usemos este tiempo de las Jornadas para mirarnos en los ojos de aquél que tenemos enfrente, para compartir aquello que nos permita avanzar en nuestro objetivo”.

El secretario general del INAEM, Carlos Fernández-Peinado, se refirió a la temática general que se aborda en el encuentro: “Este tema es nuestra apuesta decidida por dar voz a creadores y profesionales que trabajan artísticamente con la comunidad, en muy diversas facetas y roles. Para ello, se analizarán las posibilidades de las artes como generadoras de dinámicas para empoderar a personas y colectivos con el fin de que puedan abordar los retos a los que se enfrentan, así como alcanzar

diversas metas sociales, artísticas y personales”. Y añadió: “Queremos dar valor y difundir el trabajo que se realiza en este campo en distintos lugares de España, contrastándolo con lo que se hace en otros países de nuestro entorno cultural o de otras culturas más lejanas”.

Y tanto Fernández-Peinado como el director del Teatro Rosalía se refirieron a una novedad de esta octava edición: por primera vez las Jornadas organizan dos procesos de creación escénica, dirigidos por Mariàntonia Oliver y Claudia Faci. Ambos procesos artísticos contaron con la participación de ciudadanos y ciudadanas de A Coruña en sendos trabajos de creación durante los días anteriores a la celebración del encuentro.

José Manuel Sande, concejal de Culturas, Deportes y Conocimiento del Ayuntamiento de A Coruña, expresó su apoyo a encuentros como este: “Creo que estas Jornadas sirven para desarrollar las posibilidades, las opciones, las alternativas que proponen hoy las artes. Y avanzar, por tanto, por otro papel que juega la cultura”. Y añadió: “En este sentido, la amalgama de las artes escénicas, la música y la inclusión social sugieren muchos elementos, algunas transgresiones. Hablamos de la búsqueda de nuevos públicos, la relación entre la jerarquía, la cultura, la inclusión, incluso el desatascar viejas situaciones (...). Estamos en una época de demanda democrática, de protagonismo colectivo y de declinación de anacrónicas jerarquías. Y resulta pertinente, entendido como aquello que tiene que ver con la evolución del hecho escénico, la necesidad de nuevos procesos que atiendan a lo colectivo, a lo comunitario”, subrayó.

Concluyó el acto de inauguración, la coordinadora de las VIII Jornadas, Eva García, agradeciendo la gran acogida que ha tenido la convocatoria y recalcando el espíritu de encuentro de esta cita: “Una vez más, destaco la posibilidad que abren las Jornadas de crear sinergias, de conocernos, de intercambiar ideas, de poner en



marcha propuestas, de inspirarnos”. Para ahondar en este compartir, las Jornadas proponen a los participantes que añadan sus notas y referencias en unos paneles instalados en los pasillos laterales del Teatro Rosalía y que, bajo epígrafes como “Publicaciones, Newsletters, Festivales y Financiación”, proponen a los presentes compartir sus conocimientos añadiendo informaciones en esos tableros de consulta pública entre los asistentes. Una forma de compartir.

Una trayectoria ascendente

Las Jornadas iniciaron su andadura en 2009, organizadas por el INAEM en colaboración con otras dos instituciones: el British Council España y el ya desaparecido Festival Escena Contemporánea. Después del éxito de la primera convocatoria, se decidió seguir adelante con nuevas ediciones, incorporando a la organización a nuevas entidades como, por ejemplo, la Embajada del Reino de los Países Bajos, que ha colaborado en varias ediciones. Edición tras edición, las Jornadas han ido sumando cada vez más socios.

En esta octava edición, han sido ocho las instituciones públicas y privadas que se han unido para organizarlas.

En primer lugar, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; el Ayuntamiento de A Coruña, a través del Teatro Rosalía Castro, perteneciente al Instituto Municipal Coruña Espectáculos (IMCE), que ejerce de anfitrión; el Centro Cultural y Social La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid, uno de los socios veteranos junto con la Asociación Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública y también la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). El Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, titular del Teatro Central de Sevilla, y la Fundación Teatro Gayarre de Pamplona continúan siendo socios organizadores desde la celebración de las Jornadas en sus respectivas sedes.

Esta octava edición ha sido también posible gracias a la colaboración y apoyo del AGADIC, de la Xunta de Galicia, la Diputación de A Coruña y la Universidad de A Coruña. A estas entidades, se unen otras instituciones culturales de la ciudad que se han sumado para acoger talleres, y a RENFE, que ha vuelto a colaborar con descuentos en sus tarifas.



Ponencias

Jean Frédéric Chevallier



Chevallier propone abordar la relación entre prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad. La polisemia y amplitud conceptual de ambas expresiones requieren su abordaje desde los ejemplos de la experiencia concreta del ponente en el trabajo que ha ido desarrollando en el noroeste de la India desde 2008. Apoyado en éste, reflexiona sobre la utilidad de hacer teatro contemporáneo en una comunidad, las especificidades del gesto teatral contemporáneo y las implicaciones políticas de un posicionamiento artístico concreto.

Para él, el “verdadero teatro” es el ejercicio de mostrar la diferencia difiriendo. Una tendencia que se extiende al resto de expresiones artísticas. “No es que el teatro sea como todas las artes, sino que las artes hoy hacen como el teatro: trabajan también con las diferencias. Hayamos aquí una especie de mega característica del teatro. Y, así, el teatro se vuelve una suerte de parangón de las artes en general.

Sobre el ponente

Jean Frédéric Chevallier es director de teatro y filósofo de origen francés. Cursó estudios de filosofía, sociología y teatro. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle donde, entre 2000 a 2002, impartió clases. En su Francia natal, fue director del colectivo Feu Faux Lait, con el cual presentó catorce montajes en Francia, uno en España y dos en Ecuador.

Entre 2002 y 2008 reside en México, donde trabaja como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dentro de la Licenciatura en Artes y Patrimonio de la UACM. Asimismo enseña en el Instituto de Artes de la UAEH, donde coordinó el Centro de Investigación sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. En México también, funda el colectivo Proyecto 3, con el cual dirige doce montajes y una película. Organizó durante cuatro ocasiones el Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo, así como una Noche de Teatro. En Sudamérica ha sido invitado por la Universidad Nacional

de Colombia, la Universidad de Caldas, la Universidad Distrital de Bogotá, la Casa de las Américas en Cuba, el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador y la Universidad de Montevideo. Desde 2009, vive en la India donde ha estrenado ocho montajes teatrales y tres películas. Colabora como conferenciante con la Universidad de Jadavpur. Con Sukla Bar, funda y dirige Trimukhi Platform, una organización asentada en una comunidad indígena que trabaja en el cruce entre creación artística, la invención conceptual y la acción social.

Ha publicado ensayos teóricos en Bélgica, Francia, Canadá, Cuba, México, Colombia, España, Italia e India, enfocando el carácter no-representacional de las artes vivas. En el 2011, su texto “El teatro hoy, una tipología posible” ganó el Premio Internacional de Ensayo Teatral ARTEZ, Paso de Gato. En 2015, la editorial francesa Les Solitaires Intempestifs publica su libro “Deleuze y el teatro: romper con la representación”.

www.trimukhiplatform.com



Ver video de la intervención

Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad

Jean Frédéric Chevallier

Si aquello que da título a esta charla no fuera la problemática; si la problemática esta mañana fuera “el canto lírico”, en vez de “prácticas escénicas contemporáneas”, y “trabajo en cavernas”, en vez de “trabajo en comunidad”, con cierta facilidad llegaríamos a la idea de que una caverna puede contribuir a potenciar un canto, multiplicar los efectos sonoros, pues una caverna es un espacio que posee una acústica peculiar. Ahora bien, no se trata de eso. Se trata de abordar la relación entre prácticas escénicas contemporáneas y el trabajo en comunidad. Y no parece tan fácil hallar una respuesta tajante e inmediata.

Por un lado, ¿cómo definir hoy lo que son las prácticas escénicas contemporáneas?, sus especificidades, sus rasgos. En un texto breve y humorístico, Jean-Charles Massera tiene un apartado sobre la “Danza contemporánea”:

“Conjunto de movimientos de cuerpos, ejecutados con fines estéticos por personas actualmente viviendo, que no responde a ninguno de los criterios de apreciación válidos en el campo de la danza que se practica con puntas y/o con música”.

Si bien aparece la idea de “conjunto de movimientos” –y ésta seguro nos va a ser útil–, el resto de la definición se basa en una negación: lo que la danza ya no es. Imagínense que, para definir una caverna, no podemos hacer otra que explicar que una caverna no es una recámara, no es un salón de baile y no es un vagón de metro.

Nos haría falta poder describir lo que es una caverna de manera directamente positiva, sin pasar por negaciones. Y eso nos va a tocar hacerlo también en cuanto a las artes escénicas.

Por otro lado, la palabra “comunidad” hoy en día se usa mucho, tanto que termina abarcando fenómenos extremadamente distintos unos de otros. Personalmente, las dos primeras veces que escuché la palabra, ya designaba realidades muy diferentes. Por un lado, estaba la comunidad religiosa de Taizé, en Francia (comunidad monástica cristiana ecuménica fundada en 1940). Por otro, estaban las comunidades indígenas de Chiapas, en México. Al casarme, descubrí un tercer uso posible de la palabra, pues la expresión “comunidad de bienes” aparecía en el contrato de matrimonio que tuve que firmar. Ahora se habla también de comunidad en Internet. La institución con la cual trabajo en México acaba de sacar un grupo en Facebook que se llama “Comunidad académica de 17”. Y también, anoche mismo, estuve usando la palabra comunidad para nombrar a un grupo de personas que no se conocían antes. Y se habla también aquí de la “comunidad” autónoma de Galicia. Con tantos usos distintos, la noción en sí corre el peligro de ya no designar nada en específico. Además, si se fijan, los usos varían con el idioma.

Pregunté a una etnóloga estadounidense qué significaba en su campo la noción de “comunidad”. Me respondió que a cualquier agrupación humana la puedes denominar “comunidad”.

Hace poco, antes de llegar aquí, conversé con el Cónsul General de Francia acerca del propósito de mi viaje a A Coruña. Cuando mencioné la palabra “comunidad”, se puso muy tenso. Asociaba “comunidad” con “comunitarismo”. Es decir, que si bien en inglés el uso es muy amplio, al revés, en francés se usa la palabra con un cuidado excesivo. Y el uso en español está entre el exceso inglés y las restricciones francesas. Además, tiene sus especificidades: ni en francés ni en inglés, por ejemplo, hablamos de “comunidad indígena”. Decimos “pueblo” porque la localidad suele ser pequeña.

Para orientarnos en esa gran diversidad de usos y significados, nos ayudará, sin duda, hablar de “prácticas comunitarias” o bien, incluso, de “gestos comunitarios”. Eso lo haremos más adelante. Por ahora, quiero subrayar la dificultad del ejercicio.

Ya sea con la noción de “prácticas comunitarias” o ya sea con la de “prácticas escénicas contemporáneas”, gran parte de la dificultad para pensar la relación entre ellas viene del hecho de que no tenemos claro en qué consisten estas dos prácticas. ¿Cómo pensar en juntarlas si no sabemos en lo concreto qué designan ambas por separado?

Es la razón por la cual voy a desplegar mi reflexión partiendo de ejemplos concretos, personales, lo que significa también limitados: son actividades “teatrales” muy “contemporáneas” que llevamos a cabo desde 2008 en una “comunidad” indígena ubicada en el estado del Bengala Occidental, esto es, en la parte noroeste en la India. Es una comunidad santali. Se llama Borotalpada.

Cuando trabajamos ahí, vivimos con la gente y vivimos como la gente vive: comemos lo mismo, dormimos en el piso igual, nos bañamos en el lago.

A petición de la comunidad, construimos un centro cultural. Lo hicimos con nuestras manos y las de 18 familias de la comunidad, así como con las manos de una decena de artistas e investigadores de Calcuta, México, París y Bogotá.

En la India, construir un “centro cultural” en una comunidad indígena es algo bastante “normal”, se suele hacer. Lo que no es “normal” es dedicar este “centro” a prácticas escénicas contemporáneas y no a objetivos “folclóricos” o metas “sociales”.

La palabra “centro” es importante. La comunidad está ubicada a 240 km al suroeste de la ciudad de Calcuta. Es una comunidad retirada. Geográficamente hablando, está en la periferia. Además, en la

India al menos, ser indígena es también ser periférico. Ya tenemos el concepto de la periferia dos veces. Y, además, si consideramos el hecho de que hacemos teatro contemporáneo y no el que se suele hacer, teatro moderno, nuestras actividades son periféricas por tres razones.

Pero convertimos esta triple “periferia” en un “centro”. Cada año, una, dos o hasta tres veces, espectadores de la ciudad, de clases altas, emprenden el viaje (que consiste en tomar un tren, tomar un autobús o caminar) para presenciar juntos, con los habitantes del área indígena, nuestras propuestas teatrales. Es con esta experiencia peculiar

“El teatro contemporáneo supone la conjunción de diferencias. Es una combinación”



que propongo avanzar hoy. La inquietud principal es:

¿Para qué sirve hacer teatro contemporáneo en una comunidad?

Para atenderla, avanzaré paso por paso.

Preguntaré: *¿Qué es la creación escénica contemporánea?*;

Luego: *¿Qué es lo comunitario, la "comunidad"?*;

y finalmente: *¿Por qué poner en relación prácticas escénicas contemporáneas y prácticas comunitarias?*

¿Qué es la creación escénica contemporánea?

Partamos de lo concreto. Vemos un extracto del montaje que estamos trabajando ahora. Involucra a 12 jóvenes de la comunidad, de 9 a 24 años. Aparte de estar en escena, ellos también se encargan de la producción, el manejo de la computadora portátil para lanzar los videos y el manejo de la luz. Surujmoni Hansda, una chica de 15 años que ha venido trabajando con nosotros desde hace ocho años, es co-directora conmigo.

Presentamos una primera versión de este montaje en marzo ante un público compuesto por unas 100 personas de la comunidad, 40 de otra comunidad indígena y 15 de la ciudad de Calcuta, dentro de los cuales, 3 eran periodistas.

Esta presentación dio lugar, en la ciudad de Calcuta, a una conversación pública donde dos intelectuales bengalís compartieron sus reflexiones después de su experiencia.

En el video, vemos diferentes elementos. Estos elementos son: jóvenes indígenas que comen, pastas chinas, pancartas con nombres de carnes, palillos, tenedores, mesa de bambú, pantalla de bambú, proyección de video donde una mujer indígena come y luego baila, testimonio en audio en el que un antropólogo comparte algunos recuerdos que tiene de esta mujer –testimonio que, por ser en francés, nadie entiende–, agua que uno vierte sobre su cabeza, tierra que otros levantan al moverse sobre uno de los escenarios, árboles atrás, canción del grupo Louise Attaque, etcétera.

Son elementos no sólo distintos sino también distantes: si bien los jóvenes indígenas

suelen comer, en el escenario no comen lo que usualmente comen, ni comen como usualmente comen.

He aquí una primera especificidad, un rasgo para caracterizar el gesto teatral contemporáneo: se trata de conjugar diferencias, se trata de una conjunción de diferencias. Se trata de combinación.

Sin embargo, no se trata de combinar cualquier cosa con otra. Sí importa agenciar diferencias, importa coger estas diferencias. Encontrar elementos, personas, actividades singularmente diferentes.

Es lo que toca hacer en los ensayos. Con Surujmoni, nos preguntamos qué actividad podría seguir al baile y a las cruzadas de todos encima de la plataforma. Tratamos de cambiar de “escenario”. Ella propuso el recipiente de barro y yo intenté usarlo con agua. Dhananjay –el chico que se ve en el video- hizo la misma acción. Y él funcionaba mucho mejor. Entonces, él se quedó. Había un cigarro encendido también, pero no se quedó. No funcionaba. A cambio, vino la toalla. Y se quedó.

El filósofo Gilles Deleuze insistía:

Es necesario que la diferencia se convierta en el elemento, en la unidad última que remita, pues, a otras diferencias que no la identifiquen sino que la diferencien. Es preciso que cada término de una serie, siendo ya diferencia, sea puesto en una relación variable con otros términos, y constituya así otras series desprovistas de centro y de convergencia.

Por ejemplo, en la serie del agua vertida, la llegada de la niña que trata de alcanzar el recipiente participa de lo mismo: es un “otro término” que mantiene viva “una relación variable” dentro de la misma serie, que ayuda a que esta serie diverja. Es lo mismo con

la llegada del chico que la carga: a su vez, asegura que no haya permanencia, ni fijeza.

Para Deleuze, una de las funciones del arte hoy es mostrar la diferencia cuando se hace ella cada vez más diferente: “mostrar a la diferencia difiriendo”.

La obra de arte moderna tiende a realizar estas condiciones [“mostrar la diferencia difiriendo”]: se vuelve, en este sentido, un verdadero teatro hecho de metamorfosis y permutaciones. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ahorcó). La obra de arte abandona el campo de la representación para volverse “experiencia”.

Fijense: si la obra de arte alcanza a “mostrar la diferencia difiriendo”, se dice de ella que es “verdadero teatro”. He aquí un punto importante. No es que el teatro sea como todas las artes, sino que las artes hoy hacen como el teatro: trabajan también con diferencias. Hayamos aquí una especie de mega-característica del teatro. O, mejor dicho: el teatro se vuelve una suerte de parangón de las artes en general.

Otro punto importante: este teatro es un “teatro sin nada fijo”. Esta afirmación hay que entenderla de dos maneras complementarias. Por un lado, se trata de la no fijeza mencionada antes: un chico se vierte agua encima, luego una niña intenta hacerlo, luego otro chico la carga. Por otro lado, se trata de subrayar el hecho de que el teatro en sí no tiene nada propio, no posee nada que le pertenezca de manera fija. Comer pastas chinas o verterse agua no son actividades propias del teatro. No le pertenecen. El video o bien la canción o bien la mesa no son pertenencias de la actividad teatral tampoco: el video como video se puede mirar en casa, la canción como canción la pueden escuchar en el autobús, y,

después de la función, usamos la mesa para festejar un cumpleaños.

En *El Pliegue*, Deleuze plantea que la “unidad extensiva de las artes forma un teatro universal”. El adjetivo “extensivo” se refiere de nuevo a una distancia. No sólo el teatro puede ir lejos de sí mismo en busca de elementos que integrar, sino que también estos pueden ser sacados de prácticas muy distantes unas de otras.

Deleuze añadía: “De todas las artes que utiliza, [el teatro] extrae el movimiento real”.

El teatro no integra cualquier cosa, ni de cualquier manera; integra movimientos. Retomo la antepenúltima cita y la completo:

El teatro integra diferencias para “constitu[ir] así otras series desprovistas de centro y de convergencia”. Lo que es propio de la actividad teatral, lo que le pertenece de manera singular, es esta capacidad de integrar esto o aquello, captar los movimientos de eso o de aquello, sin volver eso o aquello teatro.

Recordarán también –en la cita que exponemos– que el laberinto no tiene un hilo de Ariadna antepuesto. Es decir, el juego combinatorio es de una extrema variabilidad –extenso y, sin embargo, no asignado a una manera predeterminada de operar la integración. Aquí yo propongo hablar de una “relación teatral”.

Seguro han observado en el extracto que vieron que aparecen vínculos obvios entre algunos elementos. Cuando en la proyección la mujer come, sobre la plataforma, los chicos comen. Cuando ella baila, uno de ellos también baila. Estos vínculos obvios son vínculos débiles, formales, rítmicos. Son transparentes. No disminuyen el grado

de heterogeneidad que hay. También están las pancartas con nombre de carne en tres idiomas para que todos puedan leerlas. Pero lo que estas pancartas indican –res, rata, hormiga, puerco, pollo químico, pajarito que Dulal cazó esa mañana– obviamente no está: pues comen pastas chinas.

Estos vínculos débiles tienen una virtud, una función: ayudan a mirar con tranquilidad la heterogeneidad de estas relaciones teatrales. Son elementos de señalización que no señalan nada pero que, al estar presentes dentro de la combinación, ayudan a que los

“Para Deleuze, una de las funciones del arte hoy en día es la de mostrar la diferencia *difiriendo*”

espectadores no se preocupen por el rumbo que están tomando.

¿Qué nos pasa cuando miramos con tranquilidad, sin preocuparnos, estas relaciones teatrales? Vemos a jóvenes de distintas alturas comer, luego vemos uno moverse en el escenario, mientras unas chicas quitan la mesa y las pancartas, luego vemos uno que se vierte agua sobre la cabeza, luego otro, más joven, volver a comer. Vemos que, según el sentido común, la primera actividad no tiene nada que ver con la segunda y ésta nada que ver con la tercera, ni con la cuarta, etcétera. Sin embargo, pese a que sintamos que estos elementos no tienen aparentemente nada que ver unos con otros, sentimos algo al mirarlos juntos.

En el acto público que tuvo lugar en la ciudad pocos días después de la primera presentación en la comunidad, uno de los participantes, un profesor de la Universidad de Jadavpur, Samantak Das, compartió lo que él personalmente sintió, al mirar juntos estos elementos que sentía que no tenían que ver unos con otros: hablaba de “amor”. Insistió sobre lo profundo que fue para él este “amor” que sintió.

Lo que producen las relaciones teatrales, su efecto estético, es que sintamos. El gesto teatral, en tanto que gesto combinatorio, tiende a producir sensaciones.

La combinación de presencias sobre el escenario procura despertar los sentidos. Si hay, luego, creación de sentido, y lo suele haber, pues hablar de “amor” no es sólo nombrar una sensación, sino también dar sentido a una relación; si hay, pues, creación de sentido será a partir de este despertar de los sentidos, en función de la contundencia o no de este despertar sensible. No hay sentido posible —es decir, singular, personal, único— sin primero este despertar sensible.

Bob Wilson, el director de teatro norteamericano, decía a los espectadores a punto de presenciar su famoso montaje *Einstein on the Beach*: “You don’t have to understand anything”. Lo que significa: “no hay nada que entender”. Y también: “No traten de entender nada”. Pues si los espectadores entendieran, o bien si pasaran su tiempo dedicando su energía a preguntarse qué es eso que ven y qué quiere

decir, o por qué esto está presentado junto con aquello, dejarían enseguida de estar atentos a lo que experimentan en términos sensibles. No les quedaría energía para la experimentación sensible. No les quedaría energía para presenciar la presencia singular de cada uno de los elementos componiendo el evento escénico. Al revés, si dedican energía para eso, otro juego puede tener lugar: un juego relacional, un juego hecho de potencias, intensidades y afectos.

Ahora bien, ¿dónde tiene lugar este juego relacional? Pues en el espíritu del espectador. He aquí otra especificidad de lo que hoy decidí llamar la “relación teatral”. Esta relación tiene lugar, incluso tiene *su lugar*, en el sentido de que tiene su morada, en la mente

del espectador. He aquí otro elemento que explica la gran contemporaneidad de esta relación teatral. Pues en las otras artes, se observa el “fin del régimen de objeto”.

El creador de las obras se vuelve progresivamente un productor de experiencias. [...] No es, por lo tanto, el fin del arte: es el fin de su régimen de objeto.

Esto al respecto del teatro contemporáneo. Y cuando escuchamos esto, entendemos que es donde otra vez el teatro funge como parangón: pues de por sí no tenía nada fijo, ningún “objeto” que le perteneciera. Además, etimológicamente, el “teatro” es el “lugar desde donde se ve”. Esto que se ve, esta visión, tiene lugar en las mentes de los espectadores. Y estas “mentes”, como saben, no son “objetos”.

“Las relaciones teatrales, en tanto que gestos combinatorios, tienen por efecto estético el que sintamos”

Si regresamos a la idea anterior, “mostrar a la diferencia difiriendo”, ahora podemos precisar que es el espectador quien se muestra a sí mismo, adentro de sí mismo, esta “diferencia difiriendo”. Y lo logra hacer porque el teatro lo ancla en el presente.

Y, quizá, para entender esto último mejor, ya hay que hablar del adjetivo “contemporáneo”.

Empecemos con una obviedad: estar es ser contemporáneo y ser contemporáneo es estar. Siempre somos contemporáneos de nosotros mismos, de nuestro tiempo. Pero, la contemporaneidad no consiste exactamente en ser de su tiempo sino en estar con su tiempo: es la palabra latina “contemporaneus”. Una persona contemporánea de nosotros es una persona que está con nosotros, aquí, que nos acompaña ahora, mientras ocurre lo que aquí y ahora ocurre. En las artes vivas, la contemporaneidad se vuelve literal, pues se trata de anclar al espectador en el presente, el presente de su experiencia sensible. Es lo que llamo yo teatro del presentar.

[Un teatro que] da la posibilidad de experimentar un presente en expansión, un presente vivo. [...]

Cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo). [Poner] en relación requiere [...] una atención y una disponibilidad hacia el presente, es decir, tanto hacia lo que está presente, como hacia lo que pueda surgir en el presente. Para poner en relación dos elementos, primero hay que presenciarlos, para lo cual hay que estar atento a lo que se presenta en el presente.

Si el espectador es realmente *contemporáneo* de lo que presencia, “el presente se abre para él como un regalo”. Ahora bien, recibir un regalo es recibirlo por completo. Es también mirarlo por completo. De la misma manera, estar presente con alguien, acompañándolo o acompañándola, no es siempre ser complaciente con él o con ella, no es siempre decir “sí” a todo lo que dice u opina. Nietzsche, en *Meditaciones intempestivas*, insistía sobre la necesidad



de luchar en contra de la agresiva cultura contemporánea dominante. Significa, en este caso, estar con esta cultura y también estar en contra de ella.

Estar con su tiempo es también estar activamente crítico ante su tiempo. Y activamente quiere decir amorosamente crítico. Esto es demandante. Por ejemplo: no buscar comunicar nada a los espectadores, como lo hacemos en teatro ahora, es una postura muy contemporánea. Es demandante: vivimos en sociedades de medios de comunicación, donde no buscar comunicar es una actitud a contra-tiempo o, al menos, a contracorriente. Es una disposición amorosa también: pues supone apostar a que cada espectador es una persona y no un consumidor que hay que convencer de que, si la botella de su champú es verde, él será más feliz. Trabajar sobre la escena agenciando presencias sin reglas preestablecidas para ponerlas en relación es también un reto meramente contemporáneo, a contra-tiempo: en nuestras sociedades, todas las relaciones deberían de ser orientadas –o abatidas, decían Deleuze, Guattari y Lyotard– sobre el eje del valer por, del ser intercambiable con.

Inspirado por el hecho de que las galaxias más lejanas se alejan a una velocidad tan alta que su luz no puede alcanzarnos, que vemos de ellas sólo lo que queda de oscuridad, Agamben proponía pensar lo contemporáneo así:

“...percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no lo logra, eso es ser contemporáneo: ser capaz no sólo de fijar la mirada sobre la oscuridad de nuestra época, sino también percibir, dentro de esa oscuridad, una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente”.

Nos podemos preguntar si eso no será exactamente lo que se espera de los espectadores al presenciar montajes contemporáneos. Combinaciones tal y como las artes vivas las presentan ahora.

(Se proyecta video con extracto de su trabajo) Acaban de ver dos gestos comunitarios, gestos que junto con otros gestos forman una cierta práctica comunitaria, un cierto dispositivo comunitario: la práctica de los habitantes de Borotalpada.

El gesto de limpiar el arroz, se hace en cada casa. Pero si se hiciera sólo con los miembros de la familia que necesita limpiar el arroz que ha producido, la labor tardaría mucho y el arroz se podría estropear. Es la razón por la cual invitan a los vecinos a que ayuden. A cambio del día de trabajo que un vecino da, un miembro de la familia que recibe la ayuda dará a su vez un día de trabajo a esta familia vecina. No importa qué miembro vaya a darla.

No es siempre así. Las mujeres que vinieron a pintar las paredes del Centro Cultural son miembros de nuestra organización, Trimukhi Platform. Todas salvo dos han salido en montajes teatrales anteriores y algunas en el del año de este video, que es 2013. Una de las que no sale en ningún montaje ha realizado un taller de experimentación fotográfica. Y la que no ha salido ni en montajes ni ha hecho talleres es la esposa del hermano de una niña que ha salido y sale otra vez este año. Sin embargo, las mujeres no vinieron a pintar el centro por intercambiar un día de trabajo: “salgo en el montaje o hice un taller, por ende a cambio pierdo un día pintando”. No. Estas mujeres vinieron a pintar porque consideran que es su responsabilidad. Al día siguiente es nuestro festival, que llamamos la Noche de teatro, y

el Centro Cultural, que es un espacio de ellas y de sus familias, debe verse bonito.

Que sea por intercambio de días de trabajo o por sentido de responsabilidad, el trabajo colectivo está organizado de tal manera que la acción de uno depende de la acción de otro: están los que lanzan el arroz, los que lo limpian, los que lo recogen; están las que

“La expansión de la palabra ‘comunidad’ es síntoma de una sed, en las sociedades occidentales, por alcanzar un *quantum* de compartir que abre otro régimen en las relaciones entre las personas”

cargan la pintura con tierra de color y las que la aplican sobre las paredes, etc. Y siempre hay un momento donde los involucrados se sientan juntos a comer un poco y a beber mucha cerveza de arroz.

Hallamos aquí una primera característica de las prácticas comunitarias. Si las comparamos con otras prácticas humanas (por ejemplo: ir al centro comercial) vemos que aquí hay un cierto *quantum* de compartir y un cierto *quantum* de relaciones entrelazadas. Uso la palabra «*quantum*» como en la física cuántica: a partir de una cierta cantidad de energía, la partícula cambia de régimen. Aquí se alcanza un cierto *quantum* de compartir y un cierto *quantum* de relaciones a partir de los cuales la dinámica cambia en términos cualitativos: entramos en el régimen comunitario.

Llama la atención que en Borotalpada, uno de los cinco responsables de la comunidad tenga como función solucionar los problemas de relaciones humanas y otro de los cinco responsables tenga como función asistir a todos los eventos sociales de la comunidad. Es decir, la responsabilidad de dos de los cinco responsables de la comunidad tiene que ver con mantener fluidas las relaciones entre las personas que componen esa comunidad.

Y el hecho de que hoy en día el uso de la palabra «comunidad» se extienda, tanto en francés como en español, es síntoma de una sed, en las sociedades occidentales al menos, por alcanzar este *quantum* de compartir que abre sobre otro régimen en las relaciones entre personas. Hace poco, Michel Serres, un filósofo, y su hijo Jean-François Serres, alto responsable de programas de ayuda social, publicaron un libro en el que la palabra “comunidad” aparece cada tres páginas. Este libro toma la forma de un diálogo y pone de manifiesto que, detrás de la cuestión de la “comunidad”, está la cuestión de las relaciones humanas, la cuestión del lazo social –en el sentido de convivencia y de camaradería–. Cuestionar la noción de “comunidad” es preocuparse por estas relaciones, este lazo, este *convivio*.

El punto de partida de la discusión entre el filósofo y el trabajador social es simple: si uno habita un pueblo pequeño del campo (una “comunidad”, en español), uno suele estar bajo más control por parte de sus vecinos y, si habita en una torre de 30 pisos en una ciudad grande, suele estar bajo menos o incluso ningún control. En un caso, todos van a saber lo que uno hace; en el otro, a nadie le va a importar.

Michel Serres, quien ha vivido el movimiento de emancipación después de la Segunda Guerra Mundial, recuerda a su hijo que nació

cuando ya esta emancipación se había vuelto realidad: “El lazo social, que hoy en día se considera una bendición, se pudría con extraordinaria rapidez y causaba patologías tales que, en tiempos de crisis, tomaba proporciones horribles”.

Los lazos comunitarios, ¿son una “bendición” o la causa de “patologías horribles”? Son dos caras de la misma moneda. Si no se alcanza cierta cantidad de relaciones, algo no ocurre. Pero también hay un umbral que, si se traspasa, lo que ocurría deja de ocurrir, el lazo social se convierte en control social, se vuelve un lazo en el sentido literal: es el “comunitarismo que encierra”.

Hay un nivel mínimo y un nivel máximo. Es algo parecido al análisis del suicidio por Emile Durkheim: entre el “suicidio anómico” por falta de lazo social y convivencia, y el “suicidio fatalista”, donde el exceso de lazo social impide cualquier tipo de convivencia.

No hago esta comparación de manera abstracta. Hago esta comparación de manera muy concreta. En marzo 2015, una mujer de la comunidad que salía en el video, muy cercana a nosotros, se suicidó por razones similares a las que explican en el “suicidio fatalista”: un exceso de reglamentación en el juego relacional que exagera la opresión y las limitaciones de uno como persona única.

Ansiosos por responder a “la necesidad de inventar nuevas maneras de estar juntos en este mundo”, el filósofo y el trabajador social proponen pensar la comunidad en tanto que agrupación en la cual las personas que la componen tienen la posibilidad de no componerla. Para que una comunidad funcione como *convivio* debe vivir sin control excesivo, hace falta que cada uno de sus integrantes pueda decidir, individualmente, si quiere formar parte de ella.

Hace dos años, en Cuba, di un taller acerca de la misma temática que nos ocupa hoy. Los participantes de este taller propusieron distinguir entre comunidad transitoria (instantánea, se atraviesa), comunidad efímera (cierta duración, se crea), comunidad permanente (sin límite de duración, ya existía). Estas distinciones no sólo describen diferentes tipos de “comunidad”, sino también diferentes formas para que uno se relacione con una comunidad. Ponen el acento sobre la relación que uno tiene con la “comunidad” a la cual pertenece, va a pertenecer o deja de pertenecer.

Ahora bien, Borotalpada funciona como “comunidad permanente”. ¿Posibilidad de decidir pertenecer o dejar de pertenecer a esta comunidad? ¿Posibilidad de decidir sobre el funcionamiento mismo de la comunidad?

En India, según la ley, ciertos casos que en una ciudad requerirían o bien de la policía o bien de un juez, pueden ser arreglados por los miembros de la comunidad. Lo mismo para ciertas decisiones en cuanto a organización de la vida social y cultural y la distribución de algunos recursos. Las decisiones se toman en asamblea. La decisión de hacer juntos teatro se tomó en una asamblea, en agosto 2008. La decisión de construir juntos un centro cultural se tomó en asamblea en diciembre 2010. Eso se llama, desde nuestras sociedades urbanas, “democracia directa”. En la realidad, nunca vi que se hiciera una votación como tal. En Borotalpada, gran parte de los asistentes a la asamblea hablan, uno por uno, pero no todos. La discusión es real: personas cambian su punto de vista al escuchar otros puntos de vista. Al final, después de mucho tiempo, se llega a una decisión. Todas las voces no son iguales a la hora de orientar esta decisión. Si una persona mayor opina,

es difícil para alguien mucho más joven opinar luego algo contrario a su opinión. Al revés, si una persona ya muy mayor habla, y la generación siguiente ha empezado a tomar responsabilidades en la comunidad, pues el punto de vista de la persona muy mayor no cuenta; incluso hay que ir en contra.

Digamos que aquí está un espacio para decidir. Otra posibilidad de decidir, ahora para uno como persona singular, es comportarse de tal manera que la “comunidad” llegue a ponerle a uno al margen. Así, técnicamente, uno queda fuera. Pero, detrás de la cuestión de la decisión, está la del deseo. Nosotros, aparte de trabajar con los habitantes de Borotalpada, también nos vamos de vacaciones juntos. Antes eran sus padres pero desde hace ya algunos años son los jóvenes los que vienen a pasar unos días con nosotros, es decir, con mi esposa y conmigo, en Calcuta. Obviamente, salir del marco comunitario les agrada. Pero, al mismo tiempo, en su manera de comportarse en nuestra casa, siguen en dinámicas comunitarias muy vivas: quién cocina, quién lava los platos, adónde vamos a ir a pasear, etc... todo eso se hace de manera comunitaria. Pero, en cuanto al deseo, lo que es muy sintomático e interesante en este contexto, es la decisión de iniciar y la de poner un fin a las vacaciones, cuando los jóvenes toman la decisión de regresar a su comunidad. Tiene que ver con que haya una fiesta cerca de la comunidad, donde van a poder cruzarse y relacionarse con sus respectivos enamorados y enamoradas. Más que una ambivalencia entre control grupal y deseo propio, es una paradoja y se puede expresar de dos maneras. La primera: una de las características de una “comunidad” es que tiene características propias –pero estas características propias a veces impiden a uno como miembro de esta comunidad tener sus propias características

propias–. La segunda: para formar parte de una comunidad hay que ser diverso –pero, ¿cómo ser diverso si la dinámica común suele producir uniformización y patrones de conducta?–.

Tratemos de atender esta paradoja. Para eso, vamos a cambiar de vocabulario. Cuando hablamos de “comunidad” solemos asociar esta palabra con la noción de “minoría”, una comunidad en tanto que “una minoría” porque tiene rasgos peculiares que la distinguen de “La Mayoría”. El concepto de “minoridad”, como me parece interesante pensarlo, viene de Deleuze. Lo asocia con la expresión “devenir-menor” y del verbo “aminorar”. Leamos:

“Minoría designa en primer lugar un estado de hecho, es decir, la situación de un grupo que, cualquiera que sea su número, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una fracción subordinada con relación a un patrón de medida que forma la ley y fija la mayoría. En este sentido, se puede decir que las mujeres, los niños, el Sur, el tercer mundo, etc., son aún minorías, por muy numerosas que resulten”.

Hay un segundo sentido: “minoría” ya no designa un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir-minoritario se trata de un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construye su variación en torno a la unidad de medida despótica y escapa, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría. Conforme a este segundo sentido, es evidente que la minoría es mucho más numerosa que la mayoría. Por ejemplo, según el primer sentido, las mujeres son una minoría; pero conforme al segundo sentido, hay un devenir-mujer de todo el mundo, un devenir-mujer que es como la potencialidad de todo el mundo, y las mujeres no han

de devenir-mujer menos que los hombres mismos. Un devenir-minoritario universal. Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría designa el poder o la impotencia de un estado, de una situación.

Para caracterizar las prácticas escénicas contemporáneas, recurrimos a la noción de “relación teatral”: una combinación de diferentes elementos presentes que produce, en la mente del que mira, una experiencia sensible –una experiencia tal que el que mira



Es decir que no se trata sólo de estar entre “minoridad” sino también de funcionar “en modo menor”.

Lo que está en juego aquí, al acercar la noción de “minoría” a la de “comunidad”, es una modificación en las maneras de pensar lo “en común”. Hoy en día, lo que tenemos en común realmente son las experiencias que compartimos aquí y ahora. No es ya que tengamos cosas en común y que, por ende, nos podamos comunicar unos con otros, sino que, primero, nos relacionamos unos con otros y de ahí empezamos a acumular experiencias en común –experiencias que consisten muchas veces en el hecho de haber compartido nuestras diferencias-. Voy a concluir sin concluir. Voy a resumir un poco nuestro recorrido y les voy a dejar con una última pregunta.

se vuelve profundamente contemporáneo de lo que en el presente mira, incluyendo lo que mira en su fuero interno–. Subrayamos la dimensión retadora de la postura contemporánea en la cual se encuentra el espectador al estar presente a lo que presencia: la dimensión al mismo tiempo amorosa y crítica.

Para caracterizar las prácticas comunitarias insistimos sobre la necesidad, para que las haya, de alcanzar un cierto *quantum* de relaciones entre personas. Si no se alcanza esta cantidad, la práctica no es comunitaria. Vimos que, aparte de este límite inferior, también está un límite superior: si el compartir rebasa cierto nivel, la práctica deja de ser comunitaria: la minoría termina funcionando como mayoría. Sugerimos que es deseable alcanzar un balance.

Al entrecruzar ambas prácticas, ¿qué estamos haciendo? Estamos entrecruzando relaciones teatrales y relaciones comunitarias. Entonces, las preguntas que dejo en el aire son:

¿Qué producen las relaciones teatrales sobre o en términos de relaciones comunitarias?

¿Qué producen las relaciones comunitarias en términos de relaciones teatrales?

COLOQUIO

PÚBLICO: ¿Cuál es el impacto en el público de la propia comunidad de este tipo de experiencias contemporáneas que, quizás, este público no está habituado a ver?

Jean-Frédéric Chevallier (JFC): Es una buena pregunta porque me permite ampliar algo. Lo primero es que uno tiene la idea preconcebida de que si es una comunidad indígena, la gente no va al teatro. En realidad, estadísticamente, la gente de esta comunidad ve más teatro, danza y espectáculos musicales que una persona x de la ciudad de Calcuta. O sea, están expuestos a muchas artes escénicas. Son producciones que se hacen para la gente de la comunidad o que ellos mismos organizan, pero sí están expuestos a eso. En cuanto al impacto sobre la gente de la comunidad y no la gente de la ciudad, aquí hay otra idea preconcebida. En realidad, funciona mucho mejor con la gente de la comunidad. Porque la gente de la ciudad, como mencioné de manera muy breve, está todavía acostumbrada a lo que podíamos llamar teatro moderno, pero no al teatro contemporáneo y, entonces, son los de la ciudad los que más se estresan tratando de entender, cuando no hay que entender nada; no los de la comunidad.

Y, en cuanto a la comunidad, dos casos concretos. Uno: una mujer mayor que murió hace seis meses, después del primer montaje que hicimos juntos hace ocho años, dijo en una junta donde estábamos los quince analizando la presentación a la comunidad, algo extremadamente inteligente: dijo que había observado que la gente de la comunidad asistía a los ensayos (estuvimos ensayando por la noche dos semanas) y, al día siguiente, comentaban entre ellos sobre lo que habían visto. Y lo que ella observó es que también gente que llevaba meses o años sin hablar, volvían a relacionarse y dialogar debido al hecho de que habían visto todos estos ensayos. Entonces, ella insistía en que ese montaje había sido bueno porque había ayudado a activar relaciones entre humanos.

Otro caso: otra mujer de la comunidad estaba siendo entrevistada por un periodista que tenía algunas ideas preconcebidas. Le preguntó: ¿Por qué haces arte contemporáneo? Seguro que estás aprendiendo algo que luego te va a ayudar a crear un comercio y que va a cambiar tu vida... Ella no se dejó atrapar en esa cuestión y dijo: "No, no, no. Lo hago porque me brinda alegría".

PÚBLICO: Me gustaría conocer los disparadores para llegar al montaje.

JFC: Cambian mucho. De un trabajo para otro. Ejemplo: murieron las dos mujeres cuyos casos he descrito: una por edad y otra por suicidio. A todo el grupo, que somos doce, diez jóvenes y dos adultos, nos pareció importante recordarlas. Entonces, por primera vez, empezamos no con un tema, pero con algún contenido. Por otro lado, empezamos con el hecho de que ya teníamos una plataforma que el año pasado no teníamos. Para el montaje anterior, que era el de los árboles que se veía en el

video, Arienne –que está aquí ahora- y que entonces era estudiante en el Institut del Teatre, dio una práctica a los jóvenes para darles herramientas para hablar al micrófono. Cosas muy técnicas, porque necesitábamos que alguien presente las funciones cuando hacemos un festival. Y entonces, al hacer esa práctica técnica surgió que había una niña de seis años que lo hacía muy bien. Entonces, una de las secuencias del montaje anterior partió de ahí.

Pero siempre son elementos muy concretos o acciones prácticas y, cuando empezamos, luego es muy rápido tratar entre todos de que surjan otros elementos. No es que lo tengamos todo listo y nos preguntemos a ver qué orden sigue. En realidad, siempre empezamos con muy poco.

PÚBLICO: ¿Por qué forman parte del montaje los jóvenes? ¿Hay algún criterio para elegir al personal del espectáculo? También me interesa saber cuál es el proceso de participación de los que hacen el espectáculo. Los que están experimentando ser actores, ¿cómo lo viven y cómo se trabaja?

JFC: Tenía un extracto, que finalmente no mostré, de un espectáculo en el que los actores no eran jóvenes. Empezamos hace dos o tres años a enfocar más hacia ellos no solamente el trabajo, sino también otras actividades que hacemos con ellos. Antes era mucho más variado, había jóvenes y adultos. Pero digamos que se dio así porque ellos eran los que más venían al centro cultural, son los que llegan puntuales. Sus madres nunca llegan puntuales porque tienen que cocinar antes de ensayar... En la comunidad, los adultos quieren seguir haciéndolo, pero aquí entra en juego una cuestión totalmente humana, y es que si vienen los niños y están con sus papás, se van a sentir menos libres

y la dinámica va a ser menos alegre. Pero no hay más razón que esa. Se puede dar que en dos años volvamos a trabajar con un equipo de adultos.

Sobre la segunda cuestión, a pesar de que sean jóvenes, hay algunos que trabajan en montajes con nosotros desde hace ocho años, que empezaron a los cinco, casi. Es difícil de contestar. Nosotros trabajamos de manera horizontal, todos pueden proponer, todos pueden opinar, no se hace por votación, se hace por intuición. Por ejemplo, podemos hacer una junta, después de un ensayo, y hay varios que dicen “no, esto hay que cambiarlo”. O sea, en ese sentido, lo que les pasa a ellos y lo que me pasa a mí es bastante similar. Lo que ha surgido es el deseo de seguir haciendo teatro. En las juntas que hacemos para concluir procesos, a ellos les encantaría poder llegar a Europa con un montaje. Es un deseo activo de seguir haciendo.

PÚBLICO: ¿Quién opera la cámara? ¿Por qué la maneja?

JFC: Se hicieron dos talleres de experimentación fotográfica, gracias a los cuales varios miembros de la comunidad empezaron a manejar las herramientas. Este año somos dos tomando los videos en los ensayos, Danan Joy (el chico que se vierte el agua en el video) y yo. Quien toma la imagen es quien está disponible. Si yo estoy ocupado, él la toma, y al revés. Es por una cuestión de quién lo hace bien. No hay otra razón. Él lo hace muy bien. A mí no me sale tan mal. Y nos toca. Luego hay otra chica a la que le toca usar la computadora, porque se le da bien y al resto no. Es cuestión de quién tiene la competencia.

PÚBLICO: Planteo una pregunta que no va solo para el ponente, sino en general. ¿Se

da una auténtica integración e inclusión parcializando los sectores: mujeres, discapacitados...? ¿Eso conseguirá a la larga una verdadera integración o lo que se conseguirá es sectorizar y convertirlo en segmentos?

JFC: Quizás me ha faltado matizar algo y es que nosotros no hacemos acción social. Intentamos trabajar para hacer teatro contemporáneo más o menos bueno, pero queremos hacer un trabajo artístico de calidad. Son los deseos que mueven a Trimukhi Platform. Y, un poco al revés, lo que he tratado de comentar sobre la organización de esa sociedad, trata de demostrar que está muy integrada. ¿Por qué integrarla más? En nuestro caso, no hay necesidad. Y, en cuanto a parcialización, de nuevo no sé qué decir, porque parcializamos por cuestiones de que esta vez trabajamos con los jóvenes porque trabajan mejor... no por otros criterios. Pero puede cambiar en tres años.

PÚBLICO: ¿Cómo llegáis a esta comunidad? ¿Lleváis las puestas en escena que montáis a otras comunidades que se puedan plantear hacer algo parecido?

JFC: Estamos en esta comunidad por una sencilla razón y es que es la primera en la cual entré y se aceptó la propuesta. En realidad, yo hice la propuesta hace ocho años: “¿quieren que hagamos teatro juntos sabiendo que el teatro que vamos a hacer juntos no es el teatro que acostumbran a hacer ni es el teatro que yo, siendo francés, acostumbro a hacer? Será otra cosa. Será un regalo que daremos a la gente de su comunidad y que llevaremos a Calcuta”. Esa era la propuesta y la gente lo discutió. Esto lo propuse a tres comunidades, y ésta fue la primera comunidad a la que entré. En efecto, entré ahí por una organización social, que tenía vínculos con distintas comunidades. Entonces, cuando

surgió la posibilidad de intentar hacer algo contemporáneo en comunidad, fueron ellos los que convocaron a la gente de la comunidad. La propuesta se hizo a tres comunidades. Empezamos con ellos y siguió. No hubo más tiempo ni energía para otras. En cuanto a replicar este dispositivo en otras comunidades... Este tipo de trabajo que finalmente es mucho de relaciones humanas y de relaciones artísticas, requiere mucho tiempo. Si nos sentimos tan a gusto, tan enamorados unos de otros cuando trabajamos juntos es porque hay mucha relación juntos. No tenemos cosas en común culturalmente, pero lo que tenemos en común es lo que hemos vivido en común. Si tuviéramos que empezar en otro lugar, tendríamos que empezar desde cero.

PÚBLICO: Más que una pregunta es una reflexión. Con respecto a lo que vimos ayer y lo de hoy, observo que la comunidad está muy relacionada con lo rural. Pensaba en el pueblo gallego cuando hablabas, en las aldeas, que se ve la comunidad, e incluso hablabas de que estadísticamente en las periferias, en las comunidades rurales, ven más teatro. Y es verdad, pasa aquí en Galicia, que ven más teatro. Y, al final, ven más teatro y, por tanto, están acostumbrados a estar en relación con propuestas escénicas contemporáneas, las absorben mejor porque no tienen que pensar en “¿qué está pasando? ¿Cuál es el sentido?”. PÚBLICO: ¿Qué tipos de cambios has percibido en tu trabajo en la comunidad entre chicos y chicas, entre ellos, entre ellas, entre distintas edades?

JFC: El cambio más fuerte y más bonito que he notado hace poco –en marzo– es un cambio que tiene que ver con mi esposa y conmigo. Ya habíamos hecho la presentación, habíamos realizado las juntas, eran dos días después, y en el centro cultural los adultos habían decidido que iban

a hacer una fiesta porque quedaba mucha cerveza de arroz. Entonces, empezaron a llegar. Nosotros nos teníamos que ir, y a la hora de irnos, mujeres de la comunidad nos dijeron que no nos fuéramos, que debíamos saludarnos. Y fue la primera vez que nos lo pidieron. Para esta comunidad hay unas formas muy especiales de despedirte. Y fue la primera vez que nos pidieron a nosotros que se lo hiciéramos a ellos. Usualmente nos lo hacen cuando llegamos, porque somos externos a su comunidad, pero fue la primera vez que nos pidieron que lo hiciéramos siendo de la comunidad. Ese es un cambio fuerte. Porque, repito, en términos de relaciones entre chicos y chicas, ellos ya las tienen. En realidad, son casi todos familiares. De forma muy amplia, pero son primos o primos segundos. De por sí, ya tienen esas relaciones entre ellos. Lo que sucede es que ahora pasan juntos más tiempo y tendemos a privilegiar un poco a las chicas para contrabalancear. En la comunidad, a una chica le toca más trabajar (limpiar en la casa y todo eso). Entonces, tratamos de contrarrestar, sin forzar las cosas.

PÚBLICO: Una vez que hacéis el espectáculo y que imagino que estáis con

esa sensación de satisfacción, ¿surge la aspiración de ir a otras comunidades, hacer alguna gira?

JFC: Sí, hay una intención muy fuerte de todo el grupo de irse de gira. De preferencia, a las ciudades. De preferencia, a otros países. Quieren compartir los trabajos que estamos haciendo. Y, concretamente, el trabajo que montamos el año pasado lo presentamos en Calcuta en cinco lugares distintos, era un trabajo al aire libre. Al terminar esas cinco presentaciones, en la junta, dijeron: "Ya, ese montaje se acabó. Hay que montar otro". Ya estaba planeado así, pero consideraban que ya lo habíamos hecho mucho, ya llevábamos año y medio con ese. Ya sabemos que lo que iniciamos en marzo no está acabado hasta el próximo febrero y de ahí trataremos nuevamente de compartirlo. Pero lo que más les interesa son lugares urbanos. Aunque, si saliera la posibilidad de hacerlo en otras comunidades, estarían contentos también. Pero la preferencia estaría en exponerlo en un mundo muy distinto.

Ester Bonal



Xamfrà es un centro de música, teatro y danza que funciona desde el año 2004 - 2005 en el barrio del Raval, en Barcelona. Desde ahí, se reivindica que la cultura es patrimonio de la comunidad y que el acceso al patrimonio cultural es un derecho. Y, como tal, si uno quiere, tiene que poder participar. La participación cultural es un derecho de todas las personas y está recogido por comunidades, por la UNESCO, por países, por sus constituciones.

En Xamfrà, se quiere generar un espacio. Y se quiere ser un espacio. Un espacio que genere condiciones de posibles encuentros a través de la música, del teatro y de la danza.

Sobre la ponente

Ester Bonal nace en Barcelona. Inició su formación musical a los cinco años en L'ARC Música, Taller de sensibilización

musical y plástica, en la capital catalana. Está formada en dirección coral y pedagogía musical. Ha sido profesora de música en centros educativos de secundaria obligatoria durante diez años, y jefa de estudios de la Escuela de Música Municipal Can Ponsic, de Barcelona, durante ocho años.

Actualmente es directora de Xamfrà, Centro de Música y Escena para la Inclusión Social, en el barrio del Raval de Barcelona. Dirige también El telar de música, empresa social de recursos y propuestas en la que se usa la música como herramienta. Es profesora de la ESMUC, Escuela Superior de Música de Cataluña, desde 2002. Desarrolla su labor como pedagoga y docente en distintos cursos y masteres. También es autora y coautora en diversas publicaciones especializadas en educación musical y socioeducación.

www.xamfra.net

www.telarmusica.com/es

Ver video de la intervención

Xamfrà: un centro de música y escena en el barrio del Raval de Barcelona

Ester Bonal

Yo me dedico a la música. Así que vamos a empezar cantando. Es muy sencillo, que nadie se asuste. Vamos a hacer tres grupos. Vamos a tomar prestado algunos motivos de una canción que seguro conocéis, que se llama “Corazón de melón”.

Dividido el público en grupos, cada uno canta una palabra o estrofa y todos tocan palmas, fundiéndose todas las canciones finalmente, sirviendo de base a una canción que canta Ester Bonal encima. Canción que agradece la invitación y reclama la vertiente comunitaria del arte.

Xamfrà es un centro de música, teatro y danza que funciona desde el año 2004 - 2005 en el barrio del Raval, en Barcelona. Intentamos reivindicar que la cultura es patrimonio de la comunidad. Intentamos reivindicar que el acceso al patrimonio cultural es un derecho. Y, como tal, si uno quiere, tiene que poder participar. Pero lo que no puede ser es que uno no sepa si quiere o no, porque no tiene ni la opción de que pase por su imaginario –por tanto, hay que generar ese imaginario- y, luego, generar el espacio en cada comunidad, en cada contexto. La participación cultural es un derecho de todas las personas y está recogido por comunidades, por la UNESCO, por países, por sus constituciones.

Xamfrà es un centro socioeducativo que se vale de la música y de las artes escénicas para conseguir la inclusión social y la educación para el desarrollo de la ciudadanía, en situación de riesgo de exclusión, en el Barrio del Raval de

Barcelona. Pero no trabajamos solo con personas en riesgo, trabajamos con personas que sí están en situación de riesgo –podríamos hablar de pobreza y exclusión social, de situación, de proceso- y personas que no lo están. Y los juntamos.

Xamfrà en catalán quiere decir chaflán. Y tiene que ver con el urbanismo de Barcelona. Cuando Ildelfons Cerdà pensó el ensanche, pensó las casas con jardines dentro, las unió y las esquinó en octógonos. Eso permitió, por un lado, que se vieran más los carros al cruzarse y los coches, para tratar de evitar choques, y también permitía a los transeúntes un espacio más amplio para encontrarse. Por eso xamfrà se llama xamfrà. En Xamfrà, queremos generar un espacio. Y queremos ser un espacio. Un espacio que genere condiciones de posibles encuentros a través de la música, del teatro y de la danza, que es lo que nos da tiempo. No hacemos circo, porque no tenemos tiempo para hacerlo. Pero algún día lo haremos. Esos son los lenguajes que compartimos entre todos.

Las razones que impulsaron la creación de Xamfrà vienen de experiencias previas. Yo estudié farmacia. Fue un error de juventud. Y después de acabarla, hice el CAP, que ahora es un máster para ser profesora. Porque yo tenía claro que me quería dedicar a la educación, no a la música, a la educación. Poder hacerlo desde la música, que yo hacía desde que era muy chiquitilla, como afición, era un lujo.

Entonces, con las incoherencias de nuestro país, que a veces son estupendas, tú

estudias farmacia, haces el CAP para ser profesora de música. Y si además algún alumno tiene un dolor de cabeza, le das un ibuprofeno. Cosa que tampoco está mal.

Entonces, empecé a trabajar en institutos. Y trabajé en el Miquel Tarradell y Milà i Fontanals, que están en el Raval. Fui a parar al Raval en el 96-97, después de cinco años trabajando en otros institutos. Y fueron años muy duros, porque en esos años Barcelona recogió mucho flujo migratorio. Gente muy joven donde muchos venían solos, con un nivel de miedo, de rabia, de rechazo muy alto. Yo no había estado en ningún instituto, al menos en la ciudad de Barcelona, donde viera volar sillas contra los profesores. Y eso lo vi en este instituto. Y era muy complicado. Mi madre, que se había dedicado toda la vida a la enseñanza de BUP, me decía: ¡Los tienes que echar de clase! Y yo le respondía: “No, mara, tengo que conseguir que entren en clase. Cuando entren, quizás les eche. Pero, de momento, tienen que entrar”. Porque no rechazaban el centro, pero sí rechazaban el aula. Eso fue muy complicado, realmente.

Y ahí la música se convirtió en un imán, porque no hablábamos de música, hacíamos música. Y empezamos a construir espectáculos. Y nos confabulamos con el profesor de literatura, porque era actor y entonces montamos lecturas poéticas y música, y luego ya empezamos a montar pequeñas obras de teatro y, al final, esto

fue creciendo y creciendo. Y, entonces, la asignatura de música pasó al claustro y empezamos a trabajar con proyectos. Y empezamos a enganchar a los grupos. Yo ahí me di cuenta y constaté la fuerza real

que tienen las artes desde el sentido de pertenencia de los chicos.

**“En Xamfrà
queremos ser
un espacio que
genere posibilidad
de encuentro
a través de la
música”**

Cuando llegué al instituto me decían: “Tú tienes una plaza muy cutre, tía. Nosotros estamos en un barrio cutre. Este es un instituto cutre, si a ti te han mandado aquí, es que eres cutre”. Entonces miras las competencias de las leyes de educación y dices: “Primera competencia: subirle la autoestima a

estos chavales”. Porque la tienen bajo tierra. Cuando acabamos el curso, ellos decían: “Somos del grupo de música del Tarradell”. Cuando esta autopercepción empieza a cambiar, podemos empezar a transmitir. Si no, no hay perspectiva. Esto ocurre en contextos socioeconómicamente difíciles y en entornos

complicados, desde el punto de vista de la convivencia. Pero esto está también en clases medias y altas. La falta de perspectiva, el estrés brutal que están viviendo los jóvenes, el desencanto.

**“La música se
convirtió en un
imán, porque
no hablábamos
de música,
hacíamos
música”**

El doctor Farrell era un médico catalán que mataron en la guerra de los hutus y los tutsis, en un fuego cruzado. Siempre decía que hay que trabajar como si sirviera para algo. Y creo que es una frase muy

importante que nos tenemos que meter en el alma la gente que estamos trabajando con situaciones un poco complicadas.

Xamfrà está siempre al borde de la sostenibilidad. Pero el trabajo de construcción y de ir generando estos espacios de encuentro es muy importante, que sea continuo en el tiempo. No desapruero los eventos de arte comunitario puntuales, creo que son importantes, pero creo que si no tenemos corriente de fondo, estamos plantando “setas”. Y, en el mejor de los casos, alguna seta le llega al alma a alguno de los participantes. Pero si queremos llegar a más almas, hay que currárselo más. Estar cada semana. Y, como me decía una educadora social del Raval,

El L’ARC Música, que es de quien cuelga Xamfrà, es una fundación que tiene la Escuela de Música en Barcelona. Una escuela, además, en un barrio rico de Barcelona: Sarriá. Uno de los proyectos que se están haciendo desde Xamfrà es poner en contacto a niños de Sarriá con niños de El Raval. Cosa que también que es bastante interesante. Una cosa que en Xamfrà trabajamos es la comunicación con los –no sé muy bien cómo se dice en castellano, aquí los llamamos casals- centros abiertos, que son espacios que ayudan a



cuando yo pasé una crisis de existencialismo del tipo: “¿Sirve para algo lo que hago?”, ella me decía: “No te confundas, que tú te has quedado. Están cansados de ver gente que pasa y se va”. Voluntarios que pasan y se van. Gente que hace tesis doctorales que les estudian, les observan y se van. Educadores sociales que pasan y se van. Y tienen ganas de tener raíces. Porque todos necesitamos raíces. Porque todos necesitan referentes. Entonces, cuando uno apuesta por eso, tiene que saber por lo que apuesta. Las cosas tienen que ver mucho con uno mismo, y es importante tenerlo en cuenta.

hacer los deberes, dan de merendar a los niños, les mantienen ocupados en el horario extraescolar. ¿Qué ocurre en ese tipo de centros, donde hay muchos educadores sociales que están trabajando y están trabajando muy bien? Que seguimos, al menos en Barcelona, teniendo un alto porcentaje de segregación escolar. En estos centros, continuamos la segregación. Porque para que un niño acceda a este centro, tiene que ser pobre de solemnidad. Con lo cual, estamos perpetuando el gueto. En un centro como Xamfrà, se mezclan niños de los casals y de centros abiertos, con niños que

vienen porque quieren. Y vienen de escuelas concertadas, privadas, públicas. Tenemos un 50 por ciento, más o menos, de este perfil. Esto produce conocimiento entre familias, solidaridad entre familias, procesos de conocimiento de otras realidades. Y nos hace más próximos a todos. Y a veces ocurren cosas. A veces no, pero muchas veces sí.

“La compleja demografía de El Raval produce una realidad de capas impermeables, que no se relacionan aunque mantienen un conflicto latente”

¿En qué contexto se sitúa Xamfrà? Está en el barrio del Raval. En el Raval tenemos vecinos de toda la vida, gente que sabe quién colocó el tercer adoquín de la calle tal... Luego está la gente que vino de Galicia, Extremadura, Andalucía en los años 60. Luego, las migraciones de los años 90: gente procedente de Marruecos, Pakistán, Filipinas, mucha gente latinoamericana... de todo el mundo. Y luego está también la nueva burguesía catalana: jóvenes que alquilan o compran un loft en el Raval, que es muy chic. -Yo soy de la burguesía catalana y me río de mí misma todos los días-. ¿Qué nos pasa, entonces? Pues nos pasa que tenemos niños, y los tienes que llevar a la escuela y tú eres de izquierdas y te encuentras con que en el cole de El Raval hay un 100% de niños extranjeros. No hay niños españoles. Y, ¿qué decisión tomas? Es muy difícil, porque no hemos de juzgar a ningún padre ni ninguna madre...

Luego, en el Raval también está el MACBA, el CCCB, centros culturales súper importantes... en el casco antiguo hay una cantidad brutal de espacios artísticos y equipamiento cultural funcionando a todo gas. Y luego también hay mucho turismo. Muchos hoteles.

Con todo esto, ¿qué pasa? Pues que es un mejunje que muchas veces crea capas impermeables. No se relacionan. Y, si se relacionan, lo hacen muy puntualmente. Y muchas veces el contacto entre ellas produce indiferencia, desconfianza. El conflicto está ahí, está latente, pero está ahí. La realidad tiene muchas capas. Y os hablo de El Raval, pero seguro que en algún barrio de cada ciudad están sucediendo cosas parecidas.

¿Con qué pretensión -que no es poca- para dar respuesta a esta necesidad, nace Xamfrà? Nace como espacio caleidoscópico en un contexto socioeconómico diverso y lleno de contrastes para facilitar la participación de niños y jóvenes del barrio y sus familias, mediante un planteamiento coral, que no quiere decir que hagamos coro -que también tenemos coro-, sino que trabajamos coralmente, todas las actividades del centro son colectivas, no hay ninguna actividad individual. Y motivado por un principio de actuación en red. Esto es muy importante y muy difícil. Es muy difícil porque tenemos que vencer las resistencias, los miedos, nuestros, del otro, acercarnos al otro, trabajar con entidades, trabajar con escuelas, con colegas, con otros centros que están trabajando temas sociales, el tercer sector... no es tan sencillo. Hay que currárselo mucho y tener muy claro que quieres ir por ahí. Y, muchas veces, trascender a tu propio proyecto y pensar que... si Xamfrà desapareciera, ¿qué pasaría? Nada. El mundo seguiría girando exactamente igual. Por lo tanto, vale más

—si creemos en lo que estamos haciendo— intentar multiplicarlo. Que haya más chicos y más chicas en otros barrios, y más familias que puedan acceder a esto si quieren, a este tipo de actividades. Ser centros puente.

Y actuación en red también es con las universidades, con el Institut del Teatre, con la ESMUC... tenemos dos estudios de impacto hechos por investigadores de la Autónoma... ahora, después de diez años. Yo recuerdo cuando hacía dos años que habíamos montado Xamfrà, fui a la Universidad de verano Menéndez Pelayo a explicar que habíamos empezado el proyecto y una persona que estaba ahí me dijo: “Bueno, todo esto es muy bonito. Pero, ¿y los resultados?”. Yo le dije, “hombre, pero si llevo dos años y tú eres maestro como yo. Los resultados en educación ¿dos años?”. Y le dije: “dame diez y hablamos”. Porque, si no, nos estamos engañando. Es como un pez que se muerde la cola. Quieres unos indicadores de impacto y acabamos haciendo unos indicadores que, en realidad, no son de verdad. Porque para que sean de verdad, necesitamos tiempo.

A mí me llaman muchos estudiantes que quieren hacer un trabajo sobre el proyecto. Y les digo, “muy bien, veniros. ¿Cuándo queréis veniros? ¿La semana que viene? Y estoy una hora y media con un grupo de estudiantes. Y a la semana y media. “Oye, que somos un grupo de bachillerato que para el trabajo final queremos...”. “Muy bien, pues veniros”. Claro que no nos sobra el tiempo, pero si no se lo dedicamos... entonces, ¿de qué hablamos? Es cansado pero es fundamental.

¿Con qué fundamentos metodológicos trabajamos desde Xamfrà? Trabajamos desde valernos de las cualidades de las artes en el tiempo. Yo siempre digo que el teatro,

la música y la danza son mágicos. Para mí, que trabajo en la educación, las artes en el tiempo tienen un arma brutal que es que son todo un anzuelo para la atención. El primer gesto mental que necesita cualquier persona para aprender es la atención. Necesitas que la gente te ponga atención. Os aseguro que conseguir la atención de diez chavales de quince años es para tener un Nobel, es atroz. En la actualidad, el déficit de atención es mayor que antes, pienso. Están acostumbrados a atender veinticinco

“Las artes en el tiempo (música, teatro, danza) son una herramienta de construcción masiva de la atención”

cosas a la vez, están con el Ipad, el móvil, les preguntas: “¿Qué dije?” Y te responden lo que dijiste. Son muy buenos. Pero realmente hay muchas cosas que no les interesan.

¿Qué pasa cuando están haciendo música? ¿Qué le pasaba a Juan?... Os voy a contar una anécdota. Es un niño de la comunidad latinoamericana, que había aterrizado en el Terradell y tocaba un instrumento. Él venía de una zona rural de la República Dominicana, hacía dos años que había llegado a Barcelona, y él aterrizó y le metieron a segundo de la ESO y llevaba dos años sin ir al cole. Entonces, él vino al instituto a segundo de la ESO. ¿Y qué vas a hacer con el crío? Pues que haga música. Entonces, le di los palitos. Y nos pusimos

a tocar. La tocamos, y me dice: “Seño, no toqué”. Y yo le dije: “Juan, la música pasa. Es efímera. Pasa un rato y se fue. O estás ahí o no tocas”. La siguiente vez, tocó. Entonces, son un arma para centrar la atención. Son una herramienta de construcción masiva de la atención. Y eso es lo que tiene el teatro, tiene la danza, tiene la música, porque trascienden a lo cultural y van directamente a la naturaleza humana.

Para mí, hay otro elemento potente. Y es que son artes que permiten que personas distintas hagan cosas distintas al mismo tiempo. Y que el resultado sea precioso. Y, además, que si alguien falla, se le echa en falta. Si no viene el chico que toca el triángulo, si no viene el chico que siempre se equivoca de paso en el baile; si no vienen ese día, le vamos a echar mucho en falta. Y es así, es una comunidad en la que hacemos una cosa juntos, que nos da el sentimiento de estar ahí “porque quiero”. De la misma manera que, a veces, viene un niño y dice: “yo no quiero”. Y le dejamos. Si no quiere, que mire.

Para el trabajo en el Xamfrà es muy importante la creación de un clima. A mí me gusta mucho un francés, Phillipe Meirieu, que habla de la Pedagogía de las condiciones, habla de generar las condiciones para que las cosas ocurran. Y también saber que hay cosas que no dependen de ti y que, como decía Jaume Serra, hay algunos chicos que simplemente puedes conseguir que estén en el aula y que pasen un buen rato, porque el contexto del que vienen es muy complicado.

Como he dicho, la organización de Xamfrà cuelga de la Fundación de L'ARC. El

“Nuestro papel es el de generar las condiciones para que las cosas ocurran”

equipo de trabajo realizamos la ejecución y seguimiento de los talleres, difundimos el centro entre los chicos y chicas del barrio, nos relacionamos con entidades educativas y sociales del barrio, buscamos apoyo financiero y la sostenibilidad programática a través de la ayuda de agentes públicos y privados, tenemos una campaña de socios y micromecenazgo y un centro de recursos *on line* que se llama *telermusica.com*, nos relacionamos con centros de formación artística y educativa a niveles varios, intentamos en la medida del poco tiempo y personal que tenemos, proyectar hacia el exterior el proyecto, que es lo que más nos cuesta, bueno, lo que más olvidamos. De hecho, llevamos doce años y

vienen sociólogos y nos dicen: “Se conoce demasiado poco Xamfrà”. Y yo les digo: “¿Qué quieres que te diga? Ya tengo tanto trabajo en el día a día como para decir: ‘Mira lo que hacemos’”. Tiene razón la gente que nos dice “Tienes que ser visible. Si no eres visible, no te conoce nadie”. Pero es un peso.

Proyecto artístico, de creación conjunta. En Xamfrà hay chicos que vienen una tarde a la semana, y hay chicos que vienen cuatro tardes a la semana. Hay chicos que vienen a hacer teatro y hay chicos que vienen a hacer teatro, danza, guitarra... Cada uno elige el paquete como le da la gana.

Tras once años, ahora tenemos hasta 400 participantes. Hemos aumentado el número y variedad de talleres y de participantes, desde madres y bebés a personas con discapacidad intelectual, que están solas, personas con diversidad funcional... Hemos intensificado el trabajo en red a todos los

niveles, hemos avanzado en la participación en eventos del barrio y de la ciudad, hemos recibido varios premios, que es lo que da visibilidad: Premio Ciutat de Barcelona de Educació, por el Ayuntamiento de Barcelona; Segundo Premio Federico Mayor Zaragoza – Amigos de la Unesco; Premio Caco Candel – Fundación Carrulla; Premio Accón Cívica a Ester Bonal, directora de Xamfrà – Fundación Carulla; Premio Nacional de Educación del Ministerio de Educación; Premio Tatiana Sisquella – Diario ARA, Premio Marta Mata – Rosa Sensat.

También somos un centro receptor de estudiantes de niveles superiores: practicums, Master, Tesis Doctorales, informes de impacto. Hemos ido asentando los recursos para intentar lograr la sostenibilidad financiera, que no tenemos. Hemos hecho el Telar de Música y buscamos empresas patrocinadoras a través de productos o “servicio solidario”. No es fácil, pero ahí estamos.

¿Qué ha permitido que todavía estemos en la línea de flotación?

- Tener una Misión claramente definida,

que marca el camino, pero no de manera escolástica.

- Ser capaces de tener formas diversas y adaptarnos siempre a las necesidades.
- Vivir el proyecto de manera compartida y honesta con toda la comunidad (alumnos, equipo de profesores, familias, entidades, etc...). Es un continuo compartir.
- Crear el clima apropiado, de confianza, para dejar que las cosas puedan suceder.

Participamos de:

- Proyectos y propuestas de entidades del barrio
- La vida institucional del barrio y la ciudad
- Estudios, informes y otras formas de relación con universidades y centros de estudios superiores

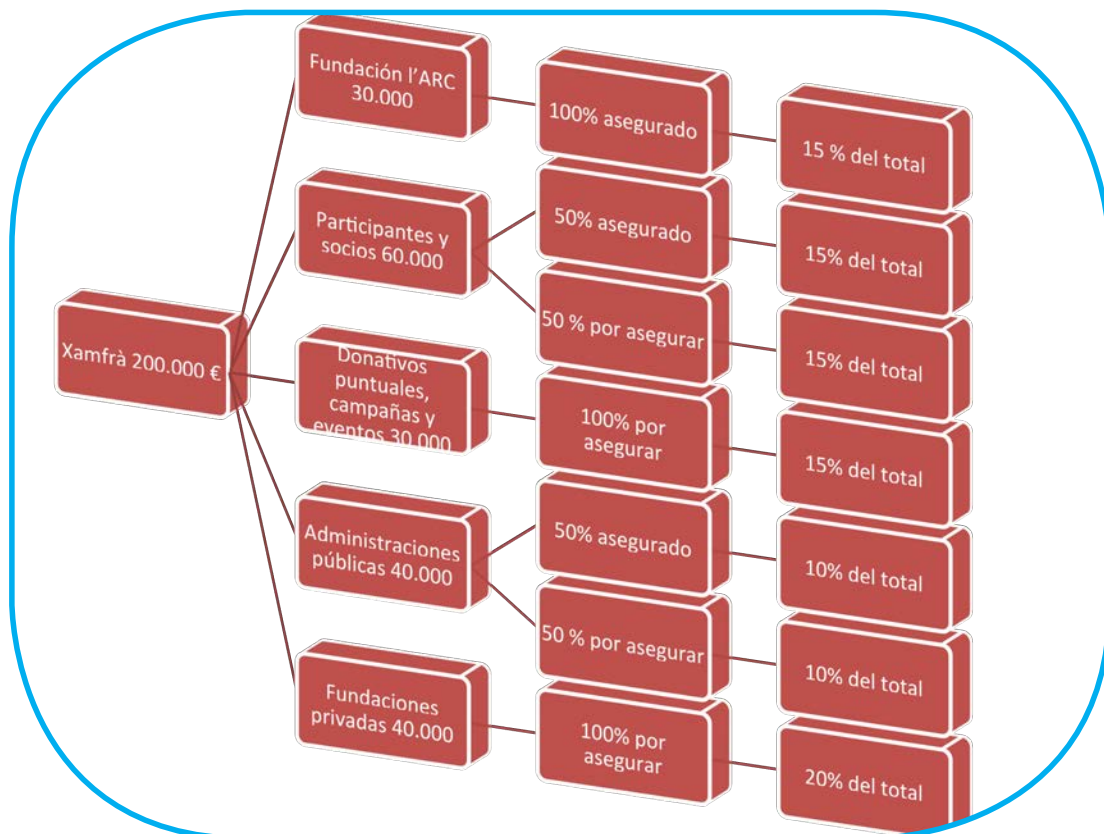
Xamfrà es motor de:

- Relación con centros sociales, escuelas e institutos
- Proyectos compartidos con entidades e instituciones

La participación en el entorno es una de las esencias de Xamfrà y, desde su nacimiento, ha vertebrado la actividad del centro.

Nuestros dos pilares son la confianza y la





momento son: el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Cataluña, el Ministerio de Educación, la Fundación Avina, la fundación Levi's Strauss, Fundación Educo, Fundación La Caixa, Fundación Banco de Sabadell, Fundación Caja Madrid, Plan Social de Bankia, Fundación Ferrer Salat, Barcelona Womens Network, Perceval Press, Paper Q, Socios y amigos de Xamfrà, Teamers, suscriptores de El Telar de Música.

El impacto. En Xamfrà, hay chicos que ahora tienen 16, 18 años y que vienen a Xamfrà desde que tenían 6. McEncy, cuando tenía catorce años –ahora tiene 18-, dijo: “Xamfrà me ha ayudado a llegar a ser la persona que soy hoy... en Xamfrà he aprendido a tocar instrumentos, a cantar, a actuar, a bailar... pero sobre todo a convivir con personas de diferentes culturas y países”. Él es de madre inglesa y padre jamaicano. Nosotros siempre decimos que nos creemos lo que dice Delors: “Aprender

a hacer, aprender a ser, aprender a vivir y a convivir”. Y un día, un niño de catorce años, te dice los principios de Delors. Y dices: “Esto hay que recogerlo, porque esto es impacto”. Para mí, el impacto más fuerte que tenemos en Xamfrà en este momento son los jóvenes con los que trabajamos. Cómo hablan ellos del proyecto, cómo entran y te dicen: “¿Te ayudo con los pequeños?” Y te ayudan. En un estudio de impacto que hizo el socio de la Boquería, les preguntó a todos, participantes y ya no participantes, ¿qué sentían ellos como parte de Xamfrà? Y todos decían lo mismo: “Es como una familia”. Ellos no van a hacer música, teatro, danza... ellos van a Xamfrà.

Cada año se hace un espectáculo. El primer año hicimos un espectáculo que se llamaba “Semblanzas” y eran todo sketches muy pequeñitos sobre todo lo que tenemos en común las personas: que todos tenemos que comer, tenemos que dormir... El año pasado,

hemos hecho un espectáculo un poco crítico sobre los concursos de la televisión de cantar y de bailar.

Lo que intentamos cuando trabajamos con niños y con jóvenes es que ellos mismos gestionen su deseo. ¿Quiero hacer esto o no quiero hacer esto? Y que se empoderen durante el proceso. En este caso, ellos mismos son los que hacen cantar al público.

Video

Para saber más de Xamfrà:

Web: www.xamfra.net

Facebook: www.facebook.com/xamfracentre.raval

COLOQUIO

PÚBLICO: El encuentro de distintas clases sociales, normalmente, ¿se da entre familias?

Ester Bonal (EB): De hecho, no pasa. El otro día, en una entrevista en un canal de ahí, el periodista me dijo: “¿Qué pasa cuando se junta alguien del Emsamble y uno del Raval?”. “Básicamente, que se hacen amigos”. Pensemos que muchas cosas son estereotipos que el adulto le ha metido en la cabeza al niño y en el joven, incluso. Cuando se conocen...

Cuando tú conoces el por qué una persona es agresiva... siempre hay un porqué. Y conocerlo hace que lo comprendas y que empatices con esa persona. Y lo que se generan son empatías. Eso no quiere decir que no haya conflictos, no nos vamos a engañar, claro que los hay y claro que hay casos de fracaso. Ahora mismo, en el grupo de los mayores, hay dos chicas que vienen de la Escuela Municipal de Música, una vive en Sants y la otra vive en Sarriá. Y son

dos chicas que, por distintos motivos, están muy desubicadas en su entorno habitual y están mucho más a gusto con este grupo. Hay que buscar los caminos de cada uno de los chicos. Igual que cuando estás en el instituto, las tutorías de grupo son buenas, pero debería haber muchas más tutorías individualizadas. Para poder ayudar. Creo que hay que hacer algo muy importante, que es el balance de lo común y lo individual. Pero no pasa nada. O no pasa más que si se juntaran por otro motivo.

PÚBLICO: Me gustaría conocer cómo establecéis los contactos con las entidades del entorno con las que colaboráis o estáis en contacto y, dado que tú también estás en ESMUC, ¿qué diferencias hay entre un contexto más institucional como ESMUC y un contexto que entiendo más abierto como Xamfrà?

EB: Sobre la primera, el compartir viene por caminos muy distintos. A veces, en el caso de los centros abiertos, hace años que están unidos a Xamfrà. Pero este año precisamente, y vamos a engancharlo con la segunda pregunta, todos los estudiantes de la ESMUC que están haciendo Practicum II, deben participar en un programa en el que deben hacer música con niños que van a centros de atención todas las tardes. Y lo van a hacer en Xamfrà. Entonces, por causa de dos estudiantes de Practicum que hicieron su trabajo en Xamfrà y en la Fundación La Pedrera, nos ponemos en contacto con esta fundación y trabajamos juntos.

En el caso de Casal dels Infants, es gigantesco, no sé si lo conocéis. Ahí, de pronto, te encuentras con niños que les ponen las pegatinas rojas o verdes en función de si se portan mal o bien. Hay mucho conductismo. Pero muchas veces es por falta de herramientas. Tenemos

que trabajar todo eso. Por eso son tan importantes estos talleres. Y la gestión de emociones también la tenemos que hacer entre nosotros. Compartir, igual que educar, es una carrera de fondo. Y muchas veces te encuentras que por un camino no funciona. Bien, pues hay que ir por otro lado. ¿Qué miedo tiene esta persona? ¿Qué le pasa a esta persona? Y a veces yo me pregunto: ¿Qué he hecho yo para darle miedo? Porque yo a veces doy miedo, y no es broma. Hay veces que tienes que girar y mirarte al espejo y reflexionar.

En cuanto a la ESMUC, yo hace catorce años que trabajo en la ESMUC, y creo que ahora empiezo a saber lo que hago en la ESMUC. Ahora, en este momento, creo que estamos delante de una oportunidad por muchas cosas. Y en este momento hay muchas ganas de conectar, ya no sólo con el Xamfrà, y no solo yo, la directora de la ESMUC tiene muchas ganas. Piensa que una escuela que funciona con el erario público tiene que devolver más al erario público. Y estamos en ello. Hay que ver cómo se articula, hay que trabajar con los profes de la ESMUC, poco a poco. Y luego esta cosa de las espirales es curiosa. Tú empiezas, no saben dónde ubicarte ni en qué actividad. Eso es muy importante: despistar al otro. Entonces, empieza la espiral y siempre hay otra gente que se suma. Y dentro de ella, siempre hay gente que se suma a los carros de proyectos locos por conocer. Hay gente que lo hace porque lo hacen todos. Y hay gente que lo hace porque no le queda más remedio. En todo eso tienes que tener estrategias porque si no, te pierdes. No todo el mundo es motivador, o no está en el momento de su vida en que está motivador. Y yo creo que a la ESMUC y a las instituciones nos pasa un poco lo mismo. Hay momentos y hay que saber ver los momentos.

Quizás porque soy farmacéutica, siempre pongo el ejemplo de Fleming. Él inventó

la penicilina. Y le salvó la vida a media humanidad. Poca broma. ¿Y por qué lo hizo? Porque estaba haciendo un cultivo y se le estropeó. ¿Qué hubiera hecho mucha gente? Tirarlo a la basura. Y él se dijo: ¿por qué se ha estropeado esto? La cuestión es que tenemos que estar con los ojos abiertos, las orejas abiertas y aprovechar la oportunidad. Esto quiere decir escuchar a los colegas, cuestionarte cosas... merece la pena. Y yo, que estoy en la ESMUC, creo que si estamos en una institución, tenemos que tener esta actitud. Y, si no lo hacemos, nos tenemos que ir de la institución.

PÚBLICO: Habiendo contado tu trayectoria, con la que muchos podemos sentirnos identificados, me gustaría saber cómo te defines profesionalmente. Por otro lado, me gustaría saber cómo acceder a las administraciones para que den respuesta y dimensión a unas actividades que tienen un valor social tan importante como estamos viendo, que no se ve representado en el apoyo que le otorgan.

EB: Sobre cómo me defino. Me gustan mucho las palabras, pero me dan miedo. Las distorsiones cognitivas a que llevan son terribles. El identificarme a mí por lo que he estudiado y lo que trabajo. Yo no soy lo que trabajo. Yo soy quien soy. Soy mujer, soy madre, soy amante, que tengo una pareja, que tengo una vida, que estudié una profesión y que lo que tengo hoy claro en mi profesión es que la amo muchísimo. Y es porque estoy enamorada de los educandos, de la sonrisa de un niño cuando lo educo. Y eso es un motor. ¿Qué hago por ese motor? Lo que sea. Y lo he hecho y hago desde el mundo del instituto, desde la escuela de música, desde Xamfrà, lo hago cuando voy a buscar recursos. Y si a mí me toca movilizar parte de mi trabajo para que haya más personas que puedan acceder a la carrera artística, lo haré. Si eso son perfiles laborales, si tengo que colgarme una

etiqueta, pues no me gusta. No me gusta la historia esta del intrusismo profesional. Me parece una sandez.

Y lo otro. En la administración pública hay gente fantástica trabajando. Pero las estructuras muchas veces son muy complicadas. Y hay cosas que, cuando hablábamos de derechos y deberes, hay que cosas que se han instaurado de una manera y que parece que no se pueden cambiar. Hace unos años, en la época de las vacas gordas, en la ESMUC los sueldos eran estratosféricos. Me parecían exagerados. Un año vino una alumna de Practicum. Como yo coordinaba el Practicum y metía muchas horas en el ordenador, me dijeron que yo tenía que tener una jornada completa. Lo que suponía subirme el sueldo proporcionalmente. Y yo le dije a la gerente que era una barbaridad. Y ella me dijo: ¿Qué quieres que le haga? Y le dije: reducir el gasto. Si eres la gerente. Y así, más casos. Estéticas muchas; ética una.

PÚBLICO: Cuando estás trabajando con niños y niñas y madres con riesgo de exclusión, con grados de pobreza extrema, ¿cómo articuláis el desarrollo de la identidad y la creatividad en relación a las necesidades concretas de su situación?

EB: Nosotros desde Xamfrà no trabajamos necesidades básicas. Esto lo hacen casals y otras organizaciones. La pobreza es un estado y la acción social es un proceso. Tú puedes vivir en lo que nosotros calificaríamos de pobreza en una comunidad o en un contexto donde eso no se percibe como pobreza. Hay pobrezas y pobrezas. Hay pobreza material, hay pobreza medioambiental, hay pobreza de adaptación al medio. Lo que definiríamos como pobreza es cambiante en función del contexto en el que estamos. El estado de pobreza en Barcelona, por grave que sea, no es lo mismo que están viviendo ahora mismo los refugiados en Lesbos. No es lo mismo. Aquí hay muchos recursos sociales, hay mucho trabajo de la administración... hay un

proverbio africano que a mí me gusta mucho, que dice "para educar a un niño, se necesita toda la tribu". Y esto significa que todos hemos de intervenir cuando nos parezca que tenemos que intervenir.

La Unesco tiene un concepto que es la educabilidad. La educabilidad es que cuando un individuo está por debajo del umbral de las necesidades básicas como animal (que como animal tiene que comer, dormir...), no es educable. En Barcelona y en muchos sitios la educabilidad teóricamente está garantizada para todo el mundo. Pero no está claro. Escuchaba el otro día en la radio que en un barrio está empezando a haber niños esnifando cola. Entonces, ¿cómo podemos empezar a trabajar con estos chicos? Eso es un proceso de camino, pero todavía no hemos logrado eso. Tenemos que ver cómo dar servicio a los servicios sociales que pueden tratar a esos chicos. Pero nosotros no estamos dando este tipo de atención básica.

PÚBLICO: ¿Cómo te decidiste a crear el centro?

EB: Buena pregunta. Yo estuve cinco años en el instituto y tuve muchos problemas con las cuerdas vocales y me operaron dos veces. Estaba muy agotada de muchas horas de clase y la foniatra me recomendó que hiciera un poco de paréntesis si me lo podía permitir. En ese año, era el 2001, nos presentamos a un concurso para gestionar la escuela municipal que está en Sarriá. Y yo pedí la excedencia en el instituto y me fui a trabajar de jefa de estudios a esa escuela. Pero me quedó una especie de cosa en el estómago... llevaba cinco años enseñando música. Habíamos grabado un disco con los chicos, y ahora me iba del barrio. Y entonces convencí al patronato de la fundación para que en el concurso público nos comprometiéramos a intentar poner en marcha un centro en El Raval. Nos comprometimos como patronato y en el 2004-2005, empezó el centro. Conseguimos fondos y empezamos.

Marga Íñiguez



El ser humano ha sido creativo siempre. Pero la creatividad se empezó a estudiar en este mundo pequeñito occidental en los años 50. Tuvieron que ver los vuelos espaciales.

En ese momento, se comenzó a pensar en la creatividad y, desde entonces, se han sucedido cuatro grandes generaciones con lecturas diferenciadas sobre el hecho creativo. Repasar estas posturas sobre el origen y estímulo de la creatividad, analizar las aportaciones de las diferentes partes de nuestro cerebro en la creación y reivindicar la creatividad como hecho biológico inherente a cualquier ser humano son los temas por los que transita esta conversación con el público.

Sobre la ponente

Es licenciada en Filosofía y Letras, Artes Dramático y experta en creatividad y comunicación. Desde 1965 hasta la fecha, trabaja en el desarrollo de la creatividad, la innovación y los cambios sociales tanto con organismos públicos como privados de sectores y ámbitos muy diversos en España, Alemania, Francia, Portugal, Suecia, Italia, gran número de países latinoamericanos y en Estados Unidos. Imparte cursos, talleres, conferencias y consultorías en diversas

áreas: planes de desarrollo para empresas e instituciones, medios de comunicación, universidades, formación de formadores, trabajo con mujeres, escuelas de Bellas Artes, Arquitectura y Artes Escénicas y Visuales.

Ha realizado proyectos relacionados con las artes escénicas entre 1977 y 1992 para TVE. Algunos de ellos, de gran impacto y repercusión social y cultural: “La bola de cristal”, “Barrio Sésamo”, “Pista libre” y “Pasando”. Entre los cursos, talleres y conferencias realizados destacan los llevados a cabo para la RESAD, el Centro de Tecnologías del Espectáculo de INAEM, el Proyecto VACA, la Plataforma de Mujeres de las Artes Escénicas y, en teatro, el “Pabellón 6” en Bilbao. Su labor en Latinoamérica se ha concretado con colaboraciones en el Teatro San Martín de Buenos Aires, Chapultepec y Teatro Universidad Veracruzana, de México; y el TEC Teatro Experimental de Cali y La Candelaria, en Colombia.

En 2009, recibió el Premio Mujer Creadora por su trayectoria profesional, en el marco del Año Europeo de la Creatividad.

www.margainiguez.com

[Ver video de la intervención](#)

Generando estrategias creativas para la vinculación, participación e inclusión a través de las Artes. Cómo desarrollar la creatividad individual y colectiva

Marga Íñiguez

Me da mucha alegría que vayamos a hablar de creatividad el Día Internacional de la Creatividad, que es hoy (21 de abril). A mí no me gustan los días especiales de la mujer, del niño, etc... pero hoy es el día que se celebra en todo el mundo la creatividad. Tendría que ser todos los días, porque todos los días resolvemos, imaginamos, soñamos mundos posibles que hacemos realidad, estamos resolviendo... en fin, que estamos creando.

Esto es un conversatorio. ¿Qué quiere decir? La verdad es que no me gusta últimamente dar conferencias, aunque luego haya diálogo, porque este tema es tan amplio que se necesitarían muchas horas. Y prefiero dar varios temas como pinceladas para que luego entre todos hablemos. Porque lo que yo digo no tiene por qué sentar cátedra. Aquí estamos doscientos, así que hay doscientas visiones del tema.

Para arrancar, voy a poner sobre la mesa una serie de ideas que pueden dar pie para empezar a hablar.

El ser humano ha sido creativo siempre. Pero la creatividad se empezó a estudiar en este mundo pequeñito occidental en los años 50. Tuvieron que ver los vuelos espaciales. La URSS había volado. Fue un momento muy interesante. En ese momento, se

comenzó a pensar en la creatividad y, desde entonces, se han sucedido cuatro grandes generaciones.

La primera generación hablaba de pensamiento creativo, del talento del creador. Se consideraba que la creatividad era una cuestión más de artistas que de científicos. La segunda empezó a hablar de la creatividad como la capacidad de resolución de problemas. Y hay muchísima bibliografía sobre este tema. Aquí dan valor a las técnicas de creatividad. La siguiente generación es la que entiende la creatividad como un hecho global en el que tiene que ver todo: dónde comes, con quién has hablado, el suelo que pisas... todo son sistemas generales. En los años 50, se había establecido la teoría del sistema general, y hasta mucho más tarde no se aplica a la creatividad. Aquí, todo tiene que ver con todo. Y en este momento se plantean si la creatividad va de temas o va de climas.

Ahora estamos en la cuarta generación de creatividad, en la que ahora hablamos de las sociedades como creadoras, lo que se denomina la sociedad de la imaginación. No se trata de hablar de técnicas de creatividad, sino de estrategias. ¿Qué quiere decir estrategias? Generar unas circunstancias para que se desarrollen las sinergias colectivas. En esta etapa, se tiene en

cuenta todo lo que son ciudades creativas, cómo una arquitectura puede generar más creatividad que otra, se tiene en cuenta que el poder de la creación es colectivo. Estamos en una generación que se une a otros criterios que tienen que ver con la sociedad de la imaginación, que se relaciona con esa división de la historia que habla de la sociedad industrial, la sociedad de la información, la sociedad del conocimiento, y ahora apunta a la sociedad de la imaginación. Este modelo propugna que nada es repetible, que todo es inédito y que el valor de esta sociedad es que lo que se construye va a ser inédito, aunque tenga bases en ideas anteriores, porque nada nace del vacío. Este enfoque no rechaza que en algún momento de nuestro trabajo podamos hacer uso de una técnica de creatividad, pero señala que, a veces, las técnicas pueden ser la trampa. Este sería un tema del que podríamos debatir.

Otro tema que quiero poner sobre la mesa es que no hay una única manera, un estilo, de crear. Somos seres absolutamente irrepetibles biológicamente. Somos 8.000 millones de personas únicas. Pero hay como grandes autopistas, estilos de creación que a mí me gusta trabajar desde los eneatis, es decir, como las nueve grandes autopistas y sus variedades. Hay quien necesita esas frases como, por ejemplo, “10% de inspiración y 90% de transpiración”, pues solamente las pone en uso quien es de un determinado eneatis y que necesita sufrir muchísimo para poder crear. Pero hay otras personas que si no tienen como punto de partida el placer –el placer, para ellos-, no

pueden crear. Para otros, sin embargo, es la estructura la que promueve su creatividad...

Otra cuestión de la que me gustaría hablar es que en un proceso creador, hay muchas fases pero, resumiendo, hay dos fundamentales: una es la idea y otra es la materialización. Y aquí es clave que sepamos que para la etapa de las ideas no hace falta saber nada. Incluso saber mucho del tema puede impedir tener una idea luminosa. Cuanto menos sepas y si te permites, si te das una gran libertad, ahí vas a tener ideas mucho más originales. Aquí vemos que, en esta fase de la idea, si estás pensando en un problema y quieres resolver algo concretamente, te pones a pensar en el tema. Se sabe que las primeras ideas rara vez son originales, porque hacen lo que ya sabes, sino que las ideas más originales vienen después, cuando ya no sabes qué hacer. Pero no

siempre es así. Hay ideas que te vienen, la idea fabulosa, es esa en la que tú estás tan tranquila y, de pronto, te cae una idea que te sobrepasa, en el momento más inesperado, que tiene que ver con lo que se llama la iluminación. Y hay otras veces en las que uno entra en un estado como de lluvia -no me refiero a la tormenta de ideas- sino a un estado en el que entras en el que te empiezan a venir ideas e ideas, todas atropelladas unas con otras. Este es un momento muy interesante, que es cuando te permites fluir y te empieza a venir todo. Después, para la materialización de la idea, hace falta conocimiento técnico. Que lo puedes haber aprendido por ti mismo, o con el grupo o con alguien. Aquí es importante distinguir, si

“La creatividad es un hecho biológico. No hay personas creativas y personas no creativas; hay personas que se permiten ser creativas y otras que no”

vamos a hacer trabajo de comunidad creativo, que el grupo no es homogéneo. Te puedes encontrar con gente que tenga muchas ideas pero que no le guste materializarlas, y gente que materializa muy bien ideas, pero que no tiene muchas. Es maravillosa esa interrelación entre unos y otros.

Hay un punto que es para mí muy importante: la creatividad es un hecho biológico. No hay personas creativas y no creativas. Sino que hay personas que se permiten más ser creativas que otras. La sociedad o uno mismo se permite ser creativo. Atendiendo a este carácter biológico, conviene comentar que tenemos cuatro cerebros. Ahora se ha

el instintivo, el territorial, el que se ocupa de copular (que es distinto a hacer el amor) y es el que compartimos con los reptiles. Es el que se ocupa de lo que yo llamo “la inteligencia de la inmediatez”, que todos practicamos. Es el que trabaja cuando de pronto se rompe algo y sabes inmediatamente cómo resolverlo. En situaciones de emergencia, todo el mundo sabe cómo resolver. Tiene que ver con el cuerpo, con la corporeidad y con cómo vives lo territorial.

Otro cerebro, que es el límbico, lo compartimos con otros mamíferos y es el que nos da la memoria y los sentimientos.



encontrado, al parecer, un quinto cerebro, pero yo no estoy bien informada al respecto, así que sólo lo enuncio. Y es interesante saber esto, desde el punto de vista de la creatividad, porque tenemos mucha literatura respecto a la creatividad que habla de pensamiento creativo. Y esto, en la época en la que estamos viviendo, no sé si nos sirve mucho.

Tenemos, por un lado, un cerebro que es el reptiliano, que nos da el *hacer*. Es

Todos sabemos de gatos, perros que, por ejemplo, si les cortas el pelo sienten vergüenza... Y hay ideas que vienen no del hacer sino del sentimiento profundo, y a partir de ahí escribo una sonata o invento algo. Por ejemplo, el caso de Manuel Jalón, que decía que todos sus inventos venían de sentimientos. Un día vio a unas mujeres arrodilladas en Aragón y sintió vergüenza de verlas tiradas, con las medias y piernas al aire, y pensó que tenía que poner a las

mujeres de pie, e inventó la fregona. Él tenía 700 patentes y decía que las ideas siempre le venían por un tema afectivo.

Otro cerebro que tenemos es el neocórtex, con el que proyectamos, hacemos futuro. Lo compartimos con algunos simios, con elefantes y con delfines. Proyectamos, queremos, damos vueltas, pensamos, transgredimos y nos viene con ideas.

Luego está el cuarto cerebro, el de la interacción, en el que las ideas nos vienen relacionando unas cosas con otras. Estamos, yo creo, en la época –lo he hablado con neurólogos- en la que éste se está desarrollando más porque vivimos en un mundo de permanentes interacciones. El arte es interacción, todo lo que nos rodea propone interacciones. Te vienen las ideas cuando juntas una cosa aparentemente absurda con otra que nada tiene que ver.

Esto lo digo porque, a veces, alguien afirma que una persona es creativa y que otra no. Eso es una majadería –perdón-. A no ser que la persona carezca de un hemisferio del cerebro, que es el hemisferio derecho, donde imaginas. Hace tiempo se descubrió que tenemos estos dos hemisferios cerebrales que están unidos por el cuerpo calloso encargado de transmitir la información de un lado a otro, donde se sabe que cuando la persona tiene la idea, sale una chispa, que es eso que llamamos la luz, la bombillita. Todos tenemos esa capacidad. Lo sabéis muy bien. En las Jornadas del año pasado, vino el grupo Lisarco que trabaja con personas con Síndrome de Down, y que son totalmente creativos. Cuando trabajemos con comunidades, hemos de tener claro que todo el mundo es creativo.

En los 50 años que llevo de profesión, no me he encontrado a nadie que no sea

creativo. Me he encontrado a personas que se autoringunean, que se autoboicotean, que tienen la autoestima muy baja, que les da miedo transitar por su propia belleza. Personas que están así o que hay unos procesos de educastración tan importantes que –claro, y es que la educastración empieza sobre los tres años- que ya tienes

“En 50 años de profesión no he encontrado a nadie que no sea creativo. He visto a personas que se autoringunean y se autoboicotean, que temen transitar su propia belleza”

que renunciar a ti para seguir siempre la norma, etc. Como digo, no me he encontrado a nadie que no sea creativo. En los talleres, la gente se lleva es una sorpresa enorme. Les hago una prueba que son sesenta círculos. En un grupo de cuarenta personas, como mucho se han repetido dos cosas entre todos. Cuando alguien me viene con la idea de que no es nada creativo, les participo esto y les digo que no se pueden decir tonterías.

Este es un hecho biológico. Todos tenemos estos cuatro cerebros que utilizamos más uno u otro. Lo digo porque quienes trabajáis con determinadas poblaciones, si tú les dices que se pongan a pensar en una idea, se bloquean. Y es que hay mucha gente que es de acción. Todos tenemos experiencias de algo que haces que te lleva a otra cosa. Por ejemplo, Edison decía que nunca se ponía a pensar, que él se ponía a hacer. Que todas las ideas que venían, le venían haciendo.

Lo digo porque hay mucho de “pensamiento creativo”, y no es la única vía. Aprovecho para decirles que desde la creatividad decirle a alguien “¿Qué piensas?” es una pregunta inútil. Nadie quiere hacer el ridículo y te van a decir lo que ya está pensado. Sin embargo, si preguntas, “¿Tú, cómo lo ves?” es muy abierto, porque cada uno, desde el lugar en el que esté, lo ve de una manera o lo ve de otra. A uno se le va conformando un archivo interno de datos, de sensaciones, de emociones, que son muy genuinas. Porque, aunque seas gemelo, tu madre no te dio de mamar del mismo pecho. Si te dio de mamar a la vez que tu hermano, cada uno teníais una visión diferente del hecho. Y ese archivo interno es muy particular y es único. A la hora de crear, ¿qué hace uno? Conectar con ese archivo interno de datos que uno tiene. Y ese archivo está formado por todo lo que recibiste, las sensaciones, las emociones, es muy amplio. Para mí, conectar con esto es conectar con la singularidad. A mí no me gusta decir la palabra originalidad, que tiene que ver mucho con marchantes, sino hablar de lo singular, lo propio, lo que es tuyo como ser irreplicable. Uno crea desde una mirada interna, que es lo que da tu sello, tu marca, y desde una mirada externa. El punto de la imaginación está físicamente al lado del de la visión en el cerebro.

Hay muchas cosas que ya se han dicho desde la metáfora. Como “renovar la mirada”. Aunque ahora hablar de Lesbos es algo tristísimo, quiero traer a colación a la poetisa Safo, que era de Lesbos, y es que ella decía que la musa le venía cuando copulaba una parte de ella con la otra parte. Esto, hoy se sabe, que en un momento de la idea un hemisferio y otro se juntan y llega la chispa.

Tenemos todo esto y la cuestión es: si todos somos creativos, ¿por qué demonios yo no soy más creativa, o la gente con la

que trabajo a veces no se manifiesta tan creativa? El móvil de la creatividad es la pasión. Lo digo después de 50 años de profesión: puedes estar con un grupo de gente diciendo que hagan muchas cosas, pero lo que realmente te moviliza es tu pasión. Tu deseo profundo.

Otro tema es si uno se atreve. En mi experiencia individual o con colectivos he observado que hay como cuatro grandes territorios por los que hay que transitar para

“Hay cuatro tránsitos fundamentales para la creatividad: el desaprendizaje, la incertidumbre, el error y la transformación”

ser más creativos. Uno es el de desaprender y el desprenderse. Las ideas tienen fechas de caducidad, como lo tiene una lata de tomates. Y los comportamientos también. Lo que hace una mamá que le cambia el pañal a su hijo con cinco meses, sería una idiotez, si no hay ningún problema con esa persona, que lo siga haciendo al chaval de 14 años. Las cosas tienen un tiempo en la vida y es muy importante soltar lo viejo para que entre lo nuevo. Imaginaros aquí una especie de agujero para que defeque lo viejo y pueda entrar lo nuevo. Esto se ve en cosas muy obvias. Por ejemplo, queremos meter en el armario un vestido nuevo y que no se arrugue y tenemos el ropero lleno de ropa pasada. Hay que soltar morralla, hay que volar. Y, para mí, este tema de desaprender,

y desprenderse es muy importante. ¿Por qué me quedo anclada en cosas que ya se han quedado caducadas, o al menos lo son para este momento? Esto en la vida cotidiana es muy importante. Es decir, lo que te gustaba con tu enamorado o enamorada al principio, no tiene por qué seguir gustándote diez años después. Y lo que me sirvió este año con mis alumnos de catorce años, resulta que quiero hacerlo igual con otros, ¡pero si ha pasado un año! Es decir, las cosas tienen una ida y una venida y es fundamental este tránsito de desaprender.

Otro tránsito es el de la incertidumbre. La certeza de la duda. Las cosas son sólidas, son líquidas, ¿qué son? ¿Qué pasa? Decía un filósofo que la persona que no se hace preguntas es como un póstumo en vida. Muchas ideas vienen en ese territorio.

Otro territorio a transitar son los errores. El error te lo puedes tomar de muchas maneras. O la llave que te abre a nuevos discernimientos: ¡Qué bien que me confundí y puedo cambiar porque me he confundido! O ese peso que te cae encima que se llama la culpa, que está muy bien para generar empleo para terapeutas, pero realmente no sirve. Los errores. ¡Si miráramos cuántos inventos han surgido de los errores! Si hay algo que no te ha funcionado, no pasa nada. ¿Qué puertas te abre un error?

Otro es la transformación. Si la luz de ahora no es la de antes, ni la de ayer. Es decir, estamos en continua transformación. La Vía Láctea está continuamente moviéndose, si te hacen un análisis hoy no es igual que otro

mañana... Es decir, estamos en continuo y permanente cambio. Es muy importante que uno se haga cargo de esa transformación, porque o te transformas o te transforma el mundo.

Para terminar de poner cuestiones para el debate, pienso que es interesante señalar el proceso creador es el mismo en ciencia, en arte, en vida cotidiana... es lo mismo. Los pasos son los mismos. El tema es quién es la persona que crea y qué le pasa a la persona que crea.

Estas son las líneas de las que podríamos hablar, aunque hay muchas cosas en el tintero. Pero abramos este espacio a una charla, a una especie de "café colectivo" para intercambiar.

“Hay dos conceptos fundamentales en creatividad: el descanso de las ideas y la reiteración”

PÚBLICO: Con respecto a la caducidad de las ideas, estoy en desacuerdo porque yo tengo una teoría que es más bien de las órbitas, que es que tengo una idea que la dejo pasar en ese momento y, cuando está más alineada o cambian las circunstancias, soy capaz de tomarla y desarrollarla. Entonces no me caducan las ideas.

Marga Íñiguez (MI): Tienes razón. En la creatividad hay dos conceptos importantes: el descanso de las ideas y la reiteración. Muchas obras se han hecho de la reiteración. Por ejemplo, Margarite Yourcenar explica cómo sus ideas vinieron en un momento y las más interesantes reaparecieron después de tenerlas mucho tiempo rondando. Eso es cierto. Lo que yo quería expresar se puede aclarar con este ejemplo. Ayer me dijeron: átomo = a unidad indivisible. Y acepté esa

idea. Si yo hoy sigo teniendo esa idea, es errónea, porque ya sabemos que tiene partículas. Por lo tanto, ha caducado. A esto me refería. Es decir, aquí idea es sinónimo de concepto.

PÚBLICO: Me gustaría que hablaras un poco del concepto de intuición en el proceso creativo.

MI: La intuición es clave a la hora de la idea. Hay ideas que te vienen por combinación, porque haces un cóctel, haces hibridación de unas cosas con otras. Pero otras, las importantes, te vienen por intuición. Es muy importante un texto de Einstein que dice que, desde que a uno le viene la idea hasta que es capaz de explicarlo, pasa un tiempo enorme. Realmente, las ideas importantes llegan en un estado en el que es muy difícil darles palabra. Por ejemplo, yo he escuchado decir a amigos músicos que tienen la música pero que no saben cómo ponerla en una partitura, y que tardan mucho en pasarla al papel. Este tema de la intuición es clave. El psicólogo Carl Rogers decía que era una pena que por su educación académica tardara tantos años en darse cuenta de que, a él, cuando le

funcionaba la terapia era cuando se dejaba llevar por la intuición.

PÚBLICO: Yo soy periodista y me viene la idea de que vivimos en el mundo de máxima comunicación. Estamos hiperconectados. Al tiempo que estamos hiperdesconectados de nosotros mismos, de una emocionalidad que no nos permitimos sentir. Tú has hablado de permitirse ser creativo. Para eso hace falta permitirse ver qué siente uno, qué desea, qué quiere. Y creo que es un trabajo que nos hace falta a muchos y que es fundamental para aquellas personas que quieren trabajar con determinados colectivos.

MI: Realmente esto forma parte de los procesos de educatración, que están muy claros. Hay un tema que a mí me sorprende: la gente acaba llegando a hacer un máster y, sin embargo, hay un tema que nunca ha hecho y que es fundamental para la creatividad y para todo: ¿qué me pasa y qué hago con lo que me pasa? ¿Qué le pasa al otro y qué hago con lo que le pasa al otro? Y te pasas la vida entera estudiando y conectado y, sin embargo, ni te enteras de lo que te pasa ni de lo que le pasa al otro.



Lo que dices de la comunicación, es cierto. Pero, ¿cuánto sabemos del otro? Yo a veces hago la prueba de intentar actuar como una amiga x. Y me faltan datos. Realmente, pocas veces sabemos lo que haría el otro, lo que siente el otro. El poder ponerme en el lugar del otro. En este sentido, quiero dar las gracias a todas las culturas de los pueblos de América, porque todo lo importante que he aprendido, lo he aprendido con ellos. Y un tema fundamental que afirman es que no digas nada si no has estado 10.000 millas en los mocasines del otro.

PÚBLICO: Me parece muy revolucionario lo que has afirmado: que todos somos creativos. Creo que ha habido, por parte de una élite, una usurpación de las capacidades de los demás.

PÚBLICO: Me gustaría compartir que me ha resultado muy interesante lo que has comentado sobre los lugares que transitar. Y me he quedado con el de incertidumbre. Pienso que todo está demasiado enfocado al resultado y, a veces, no te das la oportunidad de embarcarte en una idea que no sabes cómo va a terminar.

PÚBLICO: A mí me ha parecido muy interesante lo comentado de que las ideas deben descansar. Porque a veces debo parar todo para sacar una idea, y la realidad laboral impone unos ritmos que nos llevan a incongruencias. Por ejemplo, me encuentro con que un miércoles a las 12 debo estar súper creativa, pero para poder hacerlo tengo que parar, tengo que crear un silencio. Y en un mundo como el que vivimos, que estamos tan llenos de impactos, no nos dejamos ese espacio para digerir, ese espacio en blanco.

MI: Gracias por lo que estás diciendo, porque es importantísimo. Las ideas más importantes proceden del silencio. De ese

estado del que no esperas nada y aceptas lo que te es dado. Por esa educastración de la que hablamos, de que todo está en el esfuerzo y, a veces, lo que te viene sin esfuerzo, ni lo valoras. Luego, también me gustaría decir que las ideas interesantes que vienen cuando estás trabajando con gente en un proceso de creación no vienen cuando uno le está dando vueltas al problema. Las ideas vienen más tarde. Por tanto, es importante separar la fase de las ideas de la de la materialización. No se puede pretender que las ideas te vengan en el momento que estás trabajando, porque esas ideas que te vienen entonces son las que ya sabes. Yo ahora digo, por ejemplo: “Diseña cinco botellas”, es facilísimo. Si digo “Diseña treinta o cuarenta”, ya es otro tema. Tienes que empezar a recombinar. Es muy importante alcanzarlo y dejarlo. Por ejemplo, imaginemos que quieres crear un pararrayos. Pues, en ese proceso, primero estarías buscando datos e informándote. En un momento distinto te va a venir la idea, igual por una asociación, quizás viendo a alguien simplemente conducir una moto con un casco que tiene una pegatina. Y ahí te vendría la idea. Pero no en el momento. Es posterior. Y esto es muy interesante.

Y lo del silencio es importantísimo. Todos los grandes creadores dicen que las ideas les han venido en estados en los que no esperas nada. Hay que permitir que sucedan las cosas. Muchas veces estamos con esa cosa del esfuerzo. La palabra esfuerzo con respecto a la creatividad debo decir que es una palabra nefasta. Porque la fase de las ideas no te tienes que esforzar nada, es todo lo contrario, se trata de soltar. Lo que venga, bienvenido sea. Transgredir y lo que venga, que venga. Y luego la cuestión es cómo persisto en la idea. Una vez estábamos en Extremadura con la cuestión de la sociedad de la imaginación y llevamos

a Manolo Jalón y yo le pregunté sobre el esfuerzo. Y él me dijo: "Mira, si yo tengo que hacer 700 patentes, la fregona, la jeringuilla desechable... todo lo que he inventado, y me hubiera tenido que esforzar, nunca hubiera hecho nada". Y es que ¡vaya palabra, por favor! "A mí, mis padres me dieron una gallina y me dijeron que era la paga de dos meses. Y esa fue mi primera empresa, que monté con mi hermano. Vendíamos huevos y pollos y luego pensábamos qué hacer con el dinero que ganábamos y lo reinvertíamos. Y trabajábamos, pero no nos esforzábamos nada. Si me hubiera tenido que esforzar, no hubiera podido". Lo digo porque esa palabra se utiliza muchísimo y yo la quiero cambiar por persistir. Es decir, si algo te interesa, persiste, que significa que estás ahí "dale, que dale, que dale". La persistencia es en lo que hay que trabajar, porque el esfuerzo tiene unas connotaciones, para mí, tremendas.

PÚBLICO: Creo que cuando nos dicen que hay personas que no son creativas es una manera de mantener el poder, el decidir quién es creativo y quién no es creativo. Pienso que es parte de la democracia sentirnos todos creativos y vernos todos creativos.

MI: Es que es una realidad. Es un hecho biológico. Lo que pasa es que a mucha gente no le interesa. Te voy a decir cosas muy antiguas, pero en el año 73, que era uno de esos años internacionales del niño, en Alemania –donde estaba yo entonces–, se planteó la educación creadora y hubo gente que dijo que no todos los países estaban preparados para desarrollar la educación creadora. Y se armó la marimorena, claro. La creatividad

es muy incómoda. Para mí, la creatividad es un derecho, es una urgencia. Es un derecho que tenemos las personas y los pueblos a tener una visión personal, a tener nuestro sentir, nuestro latir propio. Y yo llevo mucho tiempo diciendo que tendría que estar en la Constitución. Porque no es lo mismo el derecho a la libre expresión. Primero, la libre expresión puede ser tuya o te la han pensado desde los medios. Y el derecho a la creatividad es distinto, es a tu singularidad, a enfocar, a transformar, a cómo mi utopía la hago realidad. Entonces, realmente es muy incómodo. ¿Qué países están ahora con la sociedad de la imaginación y todo esto? Los países nórdicos.

Y hay algo que quiero decir sobre esta situación que estamos viviendo de crisis, falta de empleo, y que me tiene muy trastornada. Leí ayer que han salido unos estudios británicos que afirman que si uno está pendiente de la supervivencia, absolutamente preocupado por sobrevivir por los recortes, por pagar el alquiler, por comer... es imposible pensar. Y te explican cómo, viendo el contexto de los niños que están viviendo esta situación de precariedad, se va a generar, en España o en Grecia –dicen– países subdesarrollados porque los niños no se están nutriendo. Y esto es una realidad pavorosa. Y tiene que ver con esto. Porque, para mí, la creatividad no es una cosa de pajaritos de colores ni un poema mejor,

“La creatividad es una urgencia. Es un derecho que tenemos personas y pueblos de tener nuestro sentir

es la capacidad de dar soluciones a los problemas que tenemos y para ver otras vías diferentes de cómo transformarlo; de cómo vivir mejor o de irme de este sitio. La creatividad sirve para dar solución a los problemas y para tener en cuenta que cada



ser humano es único e irreplicable. Y que el verdadero producto interior de un país es el talento de la ciudadanía. Y si esto no se tiene en cuenta, lo siento mucho por la torpeza, inmoralidad y falta de ética que supone esto en nuestros políticos. Esto es el tema. La sustancia gris que tenemos es el verdadero petróleo. En cincuenta años, no me he encontrado a nadie que no sea creativo. Pero sí me he encontrado a gente que está machacada, parada.

Y, como me estoy calentando, quiero hablar también de que oigo mucho decir: arteterapia, que son técnicas de arte para curar, para estar mejor, para la integración social. Yo sí creo en eso. Pero quiero decir que la persona que no tiene ocasión de ejercer su creatividad, de practicar todo ese talento único e irreplicable que tiene por el hecho de ser persona, porque toda persona tiene un talento, esa persona se enferma. Es decir, también es al revés. Si todos generáramos espacios educativos, desde los medios, en los parques, la calle, en los que la gente pueda ejercer esa capacidad infinita que tiene, que es infinita, se acabarían muchas profesiones (todas las que tienen que ver con la curación porque las personas están

machacadas), pero saldrían otras. Pero no se tiene en cuenta. Hay un desprecio enorme al talento. Y es porque no interesa. Porque si empezamos a ejercer el talento de la gente, ¿qué pasa? Esto es muy importante. Yo tengo varios eslóganes que son:

- La creatividad es un derecho y una urgencia.
- La creatividad es un hecho global en el que incide todo. Quién eres, qué historia tienes, cómo te relacionas con el de al lado, cómo te relacionas con el entorno.

Los geólogos dicen, por ejemplo, que no se piensa igual en el mar que en zona telúrica, donde la gente es más creativa. Y es que son las sociedades las que son creativas. Hay estudios sobre la incidencia del espacio en la creatividad de las personas. Por ejemplo, sabemos que las paredes en gris, disminuyen la creatividad. O, el caso del MACBA. Hubo un tiempo en que decían que la gente no venía al museo. Y, claro, la gente venía de la Rambla, por el Raval y todo cálido, colores ocre, amarillos... y llega al museo. ¿Y cómo se va a meter en un microondas? Y es que las atmósferas son vitales. Y es un gran tema

del que podríamos hablar, sin duda. Y está muy estudiado. Sabemos que las atmósferas influyen mucho en la creación. Igual que las posturas corporales. Es decir, si tenemos a los chavales todo el rato sentados, en la misma posición, es muy difícil, porque el cuerpo es un archivo total y “dime cómo te mueves y te diré cómo piensas”. Lo que pasa es que les exigimos que estén sentados porque nos molestan, porque van más rápido que nosotros... todo ese tipo de cosas.

PÚBLICO: ¿Cómo aterrizas este discurso de la creatividad en proyectos concretos?

MI: Para trabajar la creatividad con un grupo de gente, lo primero necesario es generar vinculación afectiva. Respecto a las organizaciones, si la propia estructura es muy cerrada esto es imposible; es decir, la innovación debe ir también de la gestión. A veces, la gente es muy creativa y resulta que es la gestión la que estropea esta creación. Y respecto a mi asesoría para el emprendimiento, yo trabajé en un proyecto del Gobierno Vasco para generar empleo en parados de más de cuarenta años. La base del proyecto que propuse era que –esto fue cuando se hizo la reconversión industrial, o sea, que hace unos años- había que trabajar con la pasión. Con lo que a la gente le gustaba hacer. Que no se podían volver a cometer los mismos errores. Así que planteé que la manera de generar empleo era desde el placer y desde la pasión. Y esto es lo que trabajé. También replanteé algunos conceptos que usaban, como el de nicho de mercado. Les dije que no me gustaba esa palabra. Que aparte de lo que todos sabemos que significa nicho, que no es agradable, además es un espacio cerrado. Y que, sin embargo, había que generar la idea de en la vida hay espacios, no cosas muy cerradas. Si uno quiere generar algo nuevo, tiene que tener espacio, y un nicho

es una cosa muy calculada, muy cerrada, en la que uno lo que hace es asfixiarse. Vamos a cargarnos la palabra nicho, que yo no la soporto, y vamos a hablar de espacios donde puedan ocurrir cosas. Donde he llevado a cabo este tipo de trabajos ha sido en el País Vasco, en Navarra y en Cataluña, en España, porque fuera también he trabajado bastante. Y yo lo baso en que la gente haga lo que, de verdad, más le guste hacer y sepa. Y que se invente trabajos y que se deje tanto del mercado y de lo que pide.

PÚBLICO: Reflexionando sobre todo lo dicho, me pregunto ¿cómo se democratiza el teatro para que participe todo el mundo que quiera? Y, ¿cómo se democratiza la creatividad para que todo el mundo la desarrolle? Y lanzo tres ideas. Lo primero: que todo el mundo sepa quién es y qué quiere. Luego, incidencia sobre la autoestima. Y, por último, la tercera pata que es importante, el conocimiento, que todo el mundo supiera algo de cada área a nivel básico.

MI: Estoy totalmente de acuerdo con todo lo que has dicho. Y añado que lo primero es creer en el otro, en el que tienes enfrente. Pero esto cambia la pedagogía totalmente. Quien piensa que los niños o los jóvenes son medio tontos, incompletos... o aquél que piensa que un niño de tres años tiene ya tanta experiencia que lo único que tiene que hacer es estructurarla de nuevo, y tú ampliarles caminos. Eso va unido al efecto Pigmalión y a que las creencias falsas se pueden convertir en realidades verdaderas. Si un profesor, por ejemplo, se plantea que vaya suerte que tiene porque esos treinta o cuarenta alumnos son únicos e irrepetibles, son obras de arte inacabadas, ¿pero qué obra de arte está acabada? Eso cambia mucho sobre la idea de “A ver qué cuarenta bestias me han tocado de segundo de la

ESO". Y luego hablaría también de la mirada. Porque la creatividad es un hecho amoroso y la educación es también un acto amoroso. Y quien no lo tenga, que se vaya de la educación.

Os voy a contar una anécdota personal que fue muy útil, por si alguien lo quiere aplicar. Yo daba clase en sexto de EGB y todos los

“La autoestima y la capacidad de superar el miedo, de asumir el riesgo a equivocarse, son elementos básicos para la creatividad”

años que se iban las alumnas, les daba una carta personal, que no podían abrir hasta llegar a casa. En ella, yo les daba las gracias por todo lo que yo no hubiera aprendido si ella no hubiera sido mi alumna. Y esto ha sido maravilloso. Yo me he encontrado hace poco dando una conferencia en el que una asistente vino al final a decirme que todavía tenía la carta. Y es que hay muchas cosas que tienen que ver con el afecto y lo que sienten las personas. Y es que las personas que hacemos educación o teatro, solo somos comadronas. Lo que tenemos que hacer es ayudar al parto.

PÚBLICO: Respecto a lo que decía el compañero, yo pienso que no es que haya que aumentar las clases de artes, sino que todo el propio sistema educativo debe ser repensado desde la creatividad, que todas las asignaturas se impartan desde ese punto de partida.

MI: En la vida siempre te encuentras con “frenadores”, con funcionarios que en vez de ayudar a que funcionen las cosas, tienen el “no” por respuesta. Uno debe hacer lo que tiene que hacer y con la estrategia de transgredir en función de que lo necesites. Y, si no, vete de la profesión.

PÚBLICO: Atendiendo a lo que decía la compañera, pienso que separamos demasiado la parte científica de lo que consideramos creatividad. Y quizás podemos explicar ciencias con el teatro. Yo lo que pienso es que las artes escénicas deberían ser obligatorias y que deberían ser un instrumento para estudiar las otras asignaturas.

MI: Todo esto de lo que hablas, ya se hacía en la Segunda República. Yo, que soy alumna de la RESAD y luego fui profesora de una asignatura que se llamaba “Teatro infantil”, hicimos hace muchos años, obras de teatro con las escuelas y colegios y resolviendo ya temas como que, si estábamos haciendo “Caperucita Roja” y todo el mundo quiere ser Caperucita roja -porque nadie quiere ser la abuelita o el lobo-, pues hacíamos la caperucita azul, la verde, la caperucita con lunares, la caperucita sin lobo... y me acuerdo de una vez en la RESAD que hicimos con distintos grupos veinte versiones de Caperucita. Y, ¿por qué no? No es lo mismo la caperucita azul que la roja, o la que no le gusta ir por el bosque, la que va en patines... Todo eso lo podemos hacer. Me encanta lo que aportas, pero busquemos la experiencia propia, porque las maestras de la República hicieron todo esto.

EVA GARCÍA: Me ha hecho reflexionar mucho lo que apuntabas de autoconocerse y saber lo que uno quiere y lo que hablabas del clima. Y me ha hecho pensar: ¿qué tipo de escenografía, de atmósfera armamos o

en la que nos metemos y hasta qué punto nos coartan o nos dan alas? Y pensaba en el cuidado. Cuando te sientes cuidado, te sientes mirado, que no quiere decir que no te digan que te equivocas o que lo haces todo perfecto, pero que te cuidan. Pienso en los equipos con los que armamos los proyectos, con los que trabajamos. Creo que la gente que trabajamos en este tipo de iniciativas vivimos un estrés y una dificultad muy fuerte. Y, a veces, en los propios equipos, no nos cuidamos. Y estamos coartando una creatividad interna. Nos preocupamos por trabajar con el otro pero nos despreocupamos por eso que se genera entre nosotros. Con la consecuencia que eso puede generar.

Otra idea que me ha venido es cómo la creatividad sí surge cuando no hay nada que perder. Yo llevo diez años trabajando en una prisión y es el lugar más creativo en el que he trabajado. Y tengo la impresión de que lo que ahí se movía era que no había nada más que perder. Daba igual. Y ocurrían cosas maravillosas.

MI: Yo quería decir que, a veces, uno tiene angustia y piensa ¿cómo voy a trabajar la creatividad si no sé lo que es? La cuestión es, ¿se puede hacer un trabajo creativo sin saber de creatividad? Pues sí. Es decir, si tú creas unos climas que favorezcan. Y voy a poner unos ejemplos que tienen algunos años, pero la educación siempre es a largo plazo. En Ubrique, en Andalucía, había un profesor en una escuela de la República que decía. “Yo no sé nada de música, pero me encanta la música y lo que quiero es que los chavales hagan música”. Y les dio unas grabaciones con unos ejemplos de música clásica. Y les decía “El día tal vamos a hacer la coreografía. Que cada uno se busque con quién quiere hacerla”. Así empezó y acabaron teniendo que poner un conservatorio. Yo lo saqué en un

programa de “Pista Libre” porque me pareció un ejemplo maravilloso la cantidad de jóvenes que hacían música en Ubrique a partir de un profesor que afirmaba no saber de música, pero quería promover que la hicieran. En teatro también he visto muchas cosas así.

Hay una cosa que es muy importante, la sinergia que se crea en los grupos. Es importante que cada uno haga las veinte cosas que sabe hacer perfectamente. “Yo cuento moscas estupendamente”. Bueno, pues esa es una virtud maravillosa. ¿Qué puedo hacer a partir de contar moscas? Es decir, sumar y no restar, aprovechar lo que la gente sabe hacer bien. Yo creo que es importantísimo generar en seguida vinculación afectiva y libertad. Estoy o no estoy, puedo estar o no estar.

Y ya que estoy con gente de teatro, querría comentar algo que se ha comentado mucho que es la “crisis post partum creativo”. Y es que, después de haber un hecho un acto creativo, a la gente le viene un bajón. Y mi experiencia me dice que muchos grupos se han ido al traste porque nada más estrenar la obra, la han evaluado. ¡¡¡Horror!!!. Lo que hay que hacer es dejar una semana de vacaciones y luego ya se puede evaluar. Porque hay un bajón depresivo. Así que debe haber vacaciones.

PÚBLICO: Yo me dedico a las artes escénicas y quería poner en común que muchas veces, en trabajos de improvisación, te encuentras con personas que les asalta el miedo. El miedo a esa desnudez, de ponerte a crear, a dejarte ver. Me gustaría saber qué herramientas o estrategias pueden hacer que estas personas abandonen su estado de parálisis.

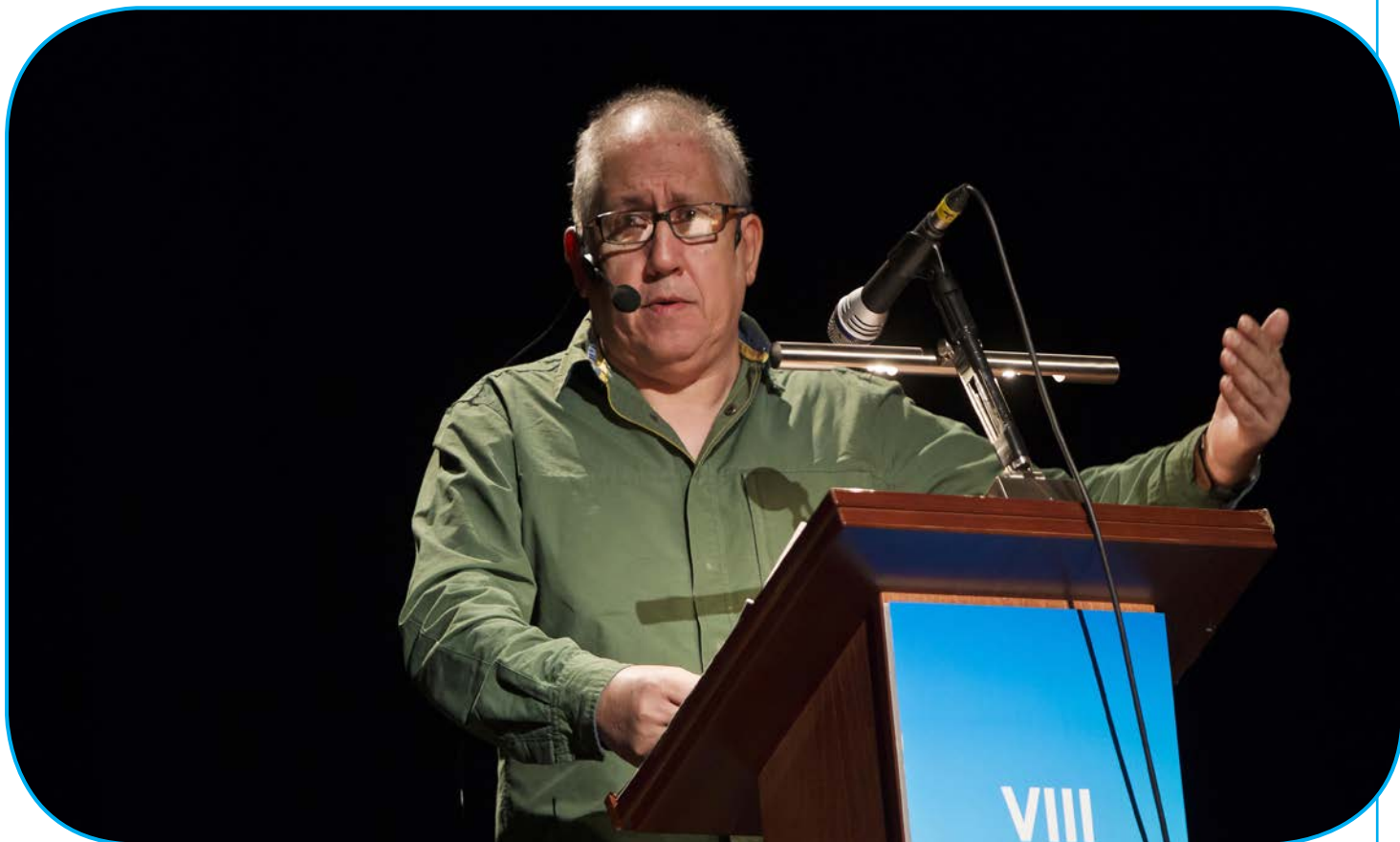
MI: Gracias, porque hay muchas cuestiones que son como un paralelo. Es decir,

¿cuántas veces con un grupo de trabajo sobre creatividad tienes que realizar previamente un trabajo de autoestima, la integración grupal, la vinculación, el que no pasa nada por cometer errores, el riesgo, el coraje...? Y es que hay cualidades que son imprescindibles para crear. Si tú tienes miedo, ese es el impedimento mayor, porque ante cualquier cosa nueva corres un riesgo. Todo es un riesgo. Entonces, hay que trabajar pensando que no pasa nada por errar, hay que crear ese clima en que cada mirada es particular y diferente; hay que trabajar la implicación: cómo junto cosas; y hay que trabajar con coraje, porque para crear hay que tener coraje, hay que tener valentía. Y también, la persistencia. A mí me gustó algo que leí esta mañana sobre la disciplina. La disciplina se la puede tomar uno como "¡Ah, me van a castigar, me van a premiar!". Ese es un tema muy importante que es que tienes que tomártelo en serio, que significa tener ese propósito, esa persistencia. No sé si te estoy contestando pero, sin duda, un enemigo de la creación es el miedo. Otro, el exceso de concreción, porque si entras volando en una habitación y vas a la bombilla, te quemas las alas. El efecto de concreción no sirve. El campo de crear es un hecho muy complejo, donde se le mueven a uno muchas cosas, donde hay un móvil que es la pasión y hay unas trayectorias a hacer. La incertidumbre está por medio, mientras que nos educan a través

de las certezas. La evaluación no se lleva a cabo como algo que te puede servir para tu creación, sino que es una cosa punitiva, policial.

Es decir, entran muchas cosas en juego, pero si estáis en grupo, para mí la más importante es creer en la capacidad de la gente. En el caso del profesorado, hay que darse cuenta de que los alumnos te van a superar. Cuando hay talleres largos, a mí me encanta el momento en que empiezan a pasar de mí. Entonces pienso que ya estoy empezando a trabajar. Porque si no, creas cordones umbilicales de dependencia, de invalideces y de todo. Es decir, deja que los grupos se autoalimenten. Hicimos en Extremadura la experiencia de los espacios de creación joven, que fue tomado como ejemplo en el Año Europeo de la Creatividad. Se les daba un espacio a la gente joven y ellos diseñaban lo que querían hacer. Tú no les tenías que decir lo que hacer, tenían doce años. Ya lo sabían ellos. El cordón umbilical, lo que más dura son nueve horas. Y siempre les decíamos que nunca dijeran "¿Cómo lo hago?", sino que dijeran cómo lo iban a hacer. En Olivenza, hicieron un mercado donde unos hacían diseño, otra poesías y nosotros nada teníamos que decir. Simplemente éramos los facilitadores. Y todo funcionaba muchísimo mejor que si nosotros estuviéramos diciendo qué tenían que hacer.

Arístides Vargas



Las experiencias de creación colectiva “Fronteiras” y “La república Análoga” sirven al dramaturgo y director para reflexionar sobre la identidad, el desarraigo y el trabajo artístico en la frontera de las diferencias. Se remite a Malayerba, grupo con un espacio homónimo que “fue creado a partir de las circunstancias que vivían algunas personas que necesitaban ser contenidas por una geografía simbólica que les devolviera el sentido de autoestima y pertenencia, no solo territorial, sino también social y afectiva”.

Sobre el ponente

Es actor, dramaturgo y director de escena de prestigio internacional. Nace en la ciudad de Córdoba, Argentina, y con un año de vida se traslada con su familia a Mendoza, donde vivirá hasta su exilio a los veintiún años, huyendo de las persecuciones de la Triple A y de la dictadura militar argentina. Se instala en Quito, Ecuador, donde en 1980 funda uno de los grupos más importantes del teatro latinoamericano actual: Malayerba.

Entre sus trabajos más importantes en el campo de la dramaturgia y la dirección de escena se encuentran aquellos que abordan la violencia, el exilio, la pérdida de identidad y el desarraigo. Destacan: “Nuestra señora de las nubes”, “La razón blindada”, “Instrucciones para abrazar el aire”, “La edad de la ciruela”, entre otras. Sus obras han sido traducidas a numerosas lenguas y estrenadas por distintos grupos e instituciones teatrales internacionales.

Se ha reconocido su trabajo artístico con varios premios y galardones como Mejor Guión de Cine en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (Italia, 1997), El Gallo de la Habana (Cuba, 2012), o el Teatro del Mundo a la Mejor Obra Extranjera representada en Buenos Aires (2014), entre otros. Es doctor honoris Causa de las Ciencias y las Artes por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), en 2013.

[Ver video de la intervención](#)

La obra de teatro como espacio de inclusión

Arístides Vargas

Antes de nada, me gustaría decirles que, muchas veces, lo que define a una comunidad es lo que le sucede a esa comunidad, es la tragedia de la comunidad, es el sueño de la comunidad, la esperanza, los anhelos y las frustraciones. Un terremoto puede afianzar el sentido comunitario. La comunidad se construye tanto por sus lados más luminosos y felices como por sus lados oscuros y terribles.

Lo que le sucede en estos momentos al Ecuador es un gran reto para la comunidad, para afianzar el pertenecer a algo tan abstracto como el Ecuador. Porque el Ecuador es una línea imaginaria. Por ahí también es un país imaginario. Y hay muchos “ecuaadores” dentro de Ecuador. Eso es importantísimo entenderlo, porque una comunidad se constituye de pequeñas comunidades. Y esas pequeñas comunidades son definitivamente uno de los lados más importantes de esa comunidad. Si no existe un reconocimiento a esas comunidades, no existe ese gran encuentro de generosidad y solidaridad que sería una comunidad más amplia. Esto lo digo con respecto a Ecuador porque lo que sucedió en Ecuador está en la costa ecuatoriana, que es un lugar de terremotos y de temblores. “El cinturón de fuego”, que le llaman. Está lejos de donde nosotros trabajamos, en la ciudad de Quito, que está en los Andes. La gente del Pacífico es diferente a la gente de los Andes. Por eso estoy hablando de estas pequeñas comunidades que conforman una comunidad a la cual se le puede denominar Ecuador. Es una denominación bastante interesante porque es una línea imaginaria.

Dicho esto, voy a comenzar a contarles dos experiencias. Una de ellas realizada en un teatro más o menos convencional, que es el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, el Teatro Nacional de Argentina. Su director me dijo “haz lo que tú quieras”. Eso es extraordinario para un artista. Que te digan que hagas lo que quieras y que tengas los fondos para hacerlo. Y eso fue lo que hizo el Teatro Nacional Cervantes. Yo lo que hice fue reunir gentes, artistas, de diferentes disciplinas a través de una obra de teatro. Estos artistas venían también de diferentes lugares. Argentina es un país inmenso, pero rara vez se encuentra en una experiencia común. Buenos Aires es una cosa, pero trabajar a 1.500 kilómetros de Buenos Aires es como estar en otro país. Yo lo que hice fue reunirlos a todos y hacer una gran convivencia durante cerca de dos meses y producir un trabajo. La Compañía Nacional se encargó de alquilar una casa, meternos a todos ahí dentro y darnos un espacio para trabajar. Y la experiencia fue extraordinaria, hermosísima. Esa es una de las experiencias de las que voy a hablar.

La otra se llama “Fronteiras”, que es una experiencia con artistas muy jóvenes de diversos países de América Latina: Brasil, México, Argentina, Perú, Colombia, Ecuador, Costa Rica... y todos se concentraron en una casa, que es la casa Malayerba, durante un mes y fue totalmente construido por ellos: la escenografía, el vestuario, los textos... todo.

Voy a hablar de estas dos experiencias no para comparar, porque el principio era

exactamente el mismo, es decir: reunir experiencias y trabajar sobre la frontera de esas diferencias.

Desde hace años, trabajo en un colectivo teatral, el grupo Malayerba, cuyos integrantes tienen diversas procedencias y nacionalidades. El colectivo tiene su sede en Quito, Ecuador, y desde allí realiza experiencias en toda América Latina. Sería un colectivo teatral sin más si no fuera por su singular historia y porque, en relación al tema del encuentro, conviene estudiar, aunque sea someramente, para entender el tipo de experiencia sobre la que quiero hablar posteriormente. Este colectivo, sin proponérselo como objetivo, desde su creación fue un espacio donde se ensayaban las primeras estrategias de inclusión; este espacio fue creado a partir de las circunstancias que vivían algunas personas, y que necesitaban ser contenidas por una geografía simbólica que les devolviera el sentido de autoestima y pertenencia, no solo territorial, sino también social y afectiva.

El colectivo fue creado en los años en que múltiples dictaduras asolaban el mundo y, en especial, América Latina. Entre los años de 1970 y 1980 varios emigrantes, exiliados y desplazados se encontraban en un espacio que no era el suyo. Un territorio extraño en el que no se sentían integrados y, en algunos planos, rechazados por el accidente de no haber nacido en el lugar que circunstancialmente habitaban. Este

rechazo se funda en una construcción identitaria que hunde sus raíces en diferentes terrenos, como el sentido de nación o el sentido de clase social, que rechaza a los que socialmente no son como ellos, con criterios tales como: todo lo diferente es una amenaza, todo emigrante es pobre, a lo que habría que añadirle todo emigrante es un extraño, da miedo y es peligro, o todo emigrante es una demanda. Esto es importantísimo entenderlo. Los que hemos sufrido exilio o desplazamientos o migraciones sabemos que levantamos cosas. No son cosas únicamente materiales; lo material es sólo uno de los elementos que constituye esa demanda. Fundamentalmente, lo que demandamos es un espacio. Pero no un espacio geográfico, sino un espacio afectivo, emocional. Esa es la gran demanda del extraño, del emigrante, del exiliado. No es tanto algo que se materializa en algo. Es entender al otro como la posibilidad de hospitalidad.

Lo cierto es que este colectivo fue, en un comienzo, una

pequeña comunidad errante que vivía con perplejidad una realidad que no comprendía. La gran lección fue el pensar que es posible generar una nueva realidad desde el desplazamiento; que también el desplazamiento es una realidad que pone un interrogante sobre lo establecido, que la vida en sociedad está sujeta a cambios profundos en relación con lo que es diferente y que la disposición a esos cambios debiera ser el proyecto fundamental de toda sociedad humana -y no el de levantar muros exteriores

“Malayerba nació a partir de las circunstancias de un grupo de personas que se juntaron para contener su historia en una geografía simbólica que les devolviera el sentido de pertenencia”

e interiores ante lo que no es igual a nosotros-. Fue Malayerba la particular idea de inventar un espacio de inclusión, que no trataba de entender las claves culturales de un país diferente y asumirlas como propias, sino que había un paso previo, un espacio previo que se situaba entre el lugar perdido, la comunidad perdida, el hábitat abandonado y el nuevo espacio doblemente desconocido, porque objetivamente es desconocido y porque no se está en condiciones emocionales de conocerlo. En ese espacio previo, lo fundamental es lo afectivo, la contención afectiva es un espacio fundamental ante la desesperación del desarraigo. En este sentido, fue Malayerba el lugar donde se realizaron los primeros ensayos de inclusión que, al correr de los años, se replicó en múltiples experiencias.

El desplazado habita una realidad que no es una realidad, o es una no realidad, o es una realidad aproximativa. Se sitúa entre el lugar que abandonó y el lugar al que quisiera llegar que, por lo general, es una imagen. Alemania es una imagen. Quienes emigran a Europa se sitúan entre el lugar abandonado y esa imagen que casi nunca se corresponde con

la imagen que se hicieron. Cuando llegan a ese lugar, a esa imagen, siguen añorando algo que no está. Sólo se puede suplir a través del acercamiento, a través del tender puentes hacia el que no es igual a nosotros.

Hablaré de dos experiencias teatrales relacionadas con la historia de Malayerba, y que son un aporte para entender los procesos de teatro e inclusión y, por supuesto, para entender la obra de teatro como un espacio de encuentro, generadora de nuevas realidades.

Es una de las escenas de “La República análoga”, la experiencia que realizamos en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. En realidad, no se estrenó en ese teatro, sino en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, que funciona en la ex ESMA, en donde estuvieron los presos y presas detenidos y detenidas que posteriormente tenían un fin horrendo, lamentablemente.

La primera experiencia es: “La república análoga”, donde, en primera instancia, nos preguntamos sobre el tipo de teatro que hacemos y el que debemos hacer; cómo



vivimos la contemporaneidad creativa en América Latina y cómo procesamos conceptos que se instalan en la realidad y que nos exigen hacernos cargo o, por lo menos, decidir qué hacer con ellos. Términos como derechos humanos, ciudadanía e inclusión, igualdad de género, diversidad sexual y otros nos crean desafíos temáticos y estéticos que nos demandan estrategias formales que superan al teatro, que solo se basa en lo espectacular y representacional. El teatro que hasta entonces nos ofrecía una posibilidad de respuesta a la realidad ya no es suficiente. Y no lo es porque la realidad es intolerable, altamente destructiva y no la queremos para nosotros. Sólo otra realidad venida desde el arte nos asegura, por lo menos, que su naturaleza sensible no tiene intenciones de ser utilitaria.

La “Republica Análoga” es una acción teatral que incluye a actrices y actores venidos desde teatralidades diferentes: artistas que trabajan en teatro comunitario, asentados en barriadas populares, o bailarinas-actrices más cercanas al *performance*, que exploran formas y espacios menos convencionales; actores que realizan su teatro a través de procesos más tradicionales u otros cuya producción cuestiona las fronteras entre actuación, dirección y dramaturgia. Todos ellos conforman una amalgama de diferencias que encuentran en una obra la posibilidad de incluirse en ella sin perder su especificidad teatral, o diluyéndose en la acción del otro, del que piensa y actúa diferente. Entendemos esta obra como un espacio o continente de inclusión artística de los que a menudo están excluidos, no solo de los derechos fundamentales que nos harían ciudadanos de un país, al cual no nos podemos integrar únicamente porque un decreto lo dice -no se puede decretar ser ciudadano de un país como no se puede ser alguien por ley- sino también porque

las políticas culturales dejan el margen a muchos creadores. Lo que quiero decir -y solo me aproximo a decirlo- es que los procesos de exclusión operan en una colectividad social en riesgo, pero también en la constitución subjetiva del ser humano que se siente excluido de un conjunto de símbolos, mitos, historias que no le contienen

“El desplazado habita una no realidad, un espacio entre el lugar que abandonó y el lugar al que quiere llegar que, por lo general, es tan solo una imagen”

emocionalmente, que no siente como suyos porque no ha sido sujeto de los mismos, solo los repite de manera mecánica, pero a los que no le ata más que el vacío y la repetición.

A menudo, en el caso argentino, los artistas no tenemos ni seguridad social, ni una serie de ventajas sociales que tiene la mayoría de la gente. Es una actividad marginal muy poco considerada. Y no se la considera – pienso yo, en lo personal- porque no hay una interpretación de para qué sirve el arte. En una, el arte no sirve para nada. No tiene una utilidad clara, determinada. Porque siempre ponemos al arte en función de algo. Pero el arte puede ser sencillamente el juego que se establece entre la sensibilidad de alguien o de un conjunto de personas con su propia realidad. Y eso es todo. Y no se necesita justificar mucho más allá. Me parece muy interesante esta puntualización

y esta pregunta: ¿Para qué sirve el arte? Yo creo que, cuando uno es profesor en una escuela, sirve para una cosa, cuando uno es actor, sirve para otra cosa, cuando uno es ciudadano, sirve para otra cosa. Pero pareciera que el arte es un bien inmaterial, que no necesariamente deba tener una utilidad pragmática, por llamarlo de alguna manera. Estamos en una sociedad altamente pragmática. Este micrófono me sirve para hablarles a ustedes. Me sirve, es útil. Pero, el arte, ¿para qué sirve? ¿Para qué es útil?

Siento que el arte, fundamentalmente, es una riqueza espiritual. Y cuando digo espiritual no me refiero a extraño, me refiero a determinados símbolos que nos engrandecen, que nos vuelven mejores, que nos hacen más solidarios, generosos, que nos acercan. Símbolos que pueden ser interpretados de muchas maneras. Simplemente, el hecho de que alguien escriba una frase para ser escrita en un muro, ya es útil. Es útil para él. Le cura de algo.

Estrené una obra que se llamaba “Nuestra señora de las nubes”, muy conocida y muy representada en muchos países, por diferentes compañías. Es una obra que yo escribí después de vivir en el exilio muchos años. Sólo pude escribir treinta años después sobre el exilio. O sea, treinta años después de que me ocurrieran los eventos que me ocurrieron a los veinte años, yo pude decir algo. Logré hablar. Y si uno logra hablar, se cura. Es importantísimo para las comunidades excluidas poder hablar, poder decir. Es como el primer paso de una cura espiritual formidable, que a la larga se transformará en una devolución de la autoestima, el deseo de participar, de colaborar, de estar con los otros. Nos devolverá la posibilidad de ser alguien socialmente importante.

Muchas veces tengo la sensación de que cuando decimos términos como “sentido de pertenencia” o “inclusión social”, lo hacemos desde un lugar del cual no estamos muy convencidos porque lo reducimos a un tema de pobreza, a un tema económico. Los estados aplanan el concepto, lo reducen y lo manipulan, mientras que en nosotros crece la desconfianza porque sospechamos del que lo dice. Un estado que se precie, un estado moderno, un político de la contemporaneidad, por lo menos en Iberoamérica, hablará de derechos de las

“Es importantísimo para las comunidades excluidas poder hablar, poder decir. Es el primer paso a una cura espiritual formidable que se transformará en una devolución de la autoestima”

minorías, de inclusión, de pobreza cero... y algunos más audaces apañarán alguna ley de matrimonio igualitario lleno de remiendos. Pero, en el fondo, los ciudadanos de a pie sabemos que en la fragmentación de la sociedad se han creado discursos aparentemente integradores porque estos significan votos, votos de sectores que se sienten superficialmente contenidos en el discurso con el que es imposible no estar de acuerdo. Pero, en el fondo, se desconfía, porque la raíz de esta desconfianza se nutre de una historia que excluye a los derrotados, a los marginados, a los que no tienen nada que decir porque nunca contaron para nada. En América Latina, hay algunos presidentes

contemporáneos que hablan (siempre antes de estar en el poder, luego cuando llegan al poder no hablan más) de derecho igualitario, derechos de las minorías y llegan al poder y se olvidan. Por eso, la gente empieza a desconfiar de determinados términos, aunque sea importante ponerlos sobre la mesa.

He trabajado esta obra con los excluidos. Me refiero a la “República Análoga”. Esta obra es un ejercicio un tanto dislocado y cómico sobre la construcción de una república. En este caso, una república utópica, porque los personajes se proponen construir una república que no tenga ninguna utilidad. Que no sirva para nada más que para lo que subjetivamente quieren que se sienta. Entonces, es un ejercicio que yo realicé a partir de los doscientos años de creación de las repúblicas latinoamericanas. Ese año se festejaron en América Latina la fundación de distintos países que no tienen más de 200 años, con una gran pompa oficial. Y yo tenía ganas de hacer algo extra oficial. Una especie de respuesta a esa pompa. Y construimos esta obra. La primera versión la hicimos en Quito también con actores venidos de todos lados de América Latina. Y aprovechamos para hablar de lo que significa construir una república. La tesis de la obra es que la construcción de una república se basa en la equivocación, que es importantísimo equivocarse, que en realidad es ensayar la posibilidad de que no salga bien. Y que todo se trata de un gran ensayo, permanentemente. Incluso en estos países nuestros que están ensayando ser países de verdad. Es hablar del derecho al ensayo, del derecho a equivocarte. Fundamental para una comunidad.

“El dolor histórico es caótico, sin posibilidad de ser organizado. Y, en ese sentido, es trágico”

Escribí esta obra desde la exclusión. Primero, histórica: fui expulsado de la historia en los años setenta, en los años de las dictaduras, de las operaciones impunes contra la ciudadanía; fui expulsado de nuevo de mi casa al comienzo del dos mil cuando la crisis de las inmobiliarias. Entonces dejé de creer en la disputa del poder como ejercicio de lo político. Fui expulsado de la historia cuando me sentí estafado y defraudado por la corrupción de una historia patria desmemoriada, escrita desde el negocio y la banca. La exclusión histórica hunde sus raíces en la historia personal y colectiva de una comunidad. A su vez, se diluye en el dolor particular y en las tragedias sociales donde no valen las estadísticas precisas de lo sucedido. Aquí cabe un ejemplo reciente: un funcionario del actual gobierno de Argentina, desde una perspectiva “negacionista”, niega e ironiza sobre la cantidad de desaparecidos en la época de la dictadura Argentina, que se supone fueron treinta mil. Y digo “se supone” porque los funcionarios de la dictadura nunca dieron listas de los asesinados en cautiverio. Entonces, diferentes organizaciones de derechos humanos estimaron la cifra a partir de la cantidad de *hábeas corpus* presentados en aquellos años, como también, del reconocimiento de los propios perpetradores de los asesinatos. Que un funcionario se permita decir que los muertos nunca existieron reedita el dolor de las familias agredidas. Y que lo diga en democracia, no solo atañe a un funcionario de segundo orden, sino a un estado que no asume la memoria oscura de sus actos. El dolor histórico es caótico, sin posibilidad de ser organizado y, en este sentido, es trágico. Edipo se arranca los ojos ante la magnitud

de lo sucedido, no porque se haya acostado con su madre -lugar común al que se ha reducido esta magnífica obra, banalización propia de la prensa del corazón-, sino, fundamentalmente, porque se da cuenta de que la magnitud de su crimen involucra al estado, la justicia y la conciencia de su pueblo enfermo. ¿Cuál es la peste que asola a su pueblo? La desmemoria.

Cuando yo decía que si uno no habla, no se cura, lo mismo sucede con las comunidades. El cuerpo colectivo no es más que parte de un cuerpo comunitario. El cuerpo social también necesita hablar. Necesita decir. En esa medida, cuando comenzamos a hablar, tenemos que asumir las consecuencias, como Edipo. Fíjense lo que hace Edipo: se va al exilio, se arranca los ojos, no quiere ver más de lo sucedido. Pero Edipo no es Edipo; Edipo es el estado. Él asume con nobleza y grandeza lo que el estado debe asumir. Y, en ese sentido, es una obra aleccionadora. Podríamos decir que la primera propuesta a la que nos invita la “República Análoga” es a considerar la inclusión histórica como un factor indispensable de restitución de

la justicia sobre lo que nos pasó y nos está pasando como sociedad. De todos modos, es un planteo de inclusión que se da en el campo de lo temático-teatral y la pregunta que nos hacíamos al comienzo de la experiencia es ¿cómo hacer para que lo que se plantea en términos temáticos, alcance, de una manera creativa los procedimientos artísticos? Es decir, cómo hacer para que la técnica que empleamos sea permeable a lo que se quiere decir; una técnica que nos incluya o conceptos técnicos que nos incluyan en una pedagogía teatral reorientada a lo específico, a lo particular. Esto nos invita a reinventar las técnicas teatrales desde la mirada de los excluidos.

El hombre que decía el texto de la niña es un hombre que estuvo muchos años preso en una cárcel tristemente célebre en el sur de la Patagonia. Cuando yo hablaba de las técnicas y de cómo éstas se deben relacionar con las vivencias, él trabajó ese monólogo y lo reescribió prácticamente a través de sus vivencias y de lo que él consideraba que era esta niña ausente. El tema del grito es un tema recurrente en las repúblicas



latinoamericanas. En todas las repúblicas se necesita un grito fundacional. Entonces, lo que hace ahí es un no grito, un grito sordo.

Un viejo maestro del teatro latinoamericano, ya fallecido, me dijo un día que si uno creaba un buen discurso teórico sobre técnicas teatrales podía legitimar cualquier experiencia teatral, que la efectividad no residía en lo artístico sino en la originalidad del discurso. Es decir, que cualquier experiencia, por mediocre que sea, puede ser legitimada por un discurso más o menos bien estructurado sobre el tipo de acciones que se deben emprender para hacer un teatro contemporáneo. A menudo escucho discursos en Iberoamérica, gente que habla, que disecciona la experiencia, en pos de demostrar que hay un viejo teatro que agotó sus formas, sus procedimientos, que no son necesarios dramaturgos, ni directores, ni actores, que la experiencia se expande hacia el público, que la experiencia se disemina en múltiples acciones que no necesitan ningún tipo de canon, ni técnica. Me parece legítimo generar corrientes de pensamientos en torno al teatro. Lo que no me parece correcto es elevar a categoría de verdad conceptos que cuestionan los discursos imperativos con otros discursos que tienden a volverse una nueva intemperancia. En ese sentido, debemos reconocer que las realidades teatrales son múltiples, que es imposible, y hasta ridículo, decretar la muerte de la dramaturgia en lugares donde nunca habido una dramaturgia monolítica, o cuestionar las técnicas de actuación en países donde la primera escuela de teatro fue creada hace poco más de treinta años. Es necesario que cada comunidad cree sus propias teorías, porque la realidad no es una, es múltiple; hay muchas realidades. Y, en ese sentido, tenemos que tener cuidado con volver imperativos los discursos artísticos. Creo que todos los discursos son, en América Latina

al menos, importantes. Porque la Escuela de Teatro de Quito, de la Universidad, se crea casi en los 80, hace 36 años. Hay escuelas que tienen más de doscientos años en Europa. Pero en América Latina es importante situarnos y generar pensamiento a través de nuestras propias realidades.

Cuando fueron llegando los diferentes actores y actrices de la “República Análoga” y nos contaron cómo hacían teatro en sus provincias y pueblos, nos dimos cuenta de lo diversas que son las teatralidades de un país. Las políticas culturales tienden a uniformar las diferencias, hacer tabla rasa de las particularidades en lugar de potencializarlas, de volverlas fuente de reconocimiento e identidades en constante transformación. Es decir, las políticas culturales muchas veces aplanan la riqueza de lo diferente e imponen un criterio unificado de lo que se debe hacer y cómo se debe hacer. Aceptar lo diferente sería reconocer que los otros pueden ser protagonistas de sus propias armas técnicas para hacer teatro, que decir teatro argentino o decir teatro peruano o teatro ecuatoriano, por citar tres países donde esta experiencia se ha realizado, implica una riqueza enorme de connotaciones culturales propias de cada lugar, una simbología particular, giros idiomáticos propios, estéticas particulares nutridas por culturas locales... por esto, cuando decimos teatro iberoamericano, decimos teatralidades iberoamericanas.

Algunas actrices y actores recorrieron mil trescientos kilómetros para incorporarse a una experiencia que los incluía, una experiencia que sentían como suya, en un espacio con una tradición teatral importante, pero que hasta hace unos años estaba alejada de su esencia de teatro nacional. Y es que hasta el mismo concepto de teatro nacional debe ser revisado, y más cuando un país es tan diverso y de grandes

regiones -y no se diga cuando un país tiene diversas nacionalidades-. La inclusión teatral también es una inclusión de identidades particularidades. Creo que se deben revisar los componentes estructurales de un estado en función de las nuevas realidades. No nos olvidemos de que los teatros nacionales fueron creados a la luz de ideales de naciones que se suponían monolíticas, donde lo nacional era una identidad que se sabía acabada, sola, sin matices, con una historia común inmersa en una sola realidad que funcionaba de la misma manera para todos.

La creación de los teatros nacionales, en realidad, fue una invención del siglo XIX, donde se pretendía que todos fuéramos uno. Pero, en realidad, en América Latina somos diferentes. Existe un idioma común, que sí nos une. Pero hay otros idiomas.

La obra nos cuenta sobre la reunión de diferentes personajes motivados por una idea: la construcción de una república invisible cuyo fin es no existir como tal. Una república inútil cuya única finalidad es ensayar la posibilidad de llevar a cabo nuestros deseos de felicidad más subjetivos. Por supuesto, el intento falla. Y falla porque se cometen los mismos errores que se cometen a la hora de construir una república de verdad: la corrupción, la ambición desmedida, las ansias de poder corroe la gran idea de vivir bien en comunidad. Si la obra terminara aquí sería una tragedia, pero la obra nos muestra que todo se trata de un ensayo, que la construcción de una república real y una república teatral son dos regímenes

ficcionales diferentes, que lo importante es seguir creyendo que vivir bien en sociedad es posible, aunque en la práctica no lo sea. Seguir ensayando nos permite mostrar el ensayo como laboratorio social de nuestras equivocaciones. Los personajes pareciera que sienten placer por lo que imaginan, por el derecho a ejercitar su imaginación con lo imposible: imaginar una realidad mejorada no solo denota el placer por la mejora, sino también placer por el acto de imaginar.

“El acto de escuchar es integrar una experiencia ajena en nuestra propia vida, incorporar el relato de un desconocido que, entonces, dejará de serlo”

Recuerdo el primer día de ensayo: preguntamos a los actores y actrices quiénes eran, o quiénes éramos. Hay un primer paso para la inclusión que no tiene que ver con la técnica teatral y que es aplicable a cualquier grupo comunitario y es hablar, intentar contar algo relacionado con la experiencia específica de alguien, entender que hablar y contar es contener a otros, porque lo contado denota una experiencia intransferible; una historia es una persona. El acto de escuchar es integrar una experiencia ajena a nuestra propia vida, es

incorporar a nuestra cotidianidad el relato extraordinario de un desconocido, que dejará de serlo, en la justa medida en que es escuchado. Cada una de las actrices y actores hablaron y contaron quiénes eran, de dónde venían, qué tipo de teatro hacían. Durante un mes y medio compartiríamos una casa y un teatro y una obra y una idea en comunidad.

Esta obra va a ser editada en una revista española que se llama “Primer acto”, que la dirige José Monleón, un hombre

importantísimo para el teatro en América Latina. Ahí se cuenta un poco la experiencia con profundidad.

En el caso de “Fronteiras”, el procedimiento fue similar pero esta vez se trataba de Iberoamérica: había actrices y actores, bailarines, poetas... de Brasil, Costa Rica, México, Perú, Ecuador, Colombia, Argentina, Chile... Y el trabajo tenía varios puntos de apoyo, pero era diferente de la “República Análoga”, en la que detrás, como productora de la experiencia, había un teatro, una institución nacional como es el Teatro Cervantes, que posibilitó que la experiencia se realizara. En el caso de “Fronteiras”, estaba el Grupo Malayerba y un colectivo internacional de teatristas iberoamericanos: el colectivo Ámbar. Este colectivo reúne a jóvenes creadores en experiencias anuales de encuentros y talleres. Es independiente, lo que quiere decir que eventualmente recibe ayuda de una que otra institución. Para el proyecto “Fronteiras”, recibió ayuda de Iberescena. Es importante señalar que este colectivo se forma a partir de los talleres internacionales que se realizan anualmente en el Grupo Malayerba, en Quito, Ecuador. De alguna manera, esa suerte de poética de las diferencias, tan propia del grupo, es transmitida y asumida por este colectivo, que, en la actualidad, cuenta con cerca de cincuenta integrantes en toda América Latina.

Nos reunimos en Ecuador y pensamos algunas estrategias creativas. Debido a que no teníamos ninguna obra, nos propusimos partir de un taller de escritura dramática. Cada participante indagó en su pasado familiar y social intentado encontrar pistas de elementos culturales constituyentes de una identidad. Investigar poniendo en el centro de dicha investigación la propia vida abre la posibilidad de una reconstitución emocional de la pertenencia a una historia.

Esa historia que comienza siendo personal se va abriendo como en un abanico de relaciones parentales y sociales hacia una familia más amplia. Recuerdo con claridad a Janet y Lilith, dos de las actrices brasileñas que venían de Salvador de Bahía -ciudad de mucha importancia para la constitución de la nación Brasileña, puesto que allí se situaba una de las puertas de entrada de los esclavos traídos desde el África, y cómo este continente hizo eclosión en Iberoamérica, modificando el componente social y cultural del cual Lilith y Janet son hijas-. Ellas narraron parte de su pasado familiar: sus padres, sus abuelos y, por supuesto, de sus propias vidas. Estos relatos se mezclaron con otros como el de Natalia, de Costa Rica, hija de exiliados chilenos en Centro América. Unos y otros serían, de alguna manera, el material dramático que nos serviría para la construcción de una posible obra, la obra como continente de diversas texturas personales. Unas texturas que componen un territorio nuevo en el campo de la dramaturgia, donde lo personal se diluye en el testimonio del otro, creando un territorio inesperado conformado de diferentes relatos. Así, la obra se fue construyendo de experiencias personales, no solo familiares y sociales, sino también de “vida en las fronteras”, de ciertos temas traumáticos.

Esto no se representaba en un teatro; se representaba en una casa y los actores están en una casa. El público también. El público, como espiando. Y, en cada espacio, se representa algo.

En un segundo momento de la experiencia, decidimos indagar el espacio como una estructura textual; es decir, el espacio como un lugar poético donde se haría presente lo evocado en la escritura. Para esto, no nos servía tanto un único escenario, sino más bien pequeños escenarios situados en la memoria de una casa: la casa como

espacio de inclusión de los que no tienen casa. Esto lo habíamos planteado desde el nacimiento de Casa Malayerba, donde los principios de hospitalidad eran el soporte filosófico para la creación de dicho espacio. Es decir, que lo que íbamos a hacer no era otra cosa que ser consecuentes con el

definitivo mientras no se puedan establecer lazos afectivos, que serían algo así como la memoria de un espacio humanizado debido a la relación circunstancial entre dos personas o más. Tampoco se trata de un territorio específico; no es un lugar fácilmente identificable porque no se trata



espíritu que nos motivó hace años a crear ese espacio dedicado a Los Sin Espacio. Es fundamental reconocer la importancia de los espacios donde se generará el primer encuentro de los excluidos. Éstos pueden ser espacios físicos, pero también pueden ser espacios afectivos. Si bien el grupo vivía en comunidad, en una casa, esto no significaba que el encuentro estaba garantizado. Era importante reconocer a las compañeras y compañeros como espacios creativos, y cómo sus mundos emotivos proyectaban espacialidades que se sintetizarían en rincones, pasillos, cuartos, salones... de la casa Malayerba.

Es importante saber que el estado de exclusión se da en un espacio en tránsito, similar al espacio del exiliado. Este espacio no se puede habitar porque su precariedad está dada por la eventualidad; no hay nada

de un paisaje, o es un paisaje compuesto de imágenes y objetos, de pequeños encuentros humanos donde se manifiesta la solidaridad, el reconocimiento, el intercambio de lo específicamente humano; un jarro de emigrantes en Ellis Island, una caja de galletas vacía en la playa de Lesbos, una botella de plástico con agua en el desierto de baja California... son objetos- espacios donde los excluidos se encuentran. Los platos de sopa y cucharas de una vecina en Macedonia... son el territorio, son el país eventual del excluido. El banco de una plaza donde dos ancianos se encuentran... por esto la importancia de la casa, incluyendo los objetos de la casa como mínimos espacios de encuentro, primero entre artistas y luego con el público. En el caso de "Fronteiras", el público asistía a un encuentro personal con los actores y actrices, en algunos casos

entraba individualmente a pequeños lugares donde alguien les contaba una historia personal, o asistían a pequeños rituales relacionados con la cultura de la oficiante, una cultura extraña que dejaba de serlo cuando una actriz -la actriz extranjera- compartía el lugar de donde venía. Porque todos somos portadores de una cultura, de una vida anclada en una experiencia,

“‘Fronteras’ y ‘La república análoga’ se planteaban en su esencia: ¿cómo hacer que una experiencia teatral incluya las diferencias?”

en un relato de carácter cultural donde se formaron nuestras personalidades, nuestras sensibilidades y nuestros conocimientos. Cuando la actriz extranjera narra un evento no es, únicamente, un acto de información, sino la transmisión de un conocimiento de la memoria.

Tanto en la “República Análoga”, como en “Fronteras”, las preguntas fueron las mismas: ¿Cómo hacer que una experiencia teatral incluya las diferencias? ¿Cómo hacer que las técnicas teatrales no eliminen la identidad cultural de cada actriz y actor? Las respuestas fueron muchas, pero de ninguna manera agotaron las preguntas. Al contrario, las ensancharon o multiplicaron en nuevas preguntas: ¿Cómo hacer para que una obra sea un espacio de inclusión de una colectividad, donde ancianos y niños, conjuntamente con artistas y personas con opciones sexuales diferentes o con habilidades diferentes, se reúnan

para debatir sus problemas, sus deseos y frustraciones? ¿Cómo hacer para que gente de diferentes países se reúnan para evaluar sus procesos de vida en un territorio que no es el suyo? Todas estas preguntas surgieron en estas dos experiencias que se fundamentaron en un encuentro de las diferencias.

Por supuesto que hay una cantidad importante de matices que no han sido tocados en esta conferencia, por las limitaciones que supone tener que hablar de experiencias simbólicas que debieran ser explicadas a través de nuevas metáforas artísticas. Para cerrar, voy a leer un texto escrito por una de estas actrices:

Parece que una nace con un miedo genético.

Tal vez nuestras madres nos lo pasan por el cordón umbilical, en la sangre del parto, o en la leche. Yo tenía diez años la primera vez que descubrí que tenía un cuerpo de mujer.

Un cuerpo que puede ser observado, un cuerpo que puede ser juzgado, invadido... un cuerpo. Un cuerpo femenino.

¿Has tenido insomnios peores que las pesadillas? ¿No sentís como si estuviera brotando en tus entrañas una especie de náusea? ¿O de enojo?

Así fue: íbamos a una fiesta y mi mamá me advirtió: Mira, hijita, si algún hombre te manosea, no te callés. Vos gritás, hacé un escándalo para que el desgraciado muera de la vergüenza. Solo me acuerdo del consejo, no sé qué pasó esa noche.

Mi padre me decía: si un hombre te lanza un piropo no respondás, no lo mirés, ignorá y seguí caminando.

¿Hasta qué horas caminás sola?

¿En qué pensás cuando tomas un bus abarrotado?

No responder y seguir caminando.

¿En qué pensás cuando tenés ganas de vomitar?

Son miedos y precauciones que siempre estuvieron aquí, ¿entendés? Desde la leche materna, desde mucho, mucho tiempo en mí... Palpitando siempre... Yo sé que viven en mis células los recuerdos de las que se casaron a la fuerza, de las indígenas violadas, de las esclavizadas, de las mutiladas. En mí escucho ecos, gemidos ahogados, la golpiza de un padre hacia su hija, las dudas de las que se quedaron embarazadas sin entender, los deseos reprimidos, el llanto reprimido, el grito reprimido, las culpas varias. Vive en mí el miedo del infierno, en el que no creo, y aun así me asusta”.

(Texto de Natalia realizado en el taller de Memoria y Fronteiras).

COLOQUIO

PÚBLICO: En Pamplona, donde yo vivo, estamos haciendo un proyecto con jóvenes inmigrantes de entre 12 y 16 años, que han llegado aquí hace dos o tres años. Y ahora están en todo el duelo migratorio. Me ha recordado mucho lo que has contado del exilio. Trabajamos desde el teatro y la danza y la música. Mi pregunta es que nos estamos dando cuenta de que quizás no podemos hablar de inclusión o integración si no integramos en este proceso a su entorno: familia, amigos. Para que, de alguna forma, vayamos entendiendo si por medio de este proceso está habiendo una inclusión social. ¿Crees que ir por ese camino de abrirlo a su entorno es favorable?

Arístides Vargas (AV): Es una opción. Yo creo que, en cuanto a los desplazados, es especialmente importante reconocer que lleva mucho tiempo. No es decreto. No puedes decretar ser ciudadano de algún

lugar. Posiblemente, sus hijos o sus nietos acaben diluyéndose en la cultura que habitan, pero ellos, el emigrante, es una indefinición constante. Es como el punto de giro. Quiero decirte con esto que hay que darles mucho tiempo. No trabajar con la prisa y la urgencia de la obra de teatro y las producciones al uso. Ellos son muy diferentes a nuestra temporalidad.

Por otro lado, es una opción trabajar con uno, o con dos o con toda la familia. Todas son buenas opciones. No hay problema. ¿Por qué queremos crear discursos para legitimar lo que ya está legitimado por el hecho de que es una opción artística?

Yo creo que sí es importante trabajar con la familia o, de alguna manera, incorporar a la familia, aunque sea que la señora le traiga un bocadillo de tortilla. Eso es importante que se acerque, que miren... es decir, abrir, ensanchar la experiencia. Creo que eso sí es importante en este tipo de trabajo.

PÚBLICO: Para que sea un buen proceso de inclusión no debe ser un grupo de inmigrantes, sino que tienen que ser un grupo de chicos que quieren hacer teatro. Y, sobre lo que decía Arístides de para qué sirve el teatro, en el caso del duelo del migrante es muy difícil para una persona adulta, con la carga con la que llevan, es muy difícil que no piensen que están perdiendo el tiempo haciendo arte. Yo no soy artista ni teatrera, soy una persona muy inquieta. Yo dejé el teatro, donde estuve en un par de montajes, porque siempre me hacían de chacha, de mujer maltratada, de inmigrante. Me ha gustado la obra de “Vida laboral” y no me ha gustado nada la obra del primer día, de “Las muchas”.

AV: Me gustaría decir algo al respecto de la primera obra, de “Las muchas”, y es que

es una estrategia creativa. Y está muy bien que uno intente hacer cosas. El arte no es algo que debe ser visto desde la moralidad del bien y del mal. Es una acción. Y en esa acción, un juego, y uno puede jugar intensamente y tiene derecho a plantear sus preguntas, que no está nada acabado. Y es que creo que debemos aprender a ver el arte desde el punto de vista del artista que lo está haciendo y no desde lo que yo quisiera ver. En ese sentido, que en estas jornadas se reúna a gente tan diversa con propuestas tan divergentes es importantísimo. Que una pueda interesarme más que otra no significa que estén mal o sean negativas. Creo que hay ciertos criterios que tendríamos que tener en cuenta los que hacemos arte, anular la mirada de censura, de juicio. ¿Cómo hablar sin enjuiciar a nadie? Es también una buena pregunta.

PÚBLICO: ¿Qué diferencia hay entre no enjuiciar y no tener una mirada crítica?

AV: Es muy difícil establecer cuáles son los límites de la experiencia. ¿Qué es lo que define a una obra de teatro o a una experiencia artística? No lo sabemos muy bien. Porque hay una definición del teatro que lo define como el espacio donde se mira. A mí me parece estupenda. Claro, con lo que tú dices, hay verdad, ¿qué es el teatro?

Para nosotros, es el espacio el teatro. Al ser así, hay múltiples posibilidades: danzateatro, teatro clásico, teatro comunitario... todas las definiciones caben en esa acepción y en este espacio. Cuando decimos "yo hago teatro", ¿qué decimos? ¿Hago el edificio del teatro? ¿Qué es? Yo creo que ahí está la grandeza del teatro y también su miseria. Cualquier cosa puede pasar por experiencia artística. Creo que podemos decir: "Esto me conmovió. No sé qué es esto. Pero me conmovió". Conmover significa mover algo. No únicamente significa emocionarse, es que moviliza a hacer algo, a participar en algo. Creo que esa conmoción no se puede definir. Cuando a San Agustín le preguntan sobre el tiempo, él dice una cosa aplicable al arte. "Lo puedo definir, si no intento definirlo. Si lo intento definir, no puedo definirlo". Y creo que es aplicable al arte y a las experiencias artísticas. Creo que no podemos acotar lo que es teatro y lo que no. Yo creo que hay teatralidades y que eso es algo que se moviliza todo el tiempo. Teatralidades en algunos casos de gentes, en algunos casos que se encuentran, en otros que se contradicen y se repelen. En las universidades sí existen definiciones sobre lo que es el teatro. Pero para mí, el intento de definición empobrece un poco el punto de vista.



Talleres

MADREMANYA: Procesos artísticos para la transformación social

Beatriz Santiago, con la colaboración de Marta Vergonyos

Mi premisa es que cada persona tiene, y es, en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes. Estas biografías escénicas tienen, a su vez, un modo singular de conectar con lo individual y lo social articulando lo personal y lo histórico. Se trata de un archivo abierto, en permanente proceso de construcción, colectivo, con una mirada puesta tanto en el pasado, como en el presente y, ante todo, vivo. ViviTellas

la resiliencia y la experimentación dentro de un marco libre de actuación. Movimientos que busquen caminos alternativos a lo hegemónico, no desde su análisis, sino desde la creación de nuevas metodologías y espacios de libre creación.

Este taller tiene como objeto el desarrollo de herramientas de creación y producción artística para promover procesos de



En las prácticas de creación contemporánea están aflorando, cada vez más, metodologías que abordan el proceso como parte de la obra. A su vez, centran gran parte de su interés en la incidencia en la comunidad o en la dimensión y repercusión social. Es imprescindible la generación de movimientos culturales que provengan de la disidencia,

empoderamiento individual y colectivo. El taller está basado en la metodología desarrollada en MADREMANYA. MADREMANYA es un proyecto colaborativo que genera y pone en juego un nuevo espacio y un momento simbólico sobre las mujeres migradas. Es un trabajo de investigación artística y un proceso

colaborativo sobre las mujeres cuidadoras, sus prácticas y realidades, con el objetivo de trasladar su contexto a una representación de carácter escénico, performático y transmedia. Se pretende visibilizar, a través de la representación cultural, las vivencias de uno de los sectores femeninos más invisibilizados.

Es un proyecto transdisciplinar, en el que se cruzan ámbitos como el académico, el escénico, el performático, el político, el poético y el audiovisual. Una propuesta que no busca un objetivo o resultado final, sino un proceso colectivo placentero. El objetivo es reflejar cuáles son las aportaciones de las mujeres migrantes en el contexto relacional y cultural, a través de lenguajes artísticos y creativos, como potenciales catalizadores de la transformación social. El fundamento metodológico de la propuesta consiste en el trabajo indisociable y entrelazado de poéticas y políticas aplicadas a la expresión escénica feminista.

El taller planteó una recepción de los participantes a un espacio en el que se proponía una instalación, para disponer la dinámica a la que se conduciría el taller. El espacio presentaba una disposición central acotada en donde se distribuyeron bolsas con distintos contenidos de alimentos, así como frases que abordaban los dos temas centrales de la propuesta del taller: la migración y la condición de género. Los participantes fueron sentándose a su llegada alrededor de esta instalación centrada, más o menos en círculo. Se mantenía un espacio sonoro sugerente. A veces el silencio también fue el propósito, en donde las voces que nacían como comentario de la biografía

personal de cada participante se hallaban vinculadas a una propuesta de iluminación en donde la ambientación en color rojo daba un clima de sensaciones diversas.

La dinámica animó en todo momento la participación constante de los asistentes. A través de un viaje hacia la biografía personal, unida al mundo sensorial y con una propuesta con tono ritual, cada participante comentó una parte de su memoria, de su historia, con todos y todas. El tema que iba aflorando a medida que se avanzaba en la dinámica estaba vinculado a la visión de la “madre”, los vínculos, las memorias y los símbolos. El desarrollo de la dinámica invitaba a mostrar un cierto viaje personal desde esa propuesta intimista.

A continuación, se hizo una dinámica en la que se abordó el análisis y la fundamentación del proyecto “MADREMANYA”. Las mujeres migrantes, madres que a veces han venido con sus hijos, contaban en primera persona sus experiencias a través de sendos audiovisuales. Asimismo, se desarrolló todo un cúmulo de preguntas y análisis sobre la intervención desde el contexto de género frente a la circunstancia y la situación de las mujeres migrantes.

El clima en que se desarrolló el taller fue cordial y entrañable, y dio paso en su ritualidad a una condensación de análisis sobre la realidad y el aparato simbólico que se unía en el devenir de la mujer migrante y su condición de género en continua exposición y conflicto”.

[Ver video del taller](#)

Arte y Comunidad: perspectivas transversales

Hugo Cruz

El taller propone un trabajo de ensayo e integración desde diferentes perspectivas y frente a las múltiples formas en que se diseña la intersección entre Arte y Comunidad. Se abordaron algunos aspectos fundamentales como: la participación, la vivencia del espacio público y su ligazón al ejercicio de ciudadanía, la creación colectiva, la continuidad y la autonomía de los grupos comunitarios, la sostenibilidad de este tipo de proyectos, etc. Se propone un espacio destacado para las dimensiones comunitarias, desde lo político y lo artístico, a través de una visión articulada y complementaria, asumiéndolas como “indisociables”.

El taller tiene como base las experiencias llevadas a cabo por PELE durante los últimos ocho años en Oporto, (Portugal), implicando diferentes zonas de la ciudad, así como escuelas, prisiones y diversos colectivos de población (personas sin techo, ancianos, reclusos, desempleados, niños y jóvenes en riesgo de exclusión, habitantes de barrios de realojamiento, personas sordas, etc.). Destaca el abordaje integrador, principalmente a través del último proyecto MAPA, que reúne a los diferentes grupos de teatro comunitario creados en los últimos años y que se identificaron con los problemas de exclusión social y la búsqueda de soluciones, como una metáfora



de construcción de un nuevo “mapa” para la ciudad.

El taller finaliza con una tentativa de “clarificación” sobre algunos dilemas a los

que se enfrenta el Arte y la Comunidad, dependiendo de las formas en que se posicionen en el futuro y su evolución en el tiempo.

Participação e Práticas Artísticas Comunitárias

GRAU DE PARTICIPAÇÃO	PROFISSIONAIS NÃO PROFISSIONAIS	TEMAS PROCESSOS	LOCAIS	ACESSO
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: #003366; margin-right: 5px;"></div> Pouca Participação </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-top: 10px;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: #006699; margin-right: 5px;"></div> Média Participação </div> <div style="display: flex; align-items: center; margin-top: 10px;"> <div style="width: 15px; height: 15px; background-color: #0099CC; margin-right: 5px;"></div> Elevada Participação </div>	Atores Atores Atores+não atores Atores+não atores Não atores Não atores Não atores+ monitorização Não atores sem monitorização	sem relação direta com a comunidade pesquisa sobre a comunidade participação em algumas fases do processo participação em algumas em todas as fases do processo participação em algumas fases do processo participação em algumas em todas as fases do processo participação em algumas em todas as fases do processo autonomia do grupos	centro comunidade centro+comunidade espaço privado espaço público	Pago Não Pago
	CONCLUSÃO	CONCLUSÃO	CONCLUSÃO	CONCLUSÃO

[Ver video del taller](#)

Eroski Paraíso, colectivizar la memoria

Xron y Patricia de Lorenzo (Grupo Chévere)



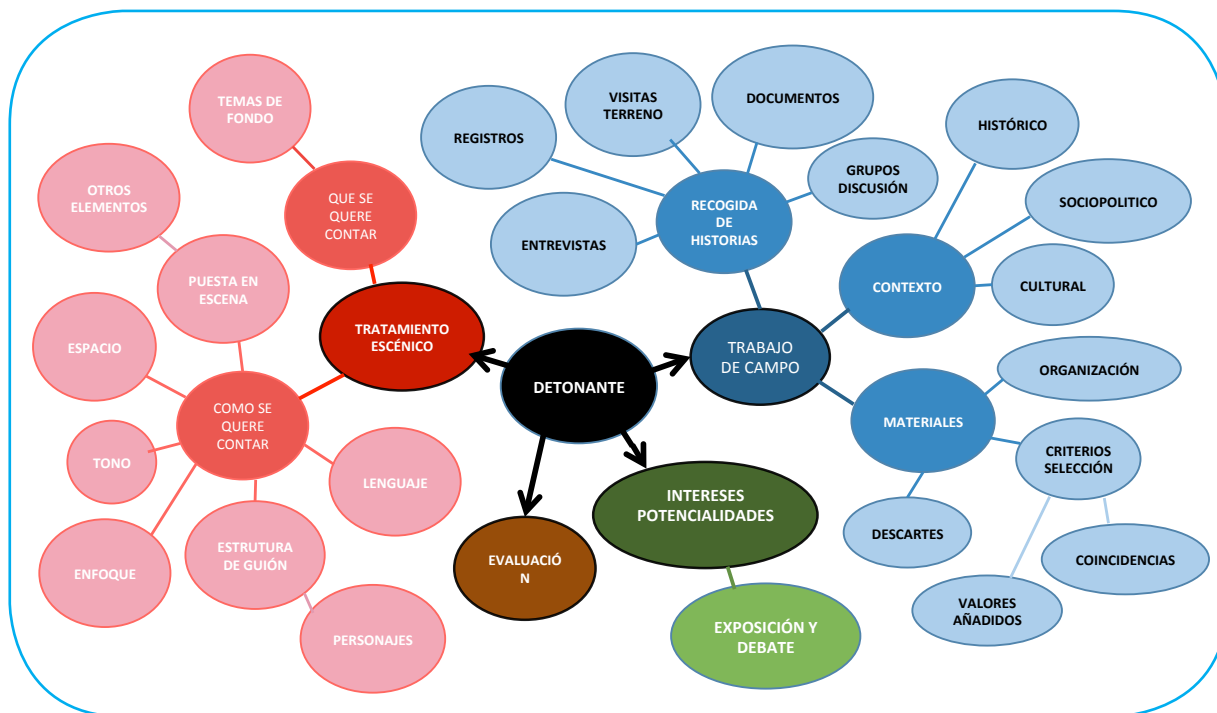
El taller se aproxima al proyecto de residencia que el Grupo Chévere desarrolla desde 2012 en la localidad de Teo, un pequeño ayuntamiento cercano a Santiago de Compostela, analizando diversos procesos de trabajo participados por comunidades concretas.

Tras el relato de la experiencia, se propone a los participantes una práctica grupal relacionada con el proceso de creación de "Eroski Paraíso", la obra que la compañía

estrena este año. El montaje indaga en la memoria colectiva de un pueblo a partir de las historias recogidas sobre una sala de fiestas que acaba siendo transformada en un hipermercado.

El taller insistió en la aproximación al teatro desde la utilidad social; es decir: cómo experiencias teatrales participativas ayudan a mejorar las condiciones de vida de las personas.

ESQUEMA DE TRABAJO “EROSKI PARAÍSO”



[Ver video del taller](#)

Memoria y olvido: una reconstrucción comunitaria del pasado

Arístides Vargas

El taller parte de la creencia de que la memoria es el espacio fundamental de la actriz y el actor, y que el arte teatral es una vía para la inclusión comunitaria. Uno no actúa más que lo específicamente recordado y olvidado, pero lo que guarda en la memoria no es lo vivido, sino lo que nos parece haber vivido. Es decir, en la incertidumbre de ciertos recuerdos, en la poca certeza, en la imposibilidad de sentirse seguro, radica la posibilidad de actuar y, por supuesto, radica también la posibilidad de encontrar las historias y los mitos comunitarios que conforman la identidad de los individuos.

En el taller se dan pautas para indagar en la memoria del dramaturgo, el director, la actriz y el actor, y de los que quieran conocer las bases elementales de la iniciación teatral, para que permitan una relación orgánica entre lo vivido y lo representado. Todo relacionado con el trabajo de grupo y la puesta en escena. Cada momento del taller está conformado por una serie de ejercicios, muchos de los cuales nacen de la práctica del grupo Malayerba.

ARÍSTIDES VARGAS: Yo no trabajo con un orden establecido, sino que a partir de una conversación voy organizando diferentes discursos artísticos. Por eso, animo a los asistentes a que me pregunten lo que deseen. Quiero señalar que, para mí, no hay diferencia entre el teatro y la poesía o la dramaturgia y el trabajo de actores. Creo que, fundamentalmente, se trata de un juego y yo trato de ser consecuente con ese juego más o menos total. Es decir, que no existen

especialidades en este taller. De pronto, podemos estar trabajando un ejercicio de las actrices y los actores, como de la dirección, o de la poesía. No me importa tanto la especialidad, lo que me interesa es que podamos contarnos algo entre nosotros y ese contarnos algo entre nosotros es tender un puente entre las personas. Por eso, la disposición circular, para tener un sentido de puente entre todos nosotros.

He trabajado siempre a partir de la memoria y de lo que recordamos. Esta es una experiencia que tiene sus raíces en lo que a mí me pasó, en mi propia experiencia, en la experiencia con la migración, con el exilio, el tránsito de un lugar a otro y el habitar ciertos lugares que, de alguna manera, son lugares inhóspitos, porque no son lugares sino espacios de tránsito. Muchas veces lo comparo con el escenario. Para mí, el escenario es como si fuera un lugar de tránsito. Un lugar que pueden ser muchos lugares; por lo tanto, es ningún lugar. Y lo relaciono profundamente con el teatro. Para mí, el teatro es un espacio. Es decir, es uno de los tantos lugares. Y me interesa que esa espacialidad sea definida a partir de cada uno de ustedes. Cada uno de ustedes tiene un teatro y yo hablo siempre de teatralidades.

La mirada que muchas veces se tiene de América Latina es como si fuera un todo. Lo mismo hablar de Argentina que de Venezuela, o lo mismo hablar de Ecuador que hablar de Paraguay. Pero no es lo mismo. Hay diferencias. Y las diferencias están vividas a partir de experiencias

particulares de cada uno y de cada país. Aún en América Latina hay diferencias. Por lo tanto, entre ustedes también hay diferencias. Y esas diferencias son importantes porque son las experiencias que nos constituyen. Lo que nos constituye es el horror, el temor, el deseo, los mitos culturales, los

Nosotros fuimos un grupo de teatro, una compañía que se forma a partir del exilio. A partir de gente que, por diversas razones, se encontró en un espacio que no era el suyo. En un espacio que no le pertenecía. Y en un espacio que no podíamos, que no estábamos en condiciones de poseer. Porque una



mitos comunes de nuestras culturas y, fundamentalmente, lo que nos pasó. Y, muchas veces, lo que nos pasa pareciera que no tuviera importancia para el teatro. Yo creo lo contrario, que fundamentalmente lo que nos constituye es lo que importa del teatro. Todo lo otro es formal. Todo lo otro es pura forma alrededor del teatro. Lo que nos interesa es lo que les pasó a cada uno de ustedes. Y, en ese sentido, creo que hay un territorio totalmente ambiguo, que es el de la presentación y representación, que es una gran ambigüedad porque no sabemos exactamente si somos o no somos nosotros. Desde mi punto de vista, no es tan interesante definirlo. Es importante encontrar, encontrarnos, en ciertos lugares donde lo que nos pasó importe, interese. Y que sea más o menos la sustancia fundamental para expresar algo.

de las grandes tragedias del que se tiene que mover de un lado a otro es que nunca llega a poseer definitivamente el espacio en el que está. Y, en ese sentido, la gran tragedia es vivir en una no espacialidad. La gran tragedia y la gran posibilidad también. En estas épocas donde en América Latina vivimos grandes migraciones constantes: por ejemplo, la guerra que hay en Colombia ha hecho que mucha gente emigre y hay miles de colombianos en Ecuador. A su vez, hay gente que viene del Perú a Ecuador por el dólar. Porque hay dólares. Todo es una gran movilidad. Lo cierto es que ese estado de movimiento es también un estado de movimiento interior que tiene muchas aristas. Una de ellas es la imposibilidad de habitar el espacio definitivamente que estoy habitando objetivamente, geográficamente. Porque uno habita un espacio, pero no es

un espacio físico, es un espacio mental, es decir, un espacio existencial –por llamarlo de alguna manera- que se sitúa entre lo que quisiera que fuera el espacio en el que estoy y el espacio que dejo. Ese espacio en el que estoy es un espacio de tránsito para un lugar al cual nunca voy a llegar. Llámese Europa, llámese Estados Unidos o llámese Brasil. El emigrante nunca llega a un espacio definitivo.

Lo importante de esto es como en cualquier estado traumático: es importante hablarlo. Es importante que la gente hable. Cuando yo llegué, cuando yo viví esa experiencia, tenía veintiún años. Recién ahora, que tengo sesenta, comienzo a comprender lo que

a alguien. Ese decir, ese acto de decir, el acto de hablar, el acto de acercarme a otro necesita cierta conexión. Debo conectar con el otro para que el otro pueda recibirme. A ese acto de recibir yo le llamo teatro. Ese espacio que se sitúa entre dos diferencias, para mí es el teatro. Me gusta mucho la definición clásica del teatro: el lugar desde donde miro, el lugar desde donde estoy mirando. Esa definición es muy interesante. Y es una de las tantas definiciones del teatro. Primero, es una definición espacial, por tanto. Todos nosotros vivimos y hablamos del teatro, pero el teatro es muy difícil de definirlo, por eso hay tantas teatralidades y tantas propuestas dentro del teatro. En el caso de América Latina, la



me había pasado, porque nadie me explicó anteriormente lo que me estaba pasando. Por lo tanto, gran parte de nuestro trabajo se ha relacionado con esta especie de asistencia a alguien que está padeciendo la enfermedad del desarraigo, porque es como una enfermedad. Y como cualquier enfermedad del alma, necesito expresarla, necesito hablar, necesito escribir. Y mis obras tienen ese elemento de la necesidad imperiosa de alguien que quiere decir algo

tradición de lo que en occidente se considera teatro no está tan arraigada. Tiene apenas unos trescientos, cuatrocientos, quinientos años. Llega con la conquista y con la mirada que los conquistadores tenían del teatro y de su cultura. Eso no quiere decir que no haya habido manifestaciones previas, pero no se llamaban teatro. Se llamaban de otra manera.

Es importante determinar que, en mi caso particular, conformamos un equipo de gente

que no tenía espacio. En los años 90, después de trabajar algunos años con este grupo, el grupo hace una gira a Francia y ahí consigue el dinero para comprarse su propia espacialidad. Y fíjense que parece una paradoja, pero no lo es, porque tiene múltiples connotaciones simbólicas. El grupo vuelve y compra una casa. Y siempre quedó como una casa. No es un teatro. Es una casa. Es una casa que tiene muchos espacios donde posiblemente se puede hacer teatro o donde, de hecho, se hace teatro. Pero nunca dejó de ser una casa. Y esa casa tiene una connotación espacial relacionada con el estado con el que nosotros vivimos muchos años: gente sin casa, gente sin espacialidad, gente fuera de sí misma. Porque una de las condiciones del exilio es estar fuera de sí mismo. Por eso no se necesita irse fuera de un país o no se necesita ser castigado para estar exiliado. Sencillamente es estar fuera de uno mismo. Emily Dickinson, por ejemplo, estaba fuera de sí misma, estaba como exiliada; eso justifica el hecho de que ella se fue a su habitación y se encerró. Y desde allí escribió. Onetti se recluye en una cama. Ese es el espacio de Onetti. Hay gente en la contemporaneidad que vive exiliada o que sufre un estado de exilio. No se siente contenido por la historia que está viviendo y por el momento y el espacio en el que vive. Y, en ese sentido, es extraordinario.

Vamos a comenzar a realizar un trabajo. Vamos a comenzar por algún lado, porque hay que comenzar por algún lado. Vamos a comenzar por un pequeño ejercicio de escritura. El acto de escribir es diferente al acto de hablar. Que es diferente al acto de escuchar. Lo que escucho no es exactamente lo que estoy escuchando y lo que escribo no es exactamente lo que estoy escribiendo. Esto es como un juego. El autor cree haber escrito una obra, los actores

creen que están representando una obra, el director cree que está dirigiendo una obra y el público cree que está viendo una obra. Y todo es una gran confusión. Todo es pura aproximación. Si yo voy a ver "Otello" y tengo problemas con mi esposa, seguramente voy a ver esa obra desde una perspectiva. Voy a verla desde un lugar, y vuelvo a la primera definición de teatro: "el lugar desde donde miro". Yo tengo problemas con emigrantes árabes y voy a ver "Otello" desde otro lugar. Es decir, parece que en las obras el público también escribe. No es pasivo. Aunque mucha gente dice que porque está sentado cree que es pasivo. En una de esas, está en plena actividad aunque esté sentado. Es como considerar pasivo a alguien que está haciendo yoga. Está quieto. Pero la quietud no significa pasividad necesariamente. Por lo tanto, no traten de encontrarle una lógica a lo que van a escribir. Porque puede tener muchas lógicas. Depende de quién la hable y quien lo escucha. Que es una suerte de escritura con el oído. Escribo escuchando. Escucho y escribo. Entonces, vamos a escribir lo siguiente:

1º Una frase para ser escrita en una pared. Una frase que ustedes quisieran escribir en una pared, como graffiteros. Ustedes piensen que la pared en que escribimos es ya un espacio teatral. Escriban lo que quieran que otros lean. Escriban. Arriésguense.

2º Frases para ser tatuadas. Esto quizás es menos público.

3º Frases para que lea alguien a quien queremos mucho.

4º Frases para que lea alguien al que odiamos profundamente.

Vamos a leerlas intercaladamente. No me interesa encontrar una lógica a este juego. Yo

voy señalando y ustedes leen. Pueden leer cualquiera de las categorías. Lo importante es que se establezca una conversación, aunque en apariencia no tenga nada que ver. No me interesa que la conversación sea lógica. En el teatro no es necesario que responda a la lógica de lo real. La lógica de lo real es que realmente yo sé que esta silla sirve para sentarse, pero parece que en el teatro existe la posibilidad de otra lógica, de otro ordenamiento, por lo tanto, eso es una gran subversión. Pensemos que se puede dar otro tipo de comunicación entre nosotros, que se da desde la aproximación.

Participante 1: El racismo se cura viajando.

Participante 2: Qué suerte, me lees

Esta es la conversación que quiero. La conversación que se da a través de los imprevistos. Nada es estable, todo es inestable. Todo es cambiante. Podríamos escribir una obra de teatro a partir de una conversación cruzada. Pero cruzada de la poesía. Porque este es un ejercicio que viene de la poesía.

*Nunca el cuerpo fue culpable
Tu odio me llena de odio
Vete a cagar al campo
Esperemos que pase la niebla y caiga la
lluvia para limpiar el sendero podrido
Qué mal estamos
Levántate, piensa, actúa
Piérdete
Te quiero*

Como ya se las saben de memoria, pueden ponerse de pie y hacerlo aquí en el centro del círculo. Primer paso hacia ponernos de pie y hablar. Y jugar. Que no necesitamos más para el teatro, que el teatro es un gran juego y no se necesitan grandes cosas. Ahora, por parejas, se dicen sus frases en el centro del círculo.

No traten de encontrarle sentido, porque depende de muchas cosas. Un pequeño movimiento y la frase cambia de sentido. Por ejemplo, ponemos a dos personas en el centro para que digan su frase, pero tras decir la chica la primera, el chico va a esperar a que yo le diga cuándo dice la suya y con qué acción. Sólo necesitamos agregar un elemento más a la frase que pronunciamos, y ésta cobra otro sentido.

En teatro, las palabras no tienen una sola dirección. Tienen múltiples direcciones y poco a poco nos acercamos a ese universo del mundo del teatro.

Vamos a hacer otro ejercicio de escribir. Van a escribir una despedida de algo o de alguien que debí despedirme, pero no lo hice. No es necesario que se especifique de qué o de quién se despide. Necesito la acción. No importa si esto tiene o no tiene un sentido directo, porque les insisto mucho en esto de la lógica del teatro. Siempre intentamos en nuestro colectivo hacer cosas que no tengan una utilidad evidente, porque el teatro no la tiene, o por lo menos no tiene la utilidad que se le quiere dar permanentemente. Es decir, que es algo utilitario. No, que el juego es importante en sí, que el juego tiene importancia para el que la juega y tiene esa importancia en sí y no un sentido pragmático o utilitario. Vivimos en sociedades altamente pragmáticas y utilitarias y hemos sido educados en eso "tiene que servir para algo", incluso servir para recrear... y no necesariamente el servilismo del trabajo teatral debe ser expuesto entre nosotros. Lo que pasa que una de las grandes pérdidas que hemos sufrido como seres humanos es la capacidad de jugar. La capacidad de recrear sin ninguna utilidad ni trascendencia práctica.

Hemos visto cómo dos frases escritas desde dos conciencias diferentes encuentran

una tercera escritura no prevista. Y eso es un encuentro que se da. Y el sentido de encuentro es muy importante en esos casos que hablamos de la gente sin territorio. La gente sin territorio se encuentra, en nuestro caso fue evidente. Nos encontramos porque sufríamos la misma carencia. Por tanto, los tres compañeros que fundamos aquella compañía que ahora tiene 15 actores y casi 100 estudiantes empezó por un encuentro de tres que no tenían espacio y que no tenían lugar y que se sentían muy mal. Que estaban, de alguna manera, emocionalmente imposibilitados. Ese encuentro produjo todo lo que posteriormente vino y en lo que devino el colectivo Malayerba. Quiero decir que el encuentro en este espacio en este caso es importante. Pero ustedes tienen que estar decididos a encontrarse. No tengan el prurito, por un lado, de la ridiculez –de que están haciendo el ridículo- ni del “¿ahora cómo lo hago?”, ustedes lo van a hacer como puedan y como quieran hacerlo. Y eso va a estar bien. Porque ahí no radica la técnica teatral. Radica más que todo en la honestidad con que ustedes lo van a hacer. Eso es el teatro. Ustedes no tienen que fingir nada. Me acuerdo cuando era niño, en mi escuela, me vestían

de gaucho y me hacían recitar los versos de Martín Fierro, que es un libro muy famoso en Argentina. Entonces, yo salía al escenario pálido, y entonces la maestra me decía: “¿Qué pasa?” Con un gesto de asombro. Eso era muy teatral.

Y el problema es que hay una forma, un “deber hacer”. Luego yo iba con mi padre, que le encantaban los versos de Martín Fierro, y me daba una galleta por un verso. Y lo hacía estupendamente. Y es que no tenemos que hacer las cosas por deber. Deber hacer teatro. No, el hacer teatro ya implica una gran responsabilidad. “¿Y eso cómo se hace? Yo no, yo muero de vergüenza”. El teatro no difiere mucho de la vida. Sí está en otro registro. Sí está en otra función. Pero es otra vida. No es fingir unas cosas que no son. Por lo tanto, no se preocupen tanto por la técnica.

Vamos a abandonar la cuestión de la escritura y vamos a la práctica. A ver qué pasa.

Aristides llama a los actores y actrices para que comiencen a caminar por el espacio “suavemente”.



Nada extraordinario. Sencillamente caminar. Ahora, caminar con alguien. Tranquilamente. Estoy con otra persona, con otro ser humano. Es importantísimo eso. Anímense, no les va a hacer nada malo el otro. Nosotros todo el tiempo hacemos discursos sobre la otredad y hablamos del otro pero cuando se ponen a hacer algo en relación concreta con el otro... nos ponemos tensos. Caminen ahora de la mano, o abrazados. Son las seis y media de la tarde y mientras otros están trabajando en los ministerios, aburridos u obsesionados con el poder, ustedes están aquí simplemente caminando abrazados. Es excepcional. Es como revolucionario. Es importante en sí mismo. No piensen que les va a llevar a otra cosa, que va a pasar algo más.

Van a decirle una cosa, en ese tránsito en el que tienen que estar, de las que escribieron, casi en secreto y el otro puede contestarle si quiere. *Este ejercicio, con variaciones, se extiende durante unos quince minutos.*

Otra vez volvemos a la escritura. Ahora escribimos ¿de dónde venimos? Prohibido decir el lugar. Solo referencias del espacio, del paisaje, lo que ven. Y dicen “Yo vengo

del lugar ...”. Por ejemplo, “Yo vengo del lugar de los terremotos. Yo vengo del lugar en el que las personas mueren aplastadas por las malas construcciones”. Puede ser que vengan de un lugar extraordinario. Eso es una mirada de ustedes. Quiero que me lancen frases del lugar de donde vienen. Pueden combinar frases terribles con frases extraordinarias. Puede ser un lugar geográfico, pero también puede ser un lugar interior, emocional.

Tras escribirlo, los participantes, uno a uno van leyendo la descripción de sus lugares.

En cada uno y cada una de ustedes dan cuenta del lugar del que vienen. Es importante escuchar todo lo que se dice y lo que no están queriendo decir, pero a pesar de todo dicen. Como les decía al comienzo, escribir es una cosa, pero leer es otra cosa, hacerlo público es otra cosa. Porque “yo no quería decir que estaba sola. En una de estas todo el mundo me entendió mal. Soy feliz y no estoy sola”. En la escritura, muchas veces se nos cuele lo que no queremos decir, y esa es la palabra más interesante.



Es interesante ver que todos esos lugares parece que se situaran en el pasado. Es doblemente interesante porque la gente que no tiene espacialidad definida, por lo general viene de todos esos lugares de los que ustedes están hablando. Ante la imposibilidad de transmitir exactamente de dónde vienen, emplean el teatro para sacar esto, que vienen de un lugar aproximadamente a lo que leyeron, o que vienen del lugar que describen en la escritura, porque al escribir están inventando. Inventan porque necesitan concretar paradójicamente el lugar de donde vienen. Si yo dijera que vengo de Argentina y de las dictaduras, acondicionaría el lugar de dónde vengo. Cuando pongo y juego en otras territorialidades defino mejor el espacio de donde vengo. Parece que lo trágico no es exactamente contar lo que me pasó, sino crear una imagen para describir lo que me pasó. Hasta aquí es correcto porque estamos todavía en el plano de la escritura. Lo importante es cómo vamos hacia el teatro. Cómo lo volvemos imagen.

Estos nuevos pasos que buscamos, no los sabemos. El teatro es tantas posibilidades que no sabemos hacia dónde ir, o lo sabemos de la manera esquemática, consiguiendo unos vestuarios, un decorado, un escenario. Pero si no tenemos nada de eso, la pregunta sería ¿cómo lo hacemos? Eso de que es importante decir de dónde vengo, que alguien me escuche decir de dónde vengo. Es importante escuchar de dónde vienen, y que escuchen de dónde vengo. Pero ¿cómo hacemos si no tenemos esa convención teatral para hacerlo? Yo creo que es posible, de alguna manera, ponerle cuerpo a lo que acaban de escribir, porque es muy interesante. Y hay formas diferentes de ponerle cuerpo. Una es que asuma mi propia territorialidad y la diga en una acción donde esté implicado mi cuerpo y mis sentimientos. Otra es que otro hable por mí y le ponga cuerpo a lo que he escrito.

Aristides pide que otro lea el texto que ha escrito uno de los participantes.

El que lo lee, se apropia del espacio del otro. Por un momento, deja de ser del autor. Y parece que lo que dice cada texto es un poco de todos. Es importante cuando yo asumo la escritura del otro, porque lo hago asumiendo todos los riesgos que ello conlleva.

He recordado ahora una experiencia que hicimos desde el teatro, en una casa, que narra el testimonio sobre los derechos humanos. En un pueblo donde se perdió una escopeta una noche. Era muy pequeño y la policía y el ejército metieron a toda la gente en una casa para recuperar la escopeta. Recuperamos el testimonio e hicimos una "obra" en una casa en la que hicimos que el público reviviera esa experiencia, de alguna manera, de lo que vivió el pueblo, en todos los rincones de la casa. Era una casa abandonada, que posteriormente fue la casa Malayerba. Años después de esta experiencia, Holanda nos dio dinero para que la transformáramos en espacio teatral. Hicimos eso porque era importante para nosotros contarle, porque era memoria. La memoria como disparador de teatralidad. Recogimos testimonio de la gente que sufrió en ese pueblo. Ellos nos donaron la experiencia de lo sucedido para que nosotros lo hiciéramos público, que fue terrible. Con la excusa de la pérdida de una escopeta, arrasaron con ese pueblo. Hubo cuatro muertos. Nosotros pensábamos que era imprescindible que se supiera, que se conociera como uno de los hechos graves de nuestro país en la violación de los derechos humanos. Como no teníamos teatro, pero teníamos una casa abandonada, lo hicimos ahí. Al final del espectáculo, que duraba muchas horas, el público salía a una plaza donde unas personas trabajadoras en derechos humanos explicaban lo que había

sucedido en ese pueblo. Y pongo esto como ejemplo de cómo trabajar en espacios que no son necesariamente teatro, pero que nos permiten entender de manera impresionante la relación entre comunidad y teatro.

Volvamos al texto. Van a leerlo muchas veces hasta casi aprenderlo. Pero como son los autores y autoras, se pueden traicionar. Y es que lo que nos importa aquí es la acción de contar de dónde vienen. Y probemos también a mezclar el texto del origen con los otros textos que escribimos antes, con las frases.

Y vemos que tiene una extraña coherencia. Y no es magia. Es que todo lo que uno escribe forma parte de su estructura, conformada por lo que siente y por lo que ha vivido. Todo lo que uno escribe es pertinente a su escritura. Todo lo que uno escribe tiene que ver con uno, por lo que podemos jugar con eso. Y es muy interesante. El teatro es un lugar donde la libertad se dispara y se dispara por muchas razones. Un maestro mío decía que una obra de teatro tiene muchos sentidos, pero hay uno que es el propio, específicamente el de uno. Podemos jugar pero no perdamos de vista que hay alguien que dio un sentido previo. Respecto a esto, a lo que nos parece extraño en las mezclas y en los cruces, no es extraño, porque estamos conformados de eso. No te vas a escapar de ello. Escribas lo que escribas, siempre te va a resultar pertinente; por lo tanto, puedes jugar.

Cuando juegas con el otro, aparece un universo que es un universo de mitos comunes. Hay unos juegos dramáticos que nos permiten explorar que por más que yo escriba un personaje y que tú escribas otro, a la hora de cruzarlos parece que fueran

escritos por una sola mano. La explicación es porque habitamos una temporalidad, una espacialidad y unos mitos y narraciones comunes. Ese es un principio de la dramaturgia a varias manos. Por eso hay esa extraña coherencia si mezclamos lo que escribieron sobre su origen y las primeras frases que escribieron.

Vamos a pasar esto al espacio. Y hemos de poner un elemento que regule el juego. Una regla que sirva de desencadenante del juego. Vamos a probar entre dos participantes. Colocar a dos personas sentadas una frente a otra regula el espacio teatral, el juego y el tránsito escénico. Vamos a usar el cuerpo, las manos, y crearemos una secuencia que seguir mientras se va diciendo el texto. Al principio es un juego de mecánica solo de cuerpo. El texto es posterior. Y lo van repitiendo. Hagan cuatro movimientos cada uno y lo repiten. Como si fuera una coreografía.

Lo interesante de este ejercicio es que sus protagonistas partieron de una espacialidad que nosotros estábamos mirando y que era teatro. Lo repetimos y vamos a agregar algunas acciones relacionadas con un ejercicio de puesta en escena. Voy a intentar que la experiencia no se reduzca a ellos dos. Vamos a incorporar a otra persona que cante una canción de su infancia, que incorporará otra dramaturgia. No estaba en la obra contemplada, pero la voy a poner, como un ejercicio de dirección. Vuelven a hacer la secuencia y ella, cuando lo sienta, camina alrededor cantando. Convertimos así el espacio teatral en espacio de encuentro, de tres personas que vienen de diferentes lugares y que tienen acciones diferentes.

[Ver video del taller](#)

El baile de la atención. Aproximación a los procesos de investigación creativa

Rafael Lamata

El taller aborda, de forma práctica, un proceso de investigación sobre la propia realidad del grupo de participantes. Investigamos desde que nacemos para construir nuestro mundo pero, con frecuencia, esta actitud se bloquea en base a los procedimientos dominantes de conocimiento. Este ejemplo sirve como referencia para que cada participante pueda trasladar las herramientas creativas que se emplean en el taller a los contextos educativos, de intervención comunitaria y de creación en los que actúe.

La investigación creativa se puede definir como aquella estrategia de búsqueda y exploración que recupera esa capacidad original de “generar sentido” desde la propia experiencia directa. ¿Cómo obtenemos contenidos de la realidad? ¿Cómo generamos ideas a partir de esos materiales? ¿Cómo traducimos esas ideas a imagen, a sonido, a narración, etc.? ¿Cómo construimos una estructura con sentido? ¿Cómo afecta nuestra propuesta creativa al contexto comunitario?

Si experimentamos que el “conocimiento y la capacidad creativa” no es propiedad de unos pocos, sino que puede estar en manos de todas las personas, estaremos contribuyendo a la transformación de nuestra sociedad.

“Fragmento para aproximarse a la investigación creativa”

... Muy bien. Siguiendo paso. Ya es hora de que diga lo que le tengo que decir. Ahí va. Algo evidente. Les supongo preparados si

han llegado hasta aquí:

Lo interesante lo atraviesa todo.

El arte que nos interesa es una forma de conocimiento.

Lo que hacemos en la performance sirve para lo que hacemos en el aula y viceversa. Viceversa es una palabra que lo atraviesa todo.

Hágalo usted mismo y viceversa. Lo que sustituye a lo que versa.

¿De qué versa todo esto?

De que los contextos pueden variar pero los principios son los mismos.

De que la creación está en ese tránsito entre espectador y actor. Se mueve tan deprisa que no se sabe quién es uno y quién es otro.

La creatividad es el movimiento por el cual usted decide hacerse protagonista de su vida. De una parte de su vida o de toda ella. Los fines pueden variar pero los principios son similares y podemos enunciarlos en los siguientes párrafos, y los siguientes párrafos pueden ser el principio de algo que usted suponía. Algo que usted intuía pero que nunca había leído exactamente con estas palabras. Aunque haya frases que le suenen. Porque las palabras no son mías. Porque no son suyas.

Ojalá que todas las palabras le suenen porque esto implicaría, en cierta medida, que me puede entender.

Usted me entiende a veces de mejor manera que como me entiendo yo.

Pero esto no importa ahora. Vamos a los principios, a esos enunciados que si se los mira de frente, uno a uno, si se los coge por los pelos, y oscilan en el aire con las piernecitas colgando, pueden producir

vértigo, pero están ahí, en las próximas líneas, y son reales aunque, de momento, sean invisibles.

Aquí hay un principio.

Hace muchos años leí una frase que concreta lo que pretendemos:

“Buscamos una sociedad donde el artista no sea una clase especial de persona sino donde cada persona sea una clase especial de artista.”

Eso lo dijo Sri Aurobindo.

Hace unos pocos años leí otra frase.

“El arte es lo que hace a la vida más interesante que el arte.”

Eso lo dijo Robert Filliou.

Mi interpretación de esas frases se puede resumir en la siguiente idea:

Cualquier persona puede desarrollar su creatividad y lo que se denomina “arte” puede servir para ayudar a ese desarrollo. Tanto en la posición del que observa como del que hace.

El intérprete interpreta lo que hay, y el observador interpreta lo que hace el intérprete.

Más allá de la suerte que pueda tener cualquiera, se pueden plantear procedimientos, ejercicios, para desarrollar la creatividad personal y colectiva.

Por eso estamos aquí. Hablando con ustedes. Porque ustedes han buscado estos procedimientos, con esas palabras o con otras, pero los principios son los mismos. También podríamos añadir otra idea que se deriva de las anteriores.

No hace falta un contexto especial para relacionarnos ni con lo creativo ni con lo “artístico”.

El arte se encuentra y se produce en cualquier parte.

Cualquier contexto nos puede servir.

El que sea.

Incluso las aulas. Los centros educativos.

Aunque frecuentemente ejerzan una

influencia contraria a lo creativo.

Cualquier contexto.

El suyo.

Su vida.

La vida produce vértigo.

Su vida es invisible para mí, pero creo que es real.

Ese es otro punto de partida.

Ese es otro principio que siempre está ahí: la realidad. Sea lo que sea esa cosa que entra y sale, adopta formas internas, externas, físicas, oníricas, políticas, poéticas, de supervivencia, de trascendencia, sutiles, groseras, radicales, salvajes, etcétera.

No importa que usted tenga seis años o sesenta años. Usted está rodeado, atravesado de realidad. Eso es lo que es.

Conviene decir que no es sólo lo que tiene por fuera, sino también lo que tiene por dentro. Eso también configura su realidad.

Y con todo eso que usted es capaz de ver ahora, dentro y fuera, usted puede poner su atención en lo que le apetezca.

O en lo que pueda.

Esta es la clave.

Ya lo he dicho.

El manejo de su atención le permite dar forma a los materiales de su realidad.

(¡Qué desagradable expresión es “el manejo”! ¡Parece un pequeño animal que da saltos y tiene las orejas largas!).

Elegimos.

En realidad usted elige.

Usted elige estar aquí.

Usted elige acercarse o salir huyendo.

Ese es el ejercicio creativo esencial: la posibilidad de elegir: ¿Qué observo? ¿A dónde se orienta mi atención? Ahora. En los próximos cinco minutos.

Nuestras circunstancias pueden ser favorables, desgraciadas, ricas, pobres, con mayor o menor margen de movimiento... pero siempre podemos elegir.

Siempre elegimos. Nuestra manera de estar en la realidad es eligiendo, aunque no

seamos conscientes de ello.
Obviamente nuestra elección, nuestra atención, determina nuestra experiencia de la realidad. Y esa es nuestra principal fuente de conocimiento.

(No nos pongamos filosóficos).

Esto lo hace usted mismo porque esto lo hacemos todos.

En el instituto, en la calle, en casa, en el trabajo...

Y ya que estamos aquí, conviene recordar, aquí y donde sea, que para cambiar la realidad hace falta agruparse. Contar con los otros. Contar a los otros. Y hacer algo con los otros.

La forma de hacer.

La primera parte del hacer es el no hacer. La sola presencia.

Estar en un lugar y no en otro ya está definiendo nuestras opciones de conocimiento. Nuestras opciones de elección. Nuestras opciones de creación. Estamos. Estamos aquí y decidimos el siguiente paso.

El siguiente paso del hacer aquí, es hacemos preguntas:

¿Por qué estás aquí? ¿Qué relación hay entre esta mujer sentada enfrente de mi en el tren y lo que estoy escribiendo? ¿El pelo? ¿Las manos? ¿La mirada? ¿Qué es lo que



Elegimos y hacemos.

Hacemos todos. Cada uno lo suyo o apuntando a un mismo asunto.

Hacemos aunque no hagamos. Aunque nos quedemos quietos como una estatua.

Cualquier cosa que hagamos puede generar materiales de conocimiento. Unas acciones producen contenidos más o menos ricos, más habituales o más sorprendentes.

Hacemos para conocer o para transformar lo que conocemos o para las dos cosas.

Uno decide qué hacer.

estoy valorando en esa instalación, en esa pintura, en esa fotografía, en ese plato de comida, en esa situación laboral?

La pregunta es la herramienta de búsqueda. Hacemos preguntas. Hacemos para cuestionar, para aprender.

Lo que pretendemos es conseguir la posición mental de quien investiga.

Eso es.

Lo que pretendemos es conseguir la posición mental de quien explora.

Obteniendo muestras.



Lo que pretendemos es conseguir la posición mental de quien hace. Hacemos acciones.

Hechos.

Haciendo... producimos hechos.

Los hechos son el material que aprovecha nuestra investigación.

Hechos físicos y hechos mentales.

Los materiales del proceso creativo.

Los materiales del cambio.

Hechos o acciones: datos, imágenes, sonidos, textos, objetos...

Los podemos describir o podemos hacer poesía o podemos filosofar o podemos transformar las condiciones materiales de nuestro barrio... pero siempre estamos en la realidad. Aunque nos entretengamos con estupideces.

La realidad nos interesa.

Algo de la realidad nos interesa. A cualquiera. Siempre.

La realidad no está quieta. La mueve el tiempo. Y a veces la movemos nosotros. No yo, ni tú, sino nosotros.

Elegimos algún tema entre todo lo que hay, en esta gigantesca exposición que es la realidad, y hacemos buscando la relación

entre mi tema y mi acción. Entre nuestro tema y nuestra acción.

Lo que hacemos genera materiales.

O mejor dicho, lo que hacemos es nuestra vida, y nuestra vida produce algunos materiales.

Así que, como consecuencia de la observación o de la acción, como consecuencia de lo que vivimos, organizamos la información. Organizamos la experiencia. Ordenamos los hechos.

Ordenamos las ideas. Valoramos lo importante y lo accesorio.

Esto lo hacemos siempre de forma automática, pero a veces lo hacemos de forma consciente, y eso nos aproxima a la actitud creativa.

Valoramos lo que hay. No lo que nos dicen que es lo más importante, sino el peso real que le damos nosotros a cada cosa y a cada parte de cada cosa. Una pata de una mosca, una magdalena, el gesto de una persona...

La aparente neutralidad de la realidad, cobra vida. Se organiza. Se estudian los diversos sentidos de lo que puede ocurrir esta tarde.

Valoramos las causas y las consecuencias

de las ideas que estamos manejando. Lo que producen los hechos... Y para poder visualizar estas operaciones es recomendable trabajar con mapas. Hay muchos mapas. Los mapas que se configuran en tu mente, aunque no te des cuenta. Los mapas que plasmas en el papel para ordenar las ideas. Entre todo lo que hay, seleccionamos aquello que nos parece más valioso, más coherente, más interesante o aquello que encaja, que sigue la secuencia, que continúa la narración. Desarrollamos la investigación. Reflexionamos. Visualizamos lo visible y lo invisible. Y sobre el mapa podríamos trazar nuestra estrategia. El recorrido. El camino a seguir. El mapa es la representación de un territorio organizado. ¿Y para qué queremos un mapa?. El mapa es la herramienta, una de ellas, que nos puede servir para enfrentarnos con lo desconocido. Para permitir perdernos. Para viajar. Para cambiar lo que hay. Para planificar nuestra acción. Para avanzar más allá de lo que ya conocemos. El mapa de los exploradores se dibuja paso a paso.

De lo desconocido poco podemos decir porque, si no, dejaría de serlo. Sólo podemos decir que nos rodea. Por adentro y por afuera. Que el tiempo es una fábrica de material desconocido... El siguiente segundo... Lo que cambia porque sí... En fin, podríamos seguir unas cuantas páginas más, pero aquí no hay más tiempo. Y hay que leer otras cosas. Porque lo que se quiere señalar en este texto es que este recorrido lo puede transitar quien quiera. Cualquiera que tenga entusiasmo. Lo que yo quiero decir realmente, al final, es que la tarea de este encuentro será invitar a la idea de que cualquier persona podría aprovechar su realidad y jugar e investigar y recorrer esos territorios entre espectadores y creadores, mezclándose sin saber bien quién es uno y quién es otro. Es un objetivo que da vértigo porque es delicado como semilla que es, pero es real, aunque sólo sea visible de vez en cuando. Individualmente y con Los Torreznos, y a través de la Escuela Pública de Animación he colaborado en merodear por esos caminos. Espero que aquí podamos abrir otro espacio de investigación colectiva en ese territorio.

Rafael Lamata

[Ver video del taller](#)

Comunidad y escena, ¿representación o presentación?

Jean-Frédéric Chevallier

El taller parte de analizar las experiencias acumuladas por Jean Frédéric Chevallier en los trabajos escénicos realizados en comunidades indígenas de México y de la India durante los últimos quince años.

El taller tratará de responder a cuestiones como: ¿qué se presenta en la escena: un conjunto de personas o una comunidad? ¿Para qué sirve hoy un escenario? ¿Quién está en la sala: un conjunto de personas o bien una comunidad? ¿Puede servir hoy el escenario para representar a una comunidad?, desde el teatro, ¿de qué manera intervenir para producir efectos –y por ende deseos- de comunidad?

Para atender a estas preguntas, se exhiben fragmentos en formato audiovisual de trabajos concretos realizados por Chevallier, se hacen ejercicios prácticos con los participantes, tanto desde el punto de vista del que está en la escena como del que lo mira, el espectador. También se comparten herramientas teóricas para uso de los participantes.

Video

Se ve un extracto de un video de trabajos del ponente. Tras lo cual, todo el grupo se sienta en círculo en el escenario.

¿Qué producen las relaciones teatrales sobre las relaciones comunitarias o en términos de relaciones comunitarias?

Les envié un texto por mail de Deleuze en el que aparecían dos nociones de la palabra

“minoría”. En la cita que leí en la ponencia, corté una parte. Esa parte, la leemos ahora:

Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría designa el poder o la impotencia de un estado, de una situación. Es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. A condición siempre de que minoría no represente nada de regionalista.

Entonces, más o menos, al tratar de contestar la primera pregunta, estoy tratando de explicar esta última cita, esa vinculación entre la noción de teatro y la noción de minoría. ¿Recuerdan el ejemplo que comenté en la ponencia acerca de la mujer grande, Kajol, que había analizado que los ensayos tenían una dimensión productiva porque reactivaban las relaciones humanas, incluso entre las personas que están peleadas? Lo que no comenté ayer fue que eso funcionó porque se trataba de un teatro del presentar. O sea, no había representación. La gente en esa comunidad ve mucho teatro de representación, pero extrañamente o lógicamente, cuando regresan a sus casas, cuando han visto teatro en santali o bengalí, no conversan. Y no conversan ¿por qué? Porque todos entendieron lo mismo y todos percibieron lo mismo. Lo máximo que van a decir es si el equipo de luz y sonido estaba bien y si el lugar donde se sentaron era confortable. Pero más que eso no tienen cómo conversar, porque no hay diferencia. Su experiencia ha sido exactamente la misma.

En cambio, con un escenario contemporáneo, lo que despiertan las



relaciones teatrales son devenires menores. Las relaciones teatrales hacen que cada uno de los espectadores sea más diferente aún, más único, menos intercambiable con otro. Y esto se puede relacionar con la charla de Marga Íñiguez sobre creatividad e individualidad. Las relaciones teatrales exaltan o despiertan la singularidad. Por ende, la gente tiene cosas que conversar, que discutir, que escuchar. Cosas que compartir.

Kajol mencionaba el deseo de compartir. Entonces, está también la noción de deseo. Las relaciones teatrales despiertan no sólo devenires singulares sino también deseos. Despiertan, se podría decir, la singularidad de los deseos. Y doy otro ejemplo con ella. Ahora estamos en 2014. Hicimos otra Noche del Teatro y al día siguiente me crucé con Kajol en la calle –hay una sola calle en esa comunidad-. Le pregunté cómo fue, “¿Cómo lo viste?” Ella estaba tan cansada que – porque no dormimos, dura toda la noche el festival- que no hablaba, pero su cara de repente irradia luz. Como un sol. Y, al ver su cara, entiendo que esta vez lo hicimos bien. Porque se produjo esa suerte de excitación

de esa sensación que se siente –porque es una experiencia sensible- al sentirse único.

Acerca de deseo y alegría, como mencioné en la conferencia, es reseñable el caso otra mujer de la comunidad que una periodista entrevistó con ideas preconcebidas, y que ella contestó “No, no lo hago por dinero. No lo hago porque estoy aprendiendo algo. Lo hago porque me brinda alegría hacerlo”.

En la conferencia también dije una cita de Deleuze que decía: “mostrar a la diferencia difiriendo”. Afirmé que éste es un proceso que toma lugar adentro de uno. Ahora podemos añadir que este proceso interno es el que “brinda alegría”. Porque mirar nuestra “diferencia difiriendo” es también sentirse singularmente singular. Regocijarse de ser único.

Si retomamos la paradoja, o la moneda con dos caras entre compartir y controlar los aspectos positivos y negativos de una comunidad, vemos que si bien las relaciones teatrales hicieron incrementar el compartir comunitario, este incremento no conllevó un incremento del control colectivo sobre

cada una de las personas. O sea, vía relaciones teatrales –porque la gente veía los ensayos y finalmente conversaba más- se incrementan las relaciones comunitarias sin que ese incremento tenga que ver con ese umbral que no hay que traspasar de que las relaciones se vuelvan sistema de control. Se incrementó el compartir comunitario al incrementar la experiencia gozada de sentirse único. Aquí, las relaciones teatrales hacen desaparecer la paradoja que contenían las relaciones comunitarias. Es el compartir sin predestinar lo que se comparte ni cómo se comparte, es lo en-común abierto, en devenir. Incluso, jugando con la terminología de Deleuze, podríamos decir que es el compartir aminorado.

una determinada manera, significa que es el rey y que va a matar a su tía. Entonces, la mano vale por la voluntad de matar a la tía. Entonces, hay un “valer por”, como en el funcionamiento de nuestra sociedad. Esto es intercambiable con, y eso vale por aquello.

Ahora tengo otra broma del mismo tipo, cuando el espectador se encuentra ante la presentación de relaciones teatrales, se entrena para volverse de izquierdas... pues practica y disfruta la percepción lejana. La practica porque relaciona un elemento con otro muy lejano. La disfruta porque siente surgir en él devenires menores. Y la noción de izquierdas que estoy manejando viene del “Abecedario”, de Gilles Deleuze, donde tiene



Hace algunos años, yo hacía un chiste –no sé si malo, un poco duro-, decía que un espectador que ve teatro del representar, o sea, que ve una representación teatral, está trabajando para ser un buen agente en la sociedad neoliberal. Lo decía porque si soy espectador de una representación, lo que hago es que identifico que eso vale por aquello. Que cuando el actor que interpreta un personaje pone la mano de

un apartado dedicado a “ser de izquierdas”:
Ser de izquierdas [...] es percibir. Dicen que los japoneses perciben así. [...] Perciben primero el contorno. Entonces dirían: el mundo, el continente, pongamos: Europa, Francia, etc., la calle de Bizerte, ¡yo! Es un fenómeno de percepción, uno percibe en primer lugar el horizonte, uno percibe en el horizonte. [...] Ser de izquierdas es saber que los problemas del tercer mundo están

más cerca de nosotros que los problemas de nuestro barrio. Es una cuestión de percepción [...] Para mí, ser de izquierdas es ante todo eso. Y, en segundo lugar, ser de izquierdas es estar por naturaleza allí donde se trata ante todo de devenir, es un problema de devenir, de no dejar de devenir minoritario.

Ante ese tipo de relaciones teatrales, el espectador está percibiendo elementos que son muy lejanos unos de otros, entonces practica la percepción lejana de entrada. Y al practicar eso, cuando el montaje funciona, siente esa unicidad o el hecho de que no es intercambiable con nada. El excitarse adentro. Y, entonces, hay como esos devenires menores de los que habla Deleuze.

Con esto acabo mi primera pregunta. Hay muchas cosas que se pueden decir, pero lo dejo suelto. Y me acerco a la segunda pregunta que es: ¿Qué producen las relaciones comunitarias sobre las/en términos de relaciones teatrales o sobre las relaciones teatrales?

La razón por la que les puse el video es que aparecen dos mujeres que hacen un paso repetitivo, que es un extracto de las danzas santalis. Y es algo que practican siempre que hay eventos festivos. Literalmente lo podríamos llamar un gesto comunitario. Tanto por su origen, que viene no sé si de sembrar o de cosechar, pero de un gesto que viene de la agricultura y que hacían las personas antaño a la hora de realizar estas actividades. Es como una estilización de esa práctica comunitaria. Y es un gesto comunitario por su actual uso porque, como decía antes, cuando bailan en esa comunidad –cosa que hacen mucho– ese es el baile que hacen. Cuando le enseñé a un colega coreógrafo, Frank Michelletti, un video

donde mucha gente de la comunidad estaba bailando así, él me dijo: “¿Sabes? yo creo que nunca seré capaz de realizar sobre la escena un gesto tan potente”. Sentía que él, como artista, no llegaría nunca a este nivel. Obviamente, parte de la potencia estética de este gesto, es decir del hecho de que nos impacta cuando lo vemos, tiene que

“Según Deleuze, ser de izquierdas es percibir primero el horizonte (...), saber que los problemas del tercer mundo están más cerca de nosotros que los de nuestro barrio”

ver con que este gesto no es escénico, sino comunitario. Pero observar eso no es afirmar que cualquier gesto comunitario tendrá una eficacia tan grande, tampoco que siempre combine adecuadamente dentro de una relación teatral. Sólo significa que, en este preciso caso, así funciona.

Otra colega coreógrafa de Colombia, Sandra Gómez, quien trabajó en Borotalpada y estrenó una pieza dancística junto con 3 bailarines de la comunidad, me confesaba su gran tristeza al regresar a América Latina. Pues, decía ella, no iba a encontrar allí interpretes con esta calidad de presencia. Es cierto: para nosotros quienes trabajamos con las presencias, la calidad de presencia de nuestro elenco ahora, en esa comunidad, es muy satisfactoria. Facilita y agiliza el trabajo. A veces la gente me pregunta por qué trabajo en esa comunidad y no en la ciudad. Y digo: “Porque ahí al menos voy más rápido”. No

tengo que dar un taller de dos semanas para que la gente desaprenda y ya luego se pueda soltar. Pero de nuevo repito: tampoco significa que cualquier persona de esta comunidad tiene este nivel alto de presencia en escena. Y tendríamos que tomar en cuenta también la práctica. Toda la gente que se ven en nuestros videos son gente que practica mucho, porque estamos trabajando desde hace ocho años juntos.

“Para afectar al espectador, un cuerpo presente debe dejarse atravesar, ser generoso, darse a compartir”

Añado una reflexión complementaria en cuanto a presencia. Para lograr afectar a los espectadores, un cuerpo presente debe ser generoso, dejarse atravesar, darse a compartir. En este contexto, el *quantum* de compartir caracterizando una comunidad puede volverse un factor que ayuda, que hace que esta presencia dé más. No es que, en Borotalpada, la gente sea especialmente generosa, de hecho, para nada, pero, sobre un escenario, dado el *quantum* de compartir del que de por sí participan los actores, tienen propensión a ser más generosos, incluso a su pesar: en compartir sin quererlo. Es un asunto técnico. Lo experimenté en el último montaje que estamos haciendo en la comunidad. Yo salgo en escena y es terrible cuando lo comparamos porque mi nivel de generosidad comparado con las chicas que comparten la escena conmigo es ridículo.

Ahora regreso al último video de mi conferencia. Los jóvenes en el árbol. Se trata de una de las funciones en la ciudad de Calcuta. Ahí sabíamos que nadie iba a entender nada. Los jóvenes hablan en santali, idioma indígena que nadie conoce en la ciudad. Los jóvenes hablan, y hablan juntos. Están en la presentación de su relación comunitaria. No la actúan, no la representan. Simplemente la ejecutan, teatralmente, porque el acto que presentan está preparado, coreografiado, incluso lo que dicen está estructurado. En esta secuencia, la relación teatral consiste en la presentación escénica de una relación comunitaria. Y, por los comentarios que hemos recibido del público ciudadano, esta relación teatral que consiste en presentar una relación comunitaria surte efectos. Tan profunda fue la experiencia sensible de una espectadora, Payal Trivedi, que ella nos compartió un largo texto –y cuando digo largo, es largo, como veinte páginas- en el que relata y analiza esta experiencia. Explica que la secuencia del árbol fue, para ella:

..una invitación a ser fiel con [su] realidad terrenal propia sin necesidad de buscar ascender a la copa del árbol, a la gran estatura. Ascender y descender lo acompañarán a uno toda su vida. Pues uno no puede estar perennemente en la parte superior. Este descenso es vital para mí, ya que es como regresar a tener “los pies en la tierra”. Cuando estamos en la posición más alta, estamos con nuestras gafas de color que nos facilitan ver lo que “queremos ver”; vemos lo que apacigua nuestros intereses egoístas. Tenemos que descender de allí con el fin de estar libres de la detención de nuestro orgullo, que nos impide mirar la realidad.

Este es el testimonio-análisis de una persona. Le preguntan a otra y será totalmente diferente. Pero el ejemplo es interesante

porque tienen, por ejemplo, la presentación teatral de relaciones comunitarias que produce un efecto estético. Es decir, al ver esas relaciones comunitarias, esa espectadora sintió y sintió tan fuerte que finalmente trató de dar sentido a su experiencia sensible. Que era la manera con la que yo estaba definiendo el teatro contemporáneo en la conferencia.

Termino con una lista mal hecha, incompleta, de posibles elementos de respuesta a la pregunta ¿qué pasa cuando juntamos prácticas escénicas contemporáneas y prácticas comunitarias?

- Reactivamos las relaciones humanas, mantenemos viva la convivialidad comunitaria, pues el despertar devenires singulares ayuda a que las relaciones comunitarias no se vuelvan lazos de control.
- Nos volvemos de izquierdas, pues uno practica y disfruta la percepción lejana.
- Logramos una combinación de diferencias que sea diferente, pues si son sólo ciudadanos de clase media en la escena, las diferencias son limitadas.
 - Logramos que las artes vivas sean vivas, pues para ello necesitan de la heterogeneidad, pues la heterogeneidad es también combinación práctica de minorías.
 - Hacemos un teatro del presentar sin perder tiempo, pues no hay que desaprender a los actores nada, ya poseen una calidad de presencia corporal alta.
 - Incrementamos desde la escena todo el *quantum* de compartir, lo que se comparte, y las formas de compartirlo.
 - Multiplicamos, desde la comunidad, el compartir desde la escena pues el *quantum* de compartir que ya está en la comunidad predispondrá a que se dé más y, por ende, despertará doblemente devenir-menores.
 - Damos un choque a los periodistas, ya que al hacer todo eso se derrumban ideas preconcebidas.

- Sacamos el trabajo social de sus actuales derivas mercantiles.
- Damos forma más eficaz al deseo de desear en este nuestro mundo.

Hay dos textos míos que les propongo, si quieren seguir pensando y encontrando elementos de respuesta personal más propia, más vinculada con la realidad que experimentan o la realidad en la que trabajan. Uno es un relato donde explico un poco cómo fueron los primeros años en la comunidad, se llama “Un lugar tiene lugar”. Es más para la práctica de prácticas comunitarias. Y para la parte de teatro comunitario, tengo un pequeño ensayo reciente que se llama “¿Por qué Deleuze habla tan poquito de teatro?”, que les permitirá reflexionar un poco más sobre esa noción de relaciones teatrales. Los dos textos respetan la dinámica de mi charla: ¿Qué es comunidad, qué es teatro? Y, tal vez al leerlos podrán jugar el juego otra vez y encontrar otro tipo de respuestas.

Dicho esto, pasamos al planteamiento del taller. Y comienzo con ejemplos. Una vez yo era pequeño y estaba en el teatro, era teatro para escuelas, entonces estaba bastante mal hecho, los actores exageraban y uno sufría como espectador. Pero, de repente, había momentos de gracia, de magia, donde uno sentía. Esos momentos eran los intermedios, cuando la luz bajaba y los técnicos entraban y de manera muy minuciosa, como una coreografía, instalaban una mesa, una silla, o la quitaban. Y eso tenía una eficacia.

El segundo ejemplo de mi niñez: yo iba mucho al circo nacional de Francia y ahí algo que era muy conmovedor era ver a una familia trabajando juntos, porque en el circo suele pasar, desde el abuelo, los hijos y los nietos, todos trabajando y eso generaba un efecto comunidad. No sé si mi primer ejemplo del

colectivo de técnicos juntos se puede llamar efecto comunidad, pero intento tomarlo así. Lo que vamos a tratar de experimentar hoy es eso. Nos encargan para un montaje que estamos haciendo o para incluir en otro montaje que estamos haciendo, nos encargan hacer algo en la escena que produzca un efecto comunidad. La petición hubiera podido ser que produzca terror o que produzca calor... calor sería más fácil. Pero nos piden que produzca un efecto estético que se llamaría comunidad. Es por esto que he hecho esta introducción, para que sigan pensando cada quien para sí mismo y clarificando qué entender por comunidad. Trataremos, desde ahí, de intentar responder a esa petición: producir efectos comunidad.

Cuando digo que “produzcan efectos comunidad” estoy en el supuesto de que probablemente no vamos a tratar de representar una comunidad en la escena, sino que vamos a tratar de hacer actividades que se presenten –estaríamos en la dinámica del presentar-, pero que al presentarse puedan producir efecto comunidad en los espectadores. Para que lo puedan experimentar como espectadores también, vamos a tratar de armar mini secuencias rápido, que las vamos a grabar y la miraremos proyectadas.

Como vieron en el programa, había más preguntas que vienen a hacer un poco más compleja la presentación sencillita que acabo de hacer. Las leo también:

- Hoy, ¿para qué puede servir también un escenario? ¿Para representar una comunidad o bien a presentar a los que están presentes?
- ¿Quiénes están en la escena? ¿Un grupo de personas o bien una comunidad?
- ¿Quiénes están en la sala? ¿Un grupo de personas o bien una comunidad?

- ¿Cómo trabajar concretamente con el hecho de que el teatro pone en situación de co-presencia tanto a los operadores escénicos como a los espectadores en la sala, volviéndose un dispositivo que participa en la construcción de comunidades humanas?
- ¿De qué manera producir desde el teatro efectos, y por ende deseos, de comunidad?

Quiero insistir en el hecho de que el ejercicio que vamos a realizar es totalmente absurdo. Hemos de tomárnoslo como un experimento científico con conejillos de indias que seríamos todos porque, estrictamente hablando, en cuanto a arte contemporáneo, otra característica muy importante es que no se pueden predeterminedar los efectos que se vayan a producir sobre los espectadores. Es algo sobre lo que Jacques Rancière ha insistido mucho. Y lo que les estoy pidiendo es que calculemos los efectos, pero esa contradicción es lo que vamos a poner entre paréntesis ahora y quizás salga otra vez en las conversaciones que tendremos.

Les voy a proyectar tres ejemplos. El primero es el “malo”. Es una representación de comunidad. Lo contextualizo para que se puedan reír aún más. Tenemos un colega mexicano, Alejandro Orozco, que ha trabajado en dos o tres ocasiones con nosotros en la comunidad y que un año dijo “Se necesita dinero para comprar computadoras, poner puertas, etc. Entonces vamos a organizar un *crowdfunding*, y vamos a hacer un video asqueroso tipo Unicef. Y ese video lo hizo y lo editó y nunca lo usamos porque tenemos dificultad con ese tipo de dinámicas. Pero se lo voy a enseñar. No lo mostramos normalmente, pero se lo voy a mostrar como ejemplo de representación para dar un efecto comunidad. El segundo ejemplo está construido –porque los jóvenes ensayaron- y es el final de una de

las funciones en Calcuta. Es un momento sencillo donde obviamente hay un efecto comunidad pero por presentación. Como ese segundo ejemplo no es exactamente una construcción escénica, les pongo un tercer ejemplo, un momento de ensayos del montaje que estamos trabajando ahora donde lo que tratábamos de producir –sin hablarlo tanto, porque cuando trabajamos no hablamos tanto como yo les hablo hoy- algo como un efecto comunidad. Es un ensayo y no funciona pero, al menos, les va a acercar a la práctica que queremos llevar a cabo.

Video

Se arranca con el trabajo en escenario. El grupo de todos los participantes lleva a cabo acciones sincronizadas en escena, al ritmo de la música según diferentes pautas que da Chevallier como andar, correr, mirar a público, parar. Se graba en video y todo el grupo lo visiona. Estos son los comentarios a lo que han visto:

JFC: Al ver nuestro trabajo, podemos pensar en preguntarnos sobre la diferencia entre colectivo y comunidad. ¿Nada más estamos dando un efecto colectivo o podemos acercarnos al efecto comunidad? ¿Qué parece que falta? ¿Qué deberíamos añadir, profundizar?

PARTICIPANTE: A mí, para sentir que era una comunidad me faltaba algún elemento de relación entre los individuos. El primer ejercicio, el de correr, parecía una comunidad de desarraigados, como una gran ciudad. En el ejercicio de colocar cosas, mi visión es que no había relación entre nosotros, porque cada uno iba a lo suyo.

PARTICIPANTE: En la acción de colocar he ido totalmente por mi cuenta. Me ha podido más la acción, la partitura que compartir.

JFC: En términos de cómo se han sentido, lo estaban haciendo cada uno individualmente, ¿no?

PARTICIPANTE: En el momento de pasar por debajo del ciclorama, como había que organizarse entre todos, sí que sentí esa conexión.

JFC: Si resumo hasta ahora, uno es una cuestión de relación entre ustedes. Y la otra es la acción común. Aunque ambas tienen que ver.

PARTICIPANTE: Y objetivo común.

PARTICIPANTE: Yo sí que veo que en el conjunto de acciones individuales, a la hora de poner objetos en el escenario, sí había un acto colectivo. Lo que tú pusieras dependía de que alguien hubiera puesto antes otra cosa. Y sí que era para mí algo colectivo.

PARTICIPANTE: Sí una acción colectiva, pero no comunitaria.

PARTICIPANTE: Sí, así es. Parece “Tiempos modernos”.

PARTICIPANTE: Yo creo que en lo del ciclorama, sí había comunidad. Porque cuando nos preparábamos para salir, nos hablábamos para organizarnos. Y ahí yo sí veía comunidad. Aunque fuera del escenario.

JFC: Un impulso común, digamos.

PARTICIPANTE: Yo no estoy de acuerdo. Porque sí que he interactuado con las personas que conocía. Pero al resto no los conozco. Pero, al hacer algo en común, ya empezábamos a hacer algo comunidad, a convertirnos en comunidad. Y también pienso que para ser una comunidad, necesito que haya individualidades. Y cuando decíamos

palabras en el micrófono, sí que pienso que eso se empieza a dar.

JFC: Sí, digamos que el efecto colectivo supone que todos son intercambiables. Sin embargo, la comunidad no. Y, por lo tanto, estoy de acuerdo contigo en que son necesarias las individualidades. Digamos que nuestro objetivo no es simbolizar ni hacer entender al público una comunidad, sino generar un efecto comunidad, que se sienta un efecto comunidad.

PARTICIPANTE: Yo ahora me planteo que no es tanto las acciones que haces sino las sensaciones que generan en el espectador esas acciones. Porque yo, al ver el video, sí que he tenido una sensación diferente.

JFC: En realidad, sirve como artista hoy en día pensar en los efectos que se pueden comunicar con lo que se hace. Pero puede ser que para otros espectadores no se perciba eso. En realidad, no puedo calcular el efecto, pero como artista me sirve pensar que sí lo estoy calculando. Me sirve para construir mi montaje creer que pasará. Es el absurdo de este ejercicio.

Se llega, en el debate, a la postura común de qué artefactos han funcionado y cuáles no. Y se decide volver a trabajar sobre los seleccionados e incluir alguna acción más en ellos.

[Ver video del taller](#)

Educación emocional para las artes. La clave de la empatía en los procesos colectivos del trabajo comunitario

Pax Dettoni

El taller trata de las competencias básicas de la inteligencia emocional para que puedan aplicarse desde las artes escénicas en aras de facilitar procesos de educación emocional y empatía en el trabajo comunitario.

Trabajar con seres humanos implica trabajar también con sus emociones. Desarrollar la empatía en los procesos colectivos será la clave para la cohesión del grupo, así como para su transformación. Las artes escénicas permiten estar al servicio del desarrollo comunitario desde el punto de vista social, pero también desde lo auténticamente humano.

Los contenidos que se abordarán son: la inteligencia emocional y la inteligencia del corazón para la construcción de la Paz y de sociedades inclusivas; el reconocimiento y gestión de las emociones; la educación de la empatía en los procesos colectivos; la aplicación desde las artes escénicas y el teatro de Conciencia.

El taller combina los conocimientos teóricos con dinámicas artísticas que permiten experimentar y comprender. Además, se usa el visionado de una de las escenas de la obra de Teatro de Conciencia “Qui sò jo” (“Quién soy yo”), que permite comprender los aprendizajes básicos de educación emocional, así como reflexionar de forma conjunta sobre ellos y su relación con el trabajo comunitario.

“El taller combinó la parte práctica con la parte teórica en aras a reflexionar sobre la necesidad de la Educación Emocional en las artes escénicas para el trabajo comunitario.

Iniciamos con dinámicas de calentamiento, respiración consciente y conexión con el corazón para la gratitud. Seguimos con la comprensión intelectual de los conceptos básicos de inteligencia emocional para poder enmarcar la experiencia que después experimentamos.

En la parte vivencial, usamos primero el dibujo compartido y después dinámicas propias del Teatro de Conciencia para conocer las emociones básicas (la tristeza, el miedo, la rabia y la alegría) en sus dos binomios:

1. Binomio cuerpo-emoción
2. Binomio emoción-pensamiento

Conocer el impulso “bruto” de la emoción nos permite aprender a identificarla en nuestro cuerpo, a reconocerla, aceptarla y gestionarla en nosotros mismos. También nos permite conocer las estrategias para acompañar a que otros aprendan a identificarlas, aceptarlas y gestionarlas. De esta forma, nos entrenamos en el arte de ponernos en el lugar de la otra persona o, lo que es lo mismo, en el arte de la empatía. La educación emocional nos puede conducir a la auténtica empatía, a la compasión, al amor y a la Paz.



Comprobamos que en el arte se encuentra un canalizador constructivo y creativo de aquellas emociones que aparentemente pueden presentar impulsos destructivos. Si aprendemos a usar la energía que ellas nos ofrecen podemos hacernos sus dueños para el bien común.

Además, el arte nos empodera; empodera la individualidad que decide sobre las acciones en las que traduce sus emociones. Con el teatro, podemos entrenar a esa individualidad en libertad, por ello podríamos imaginar que las emociones son para el actor/actriz lo que los colores son para el pintor/a.

Concluimos el taller con una reflexión colectiva sobre la importancia de incluir procesos de educación emocional en los trabajos comunitarios y en unas Jornadas como estas.

Leímos colectivamente el poema de Rudolf Steiner "Forjando la armadura" para recordar que podemos vencer el dominio del miedo para dárselo al reino que habita en nosotros".

Pax Dettoni

[Ver video del taller](#)

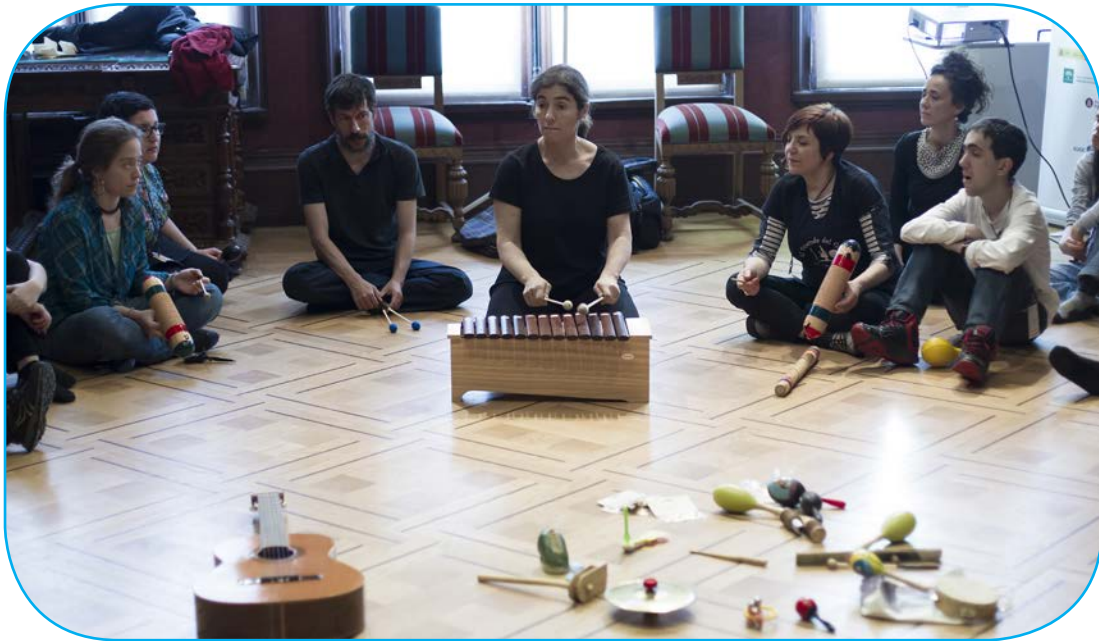
El telar de música

Ester Bonal

La metáfora del telar sirve para trabajar con el hilo (repertorio), en nuestro taller (aula o espacio compartido), tejiendo (secuencia-proceso educativo) juntos una tela (capacidades y competencias socioeducativas, musicales, culturales...). Cada proceso nos permitirá elegir tirar del hilo de distintas maneras.

Los ejemplos trabajados durante el taller se secuencian usando la música para:

reunirnos, conocernos, relacionarnos, cooperar... Los recursos presentados proporcionan diferentes materias primas básicas a partir de las que se puede trabajar. Así mismo, se exponen diferentes opciones metodológicas y recursos que permiten alcanzar los objetivos que se plantean para la educación en la diversidad a través de la música.



[Ver video del taller](#)

La rebelión del Augusto y el coste de mantener una institución pública en desuso

Jorge Barroso “Bifu”

Todas las reflexiones y el aprendizaje que La Carpa acapara tras años de lucha son el punto de partida del taller. El objetivo es ampliar conocimientos de aquellos colectivos y personas que desarrollan actividades vinculadas a la recuperación de espacios, tanto a nivel arquitectónico como urbanístico, para su uso social y/o cultural. Un estímulo al diseño, planificación e implementación de proyectos urbanos que comprendan la transformación física, la intervención social, la gestión institucional y la participación.

En primer lugar, se realiza una exposición de carácter informativo y técnico sobre los pasos

llevados a cabo para desarrollar el proyecto “La Carpa espacio artístico”. Un lugar auto-construido, auto-gestionado y creado al margen de las instituciones públicas. Un espacio nacido en el momento más duro de la crisis que ha obtenido unos resultados que llegaron a suscitar el interés internacional.

En segundo lugar, se abre un debate sobre por qué el circo puede ser una buena herramienta de inclusión social. En este apartado, se analizaron las diferentes cuestiones que se llevan a cabo en la culminación del encuentro a través de la práctica y la acción.



[Ver video del taller](#)

Creatividad en marcha

Marga Íñiguez

El taller propone, desde el deseo profundo y la pasión, movilizar nuestra singularidad y desarrollar las capacidades de inventar, imaginar, crear y transformar. Se utiliza la imaginación desde el pensar, el hacer y el sentir creativo. Practicar y desarrollar nuestra inteligencia creativa nos lleva a ser más flexibles, fluidos, resolutivos y a adaptarnos a circunstancias nuevas, a transformar situaciones y a usar la imaginación como principal capital personal.

Se explora: “cómo vienen las ideas”, “de la idea a la puesta en práctica”, “las transformaciones”, “todo es recurso para crear, utilización del entorno”, “creación de grupo y generación de climas propicios”, “sinergias”, “propuestas integradoras de creatividad”, y la “creatividad aplicada a las artes escénicas y al desarrollo, educación y vida cotidiana”.

Se trata, pues, de un taller vivencial de trabajo individual, grupal y colectivo. Se trabaja a través de múltiples y variadas propuestas: desde la actividad..., desde el silencio..., desde el reposo..., desde la

posibilidad..., desde la reiteración..., desde nuestros pactos con el absurdo..., desde el desorden..., desde los límites..., desde la precisión...

La conferencia y, posteriormente, el taller de Marga Íñiguez sirvieron para constatar el hecho de que todos y cada uno de nosotros somos seres creativos, sin excepción. El trabajo en grupo sirvió para, en primer lugar, hacernos conscientes de este hecho como paso fundamental, desde el punto de vista del autoconocimiento y la autoestima.

A través de ejemplos teóricos y prácticos, Íñiguez transmitió diversas aplicaciones y herramientas creativas de cara a trabajar con todo tipo de colectivos, especialmente con aquéllos más desfavorecidos, con los que se puede trabajar con recursos accesibles a todos como la imaginación. En apenas unas horas de taller, el grupo salió cargado con toda la energía lúdica de su yo más infantil y una buena provisión de ideas, no solo para desarrollar la propia energía creativa, sino para compartir y ayudar a estimular la creatividad ajena.



[Ver video del taller](#)



Comunicaciones

La creación del personaje, un camino hacia la inclusión social

Victoria Tejerino, La Quinta del Arte

Este proyecto se fue gestando en Madrid, durante muchos años, a partir de la convivencia con personas en riesgo de exclusión social. Y que, gracias a la ayuda de la Fundación SGAE a microempresarios, se pudo formar en A Coruña.

La Quinta del Arte es una asociación sin ánimo de lucro que desarrolla y fomenta el arte entre personas con y sin discapacidad. El objetivo último es la inclusión de las personas con diversidad funcional en la sociedad, a través de las artes escénicas. Todo eso tiene su origen en el proyecto de final de carrera que presenté en la RESAD, donde me preparé para ser actriz, y hablaba de la discapacidad intelectual. Se llamaba "Desde lo invisible" y trata de que nuestra forma de crear puede acercarnos a la realidad. Era un proyecto de creación colectiva a través de un proceso de investigación. Nosotros fuimos a un centro ocupacional y estuvimos durante varios meses, un día a la semana, compartiendo con ellos para tener un poco idea de su día a día y mostrar desde distintos prismas la realidad. Como forma para conocerlos, se nos ocurrió darles clase de teatro. Ellos nos abrían sus puertas y nosotros era lo que teníamos para ofrecer. Fruto de este espectáculo montamos una compañía, Factoría Teatro, y seguimos en esta dinámica de trabajo, de trabajar con gente con enfermedad mental, gente con temas de dependencias. Y me enganché. Para mí, era una experiencia muy rica y siento que aprendo mucho más de estas experiencias que lo que puedo transmitirles a ellos. Así que seguí en Madrid con varios colectivos, adolescentes con problemas,

personas con alzheimer, incluso en cárceles... Finalmente, me vine a vivir aquí. Y me uní al grupo Grumico.

Grumico es un grupo de personas con discapacidad física. Había unas personas que tenían mucho interés en hacer teatro, pero no eran suficientes. El porqué de La Quinta del Arte es, finalmente, por la necesidad que ellos me transmiten: "¿Y por qué no llamamos a cualquier persona?. Nosotros no tenemos ningún interés en que tenga discapacidad. Nos da igual". Así pues, decidimos que lo que queríamos era trabajar y pusimos un anuncio en los medios. Hay un profesional de las artes escénicas detrás y a través del juego, pues vamos a experimentar. ¿Cuánta gente llamó?. Cero patatero. ¿Por qué?. Mi análisis es que todas estas clases que yo había realizado previamente, siempre eran en los propios centros asistenciales. Y las muestras se hacían también ahí y acudían familiares, amigos y gente de la propia fundación. Con lo cual, no salíamos de los propios centros.

Así que llegué a la conclusión de que necesitábamos un espacio. Aún así, conseguimos armar un grupo diverso. Y hacemos dos espectáculos que estrenamos en un teatro accesible de A Coruña. Así pues, con la ayuda de la SGAE y con un grupo, me lancé a alquilar un espacio al que cualquier persona interesada en el mundo de las artes, independientemente de sus capacidades o de su experiencia, se sienta invitado.

Así pues, en La Quinta del Arte nos gusta hablar de arte para todos y de que nosotros

preparamos artistas. La mirada con la que he mirado siempre a mis alumnos ha sido siempre igual: buscar su potencial y, a través del juego, transmitir las herramientas teatrales a todos los grupos. A mí me daban igual las características o el origen de la persona.

El proyecto de la SGAE era para artes escénicas. Me preocupaba que no hubiera suficientes alumnos en A Coruña, que es una ciudad pequeña. Y, lo más importante, si estamos hablando de no poner barreras, tampoco puedo decir que el teatro es la mejor disciplina -independientemente de que lo piense-, sino que debo pensar en que cada uno se va a desarrollar donde mejor lo crea. Entonces, hablé con distintos profesionales de la danza, las artes plásticas, la música,

talleres intensivos para profesionales. ¿Qué dificultades vimos?. Que la financiación nos llegaba para un año. Desde mi experiencia teniendo compañía propia, he sido siempre muy tenaz buscando financiación, y lo he sido también en La Quinta del Arte, y no la hemos encontrado. Así que tuvimos que dejar el espacio. ¿Qué ha pasado?. La Quinta del Arte sigue viva, pero hemos perdido el local. Entonces, hemos dado un paso para atrás y he vuelto a dar clases en centros asistenciales. Y volveremos a hacer una muestra con los distintos colectivos. Hubo poco tiempo, pero también hubo dificultades por parte de los agentes sociales. Llamaba a muchas puertas y no he logrado la colaboración, incluso dentro de la propia discapacidad.



las artes plásticas y creamos un espacio multidisciplinar para que cualquier persona interesada en las artes, venga. Y alquilé un espacio con la ayuda de la SGAE, con un dinero que ponemos la Junta Directiva de la asociación. Nos pasamos varios meses de reforma con el pico y el martillo y logramos dejar un espacio accesible. Y realizamos distintas actividades: talleres regulares y

Mi análisis ha sido que es importante tener un espacio artístico y que es importante que, en la comunidad, vayan abriéndose este tipo de espacios, para todas las edades. Sigo realizando muestras con los grupos con los que trabajo pero, ¿quién viene a esas muestras?, los propios colectivos. Es preciso tirar esa barrera. Así mismo, pienso que el apoyo institucional es fundamental porque

tenemos que poner un precio económico para que el dinero no sea un hándicap para poder venir a las clases. Y debe haber un apoyo en red también, debe haber sinergias entre las artes y los colectivos.

Mis consideraciones finales son que pienso que éste es un proyecto importante en A Coruña. Lo he intentado y lo seguiré intentando. Si no puedo hacerlo yo, espero que lo haga otro. Hay una necesidad de

colaborar conjuntamente, de que hablemos de experiencias y que fomentemos las actividades comunes con personas con discapacidad y sin ella.

Y termino con una cita: “¿Hasta dónde llegaremos?. No llegaremos nunca, porque llegar es detenerse”.

www.laquintadelarte.org

Ver video de la comunicación

Periplus en concierto

Laia Serra, Comusitària

Os voy a presentar un proyecto que es muy grande y muy complejo y he pensado que la mejor manera es que vosotros me ayudéis. Haré unos mapas con mis manos para que entendáis todos los agentes que están interrelacionados en este proceso. Necesito de vuestra imaginación todo el rato para configurar este gran mapa. Iremos haciendo como un embudo y, finalmente, os explicaré este proyecto.

Introducción: “Periplus” es un proyecto de un viaje a quince países de todo el mundo. Un viaje de investigación, creación y acción. Investigación porque estuvimos en más de 90 experiencias en todo el mundo, con más de 90 organizaciones, encontrando elementos comunes de gestión y metodologías de impacto en el desarrollo comunitario. De acción, porque estuvimos trabajando intensamente con esas organizaciones con jornadas, conferencias, talleres, etc. Y, finalmente, de creación, porque estuvimos recogiendo cada experiencia y poniéndola en manos de las artes, en nuestro caso, de la música y la literatura, y de ahí nació una producción artística. Capítulo uno.

Ahora voy a por el embudo, que son los agentes con los que trabajamos en este proyecto. La parte uno es Musicó, que es una cooperativa de trabajo donde nos dedicamos a la educación musical y tenemos un área especializada en comunidad. De esta área de aquí, cuelga un proyecto que se llama Quatre Cordes -Cuatro cuerdas-, estamos en las escuelas en horario lectivo. Igual que el niño hace matemáticas y ciencias sociales,

hace violín y violoncello dentro del aula. Es un proyecto de acceso a la cultura desde la equidad y diversidad que tenemos en las aulas y de aprendizaje en cuatro niveles. Uno, aprendizaje empírico: aprendemos a tocar instrumentos de cuerda. Dos: aprendizaje relacional, desarrollo personal. Tres: aprendizaje de saber estar en la vida. Y cuatro: aprendizajes más políticos, de saber que tenemos voz y que podemos hacer cosas. Aquí ya tenemos un agente.

Voy a por el segundo. Esta Comusitària, que somos una organización que nos dedicamos al desarrollo cultural comunitario. También desde muchas perspectivas, desde la investigación, desde la implementación de proyectos, pasando también por la gestión, el asesoramiento y la evaluación, para saber si todo lo que hacemos tiene el impacto y el retorno que nosotras deseamos. De aquí, de Comusitària cuelga “Periplus”, el viaje grande, y un proyecto que se llama Riborquesta.

Riborquesta es un proyecto asentado en un barrio de Barcelona. Es un proyecto singular porque tenemos una orquesta sinfónica intergeneracional; nos dedicamos a la participación de la ciudadanía de este barrio y de otros lugares de Cataluña pero, digamos que, grosso modo, es barrial. La singularidad es que tenemos a los niños y las niñas, y además tenemos jóvenes, y además tenemos a los papás de los niños y las niñas que, sin saber nada de música, están también implicados en el aprendizaje musical. O sea, que tenemos la diversidad



máxima dentro de este espacio donde estamos cada viernes. Y tras esta estructura que os he contado, que compone el embudo que os adelantaba, cae un líquido que se convierte en un gran charco que es "Periplus en concierto". Es un engranaje enorme que, además de estos engranajes de los que os he hablado, también trabajamos con más de veinte entidades educativas, sociales y culturales. Este proyecto está enfocado a desarrollar habilidades de liderazgo y de trabajo en equipo para los jóvenes y las jóvenes de nuestros proyectos y, además, a resucitar, recuperar, nuestras capacidades artísticas y sentirnos capaces de hacer música preciosa con las habilidades que teníamos. Nos encontramos 180 personas en un mismo espacio. Estuvimos trabajando durante todo un año. Hicimos unas canciones que luego interpretamos y que luego tocamos en el Palau de la Música de Barcelona. Otra parte de trabajo intenso fue el de liderazgo, de despertar las capacidades y habilidades de los jóvenes, que lo hicimos con personas relacionadas con el mundo de la educación social, de la sociología, de

la pedagogía, músicos, artistas... y esta parte la construimos alrededor de todo este imaginario de los jóvenes, con espacios de investigación y también de interrelación con otros agentes del territorio.

Tenemos varios documentales del proceso colgados en Youtube que podéis buscar, si os apetece. Al final de uno de ellos os encontraréis a un padre que es clarinetista ahora. Él nunca pensó que pudiera tocar un instrumento y ahora lo hace estupendamente bien.

"Periplus en concierto" fue, para nosotras, la culminación de un proceso de trabajo en red que es replicable, porque lo estamos haciendo en otros espacios, porque estamos creando con los jóvenes y los niños y lo ponemos a disposición todos los profesionales para desarrollar el proyecto. Es una suma importante de distintos profesionales, porque tenemos una diversidad enorme, desde el niño que nunca ha tocado un instrumento, hasta el profesional que está en grandes orquestas de Europa; todos juntos en el mismo espacio.

Y tiene, para nosotras, un nuevo paradigma educativo que, digamos, lo entendemos en tres dimensiones: entendemos la educación mirada desde todos los espacios posibles, no solo el aprendizaje y desarrollo técnico, sino todo lo demás. Os invito mucho a que, si estáis en Barcelona, en Mataró o en Cabrils, ahora mismo tenemos proyectos que están en marcha que están trabajando en nuevas experiencias artísticas como esta, desde la estética, desde lo bello, desde la decisión de hacer algo en conjunto. No es efímero, sino que quedó plasmado. Siempre trabajamos con varias instituciones para dar voz a lo que hacemos nosotros, no nos quedamos dentro

de nuestros espacios, sino que salimos y nos movemos por todos los espacios posibles.

Video

Viniendo a estas jornadas, en la revista del avión, me encontré una frase que me hizo pensar: “Esto somos nosotros”. Dice: “La mejor manera de predecir el futuro es crearlo”. Y ahí estamos nosotras con “Periplus en concierto”, con los proyectos que estamos desarrollando en este momento.

comusitaria.wix.com/comusitaria

Ver video de la comunicación

Cáscaras vacías

Inés Enciso y Miguel Cuervo

Somos Inés Enciso y Miguel Cuervo, codirigimos el Festival Una Mirada Diferente en el Centro Dramático Nacional, que nació hace cuatro años con el objetivo de mejorar la visibilidad de la participación activa de los creadores con discapacidad en el marco profesional de las artes escénicas. Tenemos la suerte de que es un festival que acoge el Centro Dramático Nacional, lo que nos da mucha visibilidad.

Hoy venimos a presentar un proyecto que nace del Festival, que creemos es muy interesante y que está cumpliendo sus objetivos de dar el salto a las programaciones regulares y empezar a contagiar la normalidad de la diferencia. Es un proyecto con el Centro Dramático Nacional, La Zona Teatro, en colaboración con 33% Cultura sin Límites y Fundación Universia. El programa se llama “Cáscaras vacías” y está dirigido por Laila Ripoll y Magda Labarga. El proyecto nace en el marco del Festival en el que hacemos un laboratorio de investigación inclusivo en el que participan creadores con y sin discapacidad. Marta Gago, de la Fundación Universia ya os ha hablado de estos talleres que cuentan con el apoyo de su institución.

Video

El taller, que estuvo impartido por varios creadores, surgió como un embrión creado por Laila y Magda, dos directoras y dramaturgas, y desde el Festival les animamos a que este embrión, estas ganas de trabajar en ello, fueran más allá. Entonces, se lanzaron a presentar un proyecto para la temporada del año siguiente en el Centro Dramático Nacional. Proyecto que es apoyado desde el

CDN. Nos parece importante que no solo las instituciones apoyen este tipo de proyectos, sino que también las entidades privadas se involucren. Entonces, nos encontramos con una institución y una productora privada – LaZona- que se embarcan en este proyecto.

“Cáscaras vacías” no es una comedia. Ellas querían trabajar con los artistas con discapacidad que estuvieron en el taller y querían que buscaran una historia de la que ellos pudieran ser protagonistas. Y se les ocurrió hablar del Castillo de Hartheim, que es un lugar donde los nazis empezaron a hacer experimentos, y las primeras personas con las que experimentaron fueron personas con diversidad funcional. En Hartheim decían que las personas con diversidad funcional eran cáscaras vacías porque no tenían sentimientos, de ahí el título de la función. Lo bueno es que, como el texto no existe, hay que crearlo, así que ellas van a tener un proceso previo en el cual van a trabajar con las capacidades de los artistas que tienen. Además, la accesibilidad se va a plantear desde el principio. No se va a cubrir después –con sobretítulos, por ejemplo- sino que desde la parte creativa se va a trabajar con audiovisuales, texturas, sonidos... para que cualquier espectador pueda acceder a la información de lo que se está contando ahí. Y también con un concepto que creo que es bueno, que es que nadie se va a enterar de todo. Va a ser bastante real porque lo que no podemos pretender es que todos nos enteremos de todo. Entonces, ciego, oyente, sordo, tendrán cada uno su percepción y ninguno toda la información. Ni siquiera las creadoras, según nos dicen. Se hizo un casting de la manera habitual, se seleccionó a

seis artistas con diversidad funcional y ahora estamos en la preparación.

Pensamos que todo esto tiene un beneficio obvio para el colectivo de artistas con discapacidad, que llevan muchos años reclamando poder trabajar en circuitos normalizados. El hecho de que el Centro Dramático Nacional incluya este espectáculo en su programación regular con la contratación en igualdad de condiciones que el resto de actores y actrices que pasan por el centro, pensamos que abre una puerta a esa normalización. Aparte de la oportunidad de mostrar la diversidad en un Centro Dramático Nacional, y demás.

Pensamos que cuando tú encima de un escenario estás haciendo algo que te sorprende, que te emociona, que te contagia, pues todo eso pone en valor la capacidad y no la discapacidad, la inclusión a través de la cultura, se enriquece la diversidad cultural y el panorama teatral. Y esto enriquece a la comunidad. Estrenamos el 19 de octubre en la sala Princesa del Teatro María Guerrero.

Y aprovechamos para contaros que el Festival Una Mirada Diferente este año es del 20 al 29 de mayo en el Teatro Valle Inclán de Madrid. El lema de este año es “Déjate contagiar”, porque nuestra experiencia, a lo largo de estos años, ha sido que la transformación



Es la primera vez que el CDN decide programar en temporada regular un espectáculo inclusivo que quiere poner en encima del escenario la diferencia como valor artístico. Nos parece que esto marca un antes y un después y esperamos que esto contagie a otros centros de exhibición para dar el paso a lanzarse a incluir en temporada regular este tipo de espectáculos. Por entroncarlo con todo lo que estamos tratando en estas Jornadas, obviamente, se trata de una mejora de la percepción de la discapacidad.

de los profesionales se produce cuando se remangan y se ponen a trabajar con las personas con discapacidad. Que es lo que les ha ocurrido a Laila y a Marga, no haber tenido contacto con personas con discapacidad, hacer el taller del Festival y, de repente, decir: “Nos apetece contar esta historia con un elenco de actores con discapacidad”.

Video

cdn.mcu.es/espectaculo/una-mirada-diferente

Ver video de la comunicación

Teatro comunitario: 30 años de experiencia en Argentina

Virginia Martínez Palacio y Sebastián Ramírez

VIRGINIA MARTÍNEZ: Nosotros venimos de Zaragoza, de un proyecto muy joven –solo tenemos siete meses de trayectoria-, pero venimos de grandes maestros. En realidad, nosotros venimos a hablaros de lo que aprendimos de ellos. El teatro comunitario en Argentina tiene 30 años de trayectoria. Soy de Zaragoza y, con una beca del Centro Dramático de Aragón, pude ir a conocer estas experiencias y lo que iba a ser una estancia de seis meses, me dio la vuelta y se convirtió en seis años de mi vida, al conocer un proyecto que ahora queremos replicar en Zaragoza y en cualquier otro lugar.

Os vamos a contar brevemente qué es el teatro comunitario. Es un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad. Nace de la voluntad de juntarse, de realizarse y de expresarse a través del arte. Creemos que el teatro es una práctica que genera transformación social pues, si lo hace a nivel individual, también lo hace a nivel colectivo. Y partimos de la idea de que todos somos creativos y que solo hace falta poner el marco, el lugar, para que esa capacidad se desarrolle y aflore. Los grupos de teatro comunitario, que en Argentina son más de cuarenta agrupaciones por todo el país, no son lugares donde se haga literatura o simplemente encuentro. Son lugares para producir. Nos juntamos para hacer teatro: espectáculos, eventos, o lo que sea. Trabajamos desde la inclusión, la integración y una de las características que más lo diferencia es que es un proyecto

intergeneracional. Trabajamos con niños hasta gente de 90 años. En la riqueza de esa mezcla aprendemos mucho. Hay gente de todas las edades y de todas las clases sociales. Nosotros, en el proyecto en el que estábamos, que era en un barrio en el sur de Buenos Aires, venía gente que tenía un alto nivel social, educativo, etc., con gente analfabeta. En ese momento de mezcla, se produce una transformación brutal.

Es numeroso. El teatro comunitario somos muchos. Y queremos ser muchos. Los grupos son, como mínimo, 20 y pueden llegar a los 400. O sea, hay muchísimos vecinos ahora mismo en Argentina que están haciendo teatro comunitario. Los espectáculos son así también, de 80 ó 90 actores. Nosotros creamos las poéticas para que esto quede integrado de distintas maneras y una muy importante es el canto, como forma de expresarnos colectivamente. Y lo hacemos desde lo lúdico. Todo lo que tiene que ver con jugar. Los educadores o monitores no intentan tanto enseñar como recibir lo que la gente trae consigo. Encontrar la gracia o el valor a los talentos que cada uno tiene, e integrarlo en nuestra idea de espectáculo.

Son proyectos territoriales. Es decir, se anclan mucho en un territorio: un barrio, una ciudad, un pueblo... pero están fuertemente con ese lugar. Por eso crean muchos lazos de convivencia. El grupo no es solo un grupo en sí mismo, sino que se relaciona con el

colegio, el del bar, etc. Y en eso se trabaja mucho. Y también trabajamos mucho en el desarrollo de público. Vamos a buscar al público. Por ejemplo, nos gusta mucho llevar los espectáculos a la plaza o algunos grupos tienen sus propios teatros pero, si no, se sale a la calle. La idea es que nos encontremos. Ese barrio, ese espacio público, pensamos, es un lugar donde reivindicar que sea un espacio generador de cultura, que no sea solamente un lugar al que ir a dormir para volver al trabajo, sino que sea también un lugar para disfrutar de la cultura. Trabajamos también mucho desde la memoria y la identidad. ¿Qué es lo que somos?. ¿Qué es lo que fuimos?. ¿Qué imaginamos que seremos?. No desde una perspectiva historicista, sino por repensar el futuro.

Intentamos que los espectáculos den voz a las historias que no han aparecido, que no han tenido su hueco en la historia y han sido olvidadas. Esa es una metodología de los temas. Hay muchos temas –imaginaros en 40 colectivos que hay en Argentina-, pero todos tienen en común esa perspectiva barrial. ¿Qué contamos?. Pero haciéndolo desde aquí, desde el barrio, desde lo pequeño.

Intentamos buscar formas propias. No reproducir los mismos modos del teatro independiente, sino crear nuestra propia forma de decir. Y también buscamos la calidad. Creemos que el teatro, para ser transformador, debe ser de calidad. No queremos teatro de pobres para pobres, si no creemos que podemos hacerlo, nos rodeamos de profesionales de las artes escénicas que se han formado en esta materia. Transmitimos algunas herramientas y compartimos lo que sabemos, pero vamos a buscar la calidad en lo que hacemos.

Son proyectos o grupos autogestionados. Nos mantenemos independientes aunque buscamos ayudas de muchos tipos: pero pensamos que es importante mantener la independencia, no ser públicos ni pertenecer a una institución o lugar, porque ahí es donde el vecino se encuentra haciendo verdaderamente lo que quiere hacer. Y son proyectos de largo plazo. Como decíamos, en la experiencia argentina, hay grupos de hasta treinta años de recorrido.

SEBASTIÁN RAMÍREZ: 33 años de historia en cuatro minutos... a correr. El





teatro Catalinas Sur, el primer grupo de teatro comunitario en Argentina, que inicia el movimiento, nace en 1983. Fin de los 70, principios de los 80 en Argentina son años marcados por una dictadura militar que dejó 30.000 desaparecidos. En el fin de esa dictadura, un grupo de padres de la zona sur, de La Boca, en Buenos Aires, deciden ofrecer a Ademar Bianci, el padre de una chica del colegio, hacer un taller de teatro. Y él dice: “No hagamos un taller de teatro. Hagamos teatro”. Y no solamente hagamos teatro, hagámoslo en la plaza. Ese hecho generador quizás marque la principal característica del teatro comunitario: vecinos actuando sin haber hecho un taller en una plaza y en dictadura. Eso es, por lo menos, de censura. Y esa característica es lo que le dio el impulso. Había que recomponer unos lazos sociales que estaban destruidos y qué mejor que juntarnos a jugar en una plaza para recomponer. Y así el Catalinas Sur no solo empieza a componer sus propios espectáculos, sino que ese movimiento repercute también en otros barrios. Así también, además de tener su equipo estable de 500 personas, tiene una orquesta de signos, una murga, organiza un festival

internacional de títeres... o pone a 90 vecinos de La Boca en un avión y se los trae al Festival Grec en Barcelona.

A raíz de la repercusión de este movimiento, aparece el segundo caso de teatro comunitario. Es el Circuito Cultural Barracas, que es de donde nosotros venimos. Éste también toma la experiencia del Catalinas Sur. Un grupo de teatro ambulante decide quedarse en su barrio y ponerse a trabajar ahí para transmitir las herramientas que tienen a su comunidad. Esto sucedió en otro contexto, en los años 90, una década marcada por el neoliberalismo, el individualismo. El Circuito percibió eso y sólo tuvo que convocar. Con esos poquitos que vinieron un día, al año tenían ya una murga de casi 70 personas. Crearon un primer espectáculo que recibió un montón de apoyo de mucha gente, pero además recibió numerosos premios a nivel latinoamericano. Lo que hacíamos era salir en parejas a incentivar, a hacer talleres... lo que nos permitió aflorar en este contexto de una nueva crisis. Porque siempre estos proyectos aparecen en épocas de crisis. A partir del año 2000, fueron brotando proyectos –inspirados

por estas experiencias concretas- hasta llegar a superar los cuarenta que hay hoy en toda Argentina. Y también se atravesaron fronteras, porque hoy hay grupos en España, en Italia, en Uruguay, etc. La fortaleza de estos espacios está también en ese reconocimiento que da la prensa y que tiene que ver con que nadie es más legítimo para hablar de su propio territorio que un vecino. Ese vecino que no está contaminado de grandes escuelas de interpretación, donde a veces se pierde la inocencia, pues viene con una realidad propia y que le pasa a la vuelta de su esquina y que transmite en el escenario.

Y todo esto ha sido la introducción para contarles que nosotros estableceremos la

primera experiencia de teatro comunitario en Zaragoza. Cargamos con un colchón, que es esta red que nos sigue sosteniendo a pesar de los kilómetros de distancia, y que será nuestra primera experiencia de intervención en el espacio público, aquí en España. Les invitamos a ver nuestro proceso y todos estos que les estamos contando que están desarrollándose en todo el mundo.

Como en el teatro comunitario, queremos ser muchos. Nos gustaría mucho que hubiera uno en cada barrio de España. Nuestra experiencia está para compartir y replicar. Ojalá seamos muchos vecinos actores.

www.ccbarracas.com.ar

Ver video de la comunicación

Alas Abiertas. Acacias Teatro

Mercedes Pacheco, Conservatorio Superior de Danza María de Ávila

Partiendo de una breve descripción general de la actividad del Departamento de Danza Educativa y comunitaria del CSDMA me detendré en el proyecto de colaboración con la Residencia Infantil Las Acacias por ser un proyecto de convivencia, de participación, de vecindad entre dos instituciones que hace ocho años se comportaban como grandes desconocidas con una relación marcada por las situaciones de conflicto ya fueran reales o no, y pivotando alrededor del reparto de culpas ante un cristal roto y la sospecha permanente sobre los menores.

La distancia entre el Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila” y Residencia Infantil “Las Acacias” es apenas de cinco metros. La danza es una excusa para el encuentro, la eliminación de barreras y prejuicios, una oportunidad de aprendizaje y conocimiento mutuo.

El CSDMA es el centro superior de formación en Danza, de la Comunidad de Madrid, integrado en la Dirección General de Universidades de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. Ofrece estudios superiores de danza de Nivel de Grado en las especialidades de Pedagogía, Coreografía e interpretación.

Todos los itinerarios contemplan asignaturas obligatorias que proporcionan herramientas para el trabajo con la comunidad y para la importante y necesaria renovación pedagógica de la enseñanza artística reglada y pública. Sin embargo desde el Departamento de Danza educativa

y Comunitaria creemos que es en la optatividad, elegida por alumnos muy diversos con intereses y puntos de partida que proporcionan una gran riqueza al aula, en el trabajo por proyectos, en el aprendizaje servicio, en la organización de seminarios abiertos a la comunidad educativa, en la colaboración con proyectos interdisciplinares donde se van a sustentar las bases para que esa renovación pueda ser posible. Y, sobre todo y especialmente, consideramos que lo más importante es abrir las puertas de nuestro centro, como espacio público, a los vecinos y vecinas del territorio concreto en el que se ubica. Y, más importante todavía, el abrir las puertas a los estudiantes, que salgan de las paredes de la institución a aprender con otros y de otros. A relacionarse y aprender a trabajar en diferentes contextos y con otros profesionales.

El CSDMA impulsa y se implica en gran diversidad de proyectos desarrollados en distintos contextos educativos y comunitarios: Escuelas primaria y secundaria, escuelas de educación especial, prisiones de mujeres y módulo de madres, residencias de mayores, residencias de acogida, centros ocupacionales... y lo hacemos compartiendo sus aulas, nuestras aulas, celdas, teatros pequeños, medianos, grandes auditorios.

Nuestras actividades, no son puntuales en el tiempo. Algunos laboratorios o talleres intensivos tienen una duración de dos semanas, pero lo normal es que nuestros proyectos tengan una duración uno, dos, tres, cuatro años... e incluso ocho años, que



es el proyecto “Acacias en Danza” en el cual me voy a detener más adelante.

Una de las dificultades que nos encontramos para el trabajo por proyectos es que como centro educativo estamos ligados a la organización y temporalización concreta del Plan de Estudios por un lado, y la falta de recursos económicos específicos para la producción de estos proyectos que suelen implicar un gran número de participantes. Pero creemos en esta línea pedagógica y la trabajamos. A nivel interno, exige de cara al futuro trabajar muy profundamente en la flexibilidad organizativa, tanto para los docentes como para los alumnos, para no morir en el intento y que no suponga un desgaste para los implicados, poniendo en riesgo la sostenibilidad de las actividades. “Acacias en Danza”, está pensado para y por los menores residentes en este Centro de Protección. Niños y niñas tuteladas, víctimas de la imposibilidad evaluada en sus padres para ejercer como tales. Población especialmente vulnerable a integrar mensajes de desigualdad y a reproducir sufrimiento propio o ajeno.

Durante el curso 2009 se materializó el deseo de dos instituciones que a pesar de encontrarse a escasos cinco metros, veían la necesidad de trasladarlo también a los afectos generando un sentido de pertenencia de comunidad, tanto para los niños residentes como para los estudiantes de danza del CSDMA. Ocho años después el impacto del proyecto y la sostenibilidad en el tiempo nos confirma la pertinencia de este deseo.

La danza es una excusa para el encuentro, la eliminación de barreras y prejuicios, una oportunidad de aprendizaje y conocimiento mutuo. En el momento en el que consideramos “vecino” al otro, el enfoque de la actividad es compartido, generando un espacio común. Partiendo de esta premisa propusimos que todos los niños y niñas estuvieran invitados a venir al CSDMA a bailar. Comprobamos el desconocimiento que tenían -sorprendente e incluso impactante- nuestros compañeros de trabajo y nuestros alumnos de lo que sucedía al otro lado de la ventana. Y, si tenían alguna idea, ésta no era favorecedora de la imagen de los menores.

En el caso de los profesionales y residentes de Acacias, no tenían conocimiento preciso sobre qué se estudia en el CSDMA y percibían el espacio como un lugar al que no podían acceder, al que no pertenecen.

La actividad está abierta a la totalidad de jóvenes y niños residenciales entre 5 y los 18 años. Grupos diferenciados por edades. El rango con una mayor participación es entre 5 a 14 años. Los chicos más mayores al final de su etapa en la Residencia de menores, han de implicarse en su proyección futura y o bien se encuentran con una gran actividad (estudios, prácticas...) desmotivados y angustiados por la falta de horizonte. Cada año de manera conjunta organizamos los grupos y horarios en función de los objetivos, las características y edades. Desde el CSDMA a veces proponemos agrupaciones diferentes, dependiendo de las necesidades que identificamos desde lo corporal, desde la expresión artística.

Este curso el Servicio de Convivencia Intercultural del Barrio de Carabanchel, ha solicitado participar incluyendo a chicas menores en situación de riesgo, que invitadas por las educadoras de calle y contando con el permiso de sus familias, acceden a la actividad.

Algunos jóvenes que han dejado la residencia continúan en la actividad, ampliando la invitación a compañeros de clase. Esto ha modificado el enfoque y composición del grupo "mayores".

Durante los últimos ocho años se imparten tres talleres semanales permanentes de una hora de duración. El lenguaje artístico y metodología oscila desde la expresión corporal a la danza contemporánea dependiendo de los intereses, práctica previa, edades, características y perfiles

de los participantes. Para los estudiantes del CSDMA es una asignatura optativa de prácticas educativas y creativas, atendiendo a la enseñanza de aprendizaje-servicio implicándose en su entorno más próximo. Además del taller permanente, anualmente se realiza una clase abierta. Ese día la Residencia Infantil organiza una cena / fiesta y abriéndonos su casa para la celebración. Habitualmente los diferentes grupos son invitados a espectáculos de danza tanto en el CSDMA como fuera de él.

La relación que se ha conseguido es de "vecindad", que va más allá de la clase de danza. Nadie pasa de largo. Educadores, estudiantes, niños y niñas nos detenemos cuando nos encontramos por la calle. Nuestros estudiantes se ocupan y preocupan de los niños y niñas que nos visitan y comparten sus inquietudes fuera del horario de clase. Educadores y docentes del CSDMA compartimos información sobre los avances, dificultades o progresos de los menores tanto en el ámbito de la danza como en el ámbito escolar o más personal. No es ni ha sido un proceso fácil. El trabajo en el aula día a día es un proceso muy complejo: los niños y niñas están dañados y no es sencillo para nuestros estudiantes asumir el sufrimiento ajeno, así como sus manifestaciones en niños y niñas tan pequeños.

Para definir el sentido y estrategia y finalizar la comunicación, tomo prestadas y comparto las palabras de la una de las educadoras referentes de este proyecto desde el inicio, Lara Martínez. Ella define así Acacias en Danza: "En los talleres se tiene en cuenta la historia de vida de cada uno de los participantes sin recoger relatos verbales pues el lenguaje común, libre de prejuicios, será el corporal. El reconocimiento de estas historias, los diferentes daños físicos, psicológicos o problemas de aprendizaje que

manifiestan no suponen un techo o limitación para la definición de objetivos y actividades. El taller tiene como punto de partida el desarrollo de las capacidades, necesidades y posibilidades de expresión de cada uno de los niños y niñas que participan.

Se plantea un escenario donde sea posible la reconstrucción saludable de la imagen personal, el autoconcepto y autoestima positivos. Aprender a conocer y comunicar sentimientos propios y ajenos a través del

movimiento en un contexto respetuoso que transforma en artística expresión de los participantes.

Se da especial atención a la gestión de las emociones y valores, velando por un espacio libre de abusos. Tomando conciencia del otro como igual y diferente, el otro como compañero y como espectador. También el otro como vecino, como agente de respeto, y afecto si cabe”

Proyecto encuentro: artes por la integración

Carlota Pérez. Muestra de Experimenta Cultura

La cultura en general es un ámbito privilegiado para favorecer el progreso social. Desde esta perspectiva, pues, el arte y la cultura deben ser entendidos como factores vitales en la construcción y fortalecimiento tanto de los lazos sociales y de la comunidad como de la identidad individual y personal. En modo alguno es una actividad superflua, una decoración, un pasatiempo o un lujo. Es un artículo de primera necesidad para todos los ciudadanos y una herramienta para que aquellos más desfavorecidos encuentren formas de representación y visibilización de su realidad. Es por ello que es hoy una necesidad poner al alcance de todos los ciudadanos las prácticas, competencias y valores que conforman el capital cultural para enriquecernos colectiva e individualmente.

Concebida como una iniciativa transformadora, el proyecto Artes por la Integración es un ejercicio de responsabilidad para poner en manos de algunos grupos subalternos de la sociedad una serie de facetas, plataformas, iniciativas y herramientas con las que comunicar(se), y a la vez que poner en manos de la sociedad una serie de representaciones visuales, literarias y escénicas con las que poder entender la realidad de esos grupos socialmente excluidos por diversas razones legales, sociales y/o médicas.

El proyecto incluye un ciclo de conferencias, una programación de exposiciones, un programa de artes escénicas y otro de cine,

una secuencia de experiencias formativas y una publicación. Actividades éstas desde las que entablar una serie de diálogos y complicidades con algunas organizaciones, instituciones y personas con el fin de promover un mayor conocimiento de la realidad de personas y colectivos recluidos en centros de internamiento para menores, hospitales psiquiátricos, prisiones, centros de discapacidad, tercera edad. Una serie de proyectos comunitarios que cubren una necesidad sociocultural de inclusión.

A través de la multiplicidad de actividades que este proyecto acoge, pretendemos tender vías de inclusión, de visibilidad, de auto-representación y, en suma, de sensibilización a favor de la heterogeneidad, la excepcionalidad y la diferencia.

La inclusión social tiene acepciones múltiples pero, sin duda, todas ellas pasan por las dinámicas que vinculan el desarrollo de capacidades con el acceso a oportunidades a lo largo del ciclo vital y, con ello, el acceso al bienestar, a redes de relaciones, a la comunicación, a la presencia en el espacio público, a la auto-representación de su realidad y, en suma, al ejercicio de la ciudadanía en todas sus acepciones y posibilidades.

Las diferentes facetas de este proyecto integrador y transformador tienen también por objetivo utilizar el arte visual, la literatura, la danza, el teatro y las técnicas dramáticas



como herramientas eficaces para la comprensión de la realidad de personas con otras capacidades, presos, enfermos mentales, enfermos terminales, etc. y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales derivados de la exclusión.

El encuentro visibiliza las propuestas que se han realizado a lo largo del año. En esta

V edición se centra en arte y naturaleza sin barreras para una mejor comunidad, con talleres previos en centros de tercera edad, el propio Concello y otros espacios de exclusión, donde los artistas comparten experiencias y crean en comunidad proyectos artísticos comunes tales como “La pequeña Bauhaus”, “La tercera Sonrisa”, “Reconstruyendo Sueños”....

[Ver video de la comunicación](#)

La discapacidad a escena. Directores y dramaturgos, agentes clave en la contratación de artistas con discapacidad

Marta Gago Castro,
Fundación Universia

La historia que voy a contar sobre nuestra línea de arte empezó hace mucho tiempo con Paladio Arte. Hace cinco años, nos reunimos -pues lo hacemos habitualmente con entidades de tercer sector- y coincidimos con Paladio Arte, que nos comentó la necesidad de incorporar a dramaturgos y directores de escena dentro de sus procesos con la compañía, para aprender a trabajar con personas, artistas, bailarines... con discapacidad, diversidad disfuncional.

En vez de canalizar esto a través de una ayuda determinada, pensamos en nuestro programa de ayudas a proyectos inclusivos, y hacer una línea que fuese de arte para favorecer el empleo de calidad de estas personas.

Entonces nos dimos cuenta de que no solamente era introducir a los dramaturgos y a los directores de escena que ya están habitualmente trabajando en teatros en cómo se trabaja con artistas con capacidades diferentes, sino también dar herramientas a las propias personas con discapacidad para que ellos sean sus propios agentes de contratación. Nuestro trabajo en la línea de las artes está dividido en: artistas, entidades del tercer sector y profesionales de las artes escénicas.

Poco después de esta reunión, tuvimos la suerte de hablar con el Centro Dramático Nacional para participar en el festival "Una mirada diferente" -que se celebra en Madrid este año la última semana de mayo y primera de junio- y, con nuestra vocación en la educación, lo que hicimos fue abrir un taller inclusivo para becar la participación de los artistas con discapacidad con el mismo número de artistas sin discapacidad o que no presentasen el certificado a través de la fundación.

Este es el cuarto año que se hace. La iniciativa ha tenido buenísima acogida, y no solamente porque siempre se hayan cubierto las plazas y la experiencia haya sido satisfactoria, sino justamente por esa ruptura del estereotipo que se ha ido generando año tras año con este taller. Algo que nos ha llamado siempre la atención es cómo, al finalizar la formación, el día de muestra que se realiza en el Teatro Valle Inclán, los docentes que han dado la formación siempre han dicho que les había chocado la manera en la que se había abordado la discapacidad.

Un caso significativo es el de Mariu. Ella es una artista que estaba becada por la fundación, ciega total, y participó en el taller de hace dos años. En un momento

determinado del proceso de creación artística, Alfredo Sanzol (el profesor) pidió que alguien participase con unos patines en línea, y nadie quería hacerlo. Mayou sí. Es solo un ejemplo de que muchas veces vamos con la idea de lo que se puede o no se puede hacer -y sobre todo en este ámbito de las artes donde los límites se acaban estirando- y es maravilloso lo que se encuentra.

Quiero contaros a todas las personas que estéis interesadas que este año el taller cerró la inscripción la semana pasada, y están seleccionados los diez artistas con el certificado de discapacidad que participarán. Por estas fechas, el año que viene, si todo va bien, se volverá a abrir la convocatoria.

año en que se convocaron por primera vez las becas HEFESTO no existía dentro de las becas del Ministerio una beca directa a las artes escénicas. Entonces, nosotros nos dimos cuenta de que dentro de la Fundación prestábamos mucha atención al empleo cualificado y estábamos desatendiendo lo que eran las artes.

En el tercer sector, se ha trabajado durante mucho tiempo el arte como terapia -que es básico, despierta muchísimas inquietudes sobre todo en la calidad de vida-, pero el empleo cualificado, el poder ganarte la vida de lo que en un principio empieza siendo tu pasión, es algo básico. En el perfil de persona con cualquier tipo de certificado de discapacidad era obvio que también



La segunda pata de la Fundación en esta línea es con los propios artistas con discapacidad. De la mano de INAEM, convocamos las becas HEFESTO. Son unas becas que promueven la inclusión en el empleo de calidad de profesionales con discapacidad, bien a través de artes escénicas, musicales gestores culturales o técnicos del espectáculo. ¿Cuál es la idea?. La idea era que justo hasta el

tenía que atenderse esta necesidad. En esa convocatoria de becas, hemos ido descubriendo cómo se ha ido abriendo la puerta directamente al empleo. Por ejemplo, Antonio Domínguez, un estudiante de dramaturgia de la RESAD. Ahora mismo está haciendo el doctorado y, a través de esa beca, pide una ayuda para continuar con sus clases y ha estado haciendo prácticas en

el CDN. Igual que en un ámbito fuera de lo artístico, hoy en día, hacer prácticas es una puerta para luego poder entrar a tener un empleo, el hecho de hacerlo también a través de las artes era esa puerta abierta.

¿Qué es lo más relevante en esta convocatoria? Nosotros pedimos a las personas que solicitan la beca que entreguen un documento que es el proyecto de vida. Es un poco como conocerles, que no sea algo frío como un formulario, sino saber hasta dónde puedes colaborar con esa persona porque igual también hay una formación alternativa que puedes dar, una orientación. El año pasado, una de las chicas becadas que quiere ser gestora cultural nos indicó en su proyecto de vida que sus razones son que ahora mismo ve una línea clara que no se está atendiendo, que es la de la accesibilidad. Su idea es llegar a ser gestora para poder controlar este tema. Otros ejemplo; un estudiante que escribe: “comprender la diferencia, desarrollar una actitud crítica ante juicios de valor y opiniones y considerar con mayor relatividad las convenciones y sistemas”. Es la idea del empoderamiento. El hecho de que un dramaturgo que ahora mismo ya está en activo conozca la manera de trabajar y conozca el talento de esos actores; y el hecho de dar a una persona que desde su formación viene con eso innato para poder trabajar en ello, para nosotros era muy importante.

La convocatoria de las becas HEFESTO se publica en el mes de julio y todas las personas

que tengan el certificado de discapacidad, que estén matriculados en artes escénicas, música, y los gestores culturales pueden participar con nosotros.

La línea de entidades del tercer sector, que es el origen de todo, este año es la quinta convocatoria y también participa Fundación Conecta. Ahora mismo está abierta. Todas las entidades, universidades, cooperativas sin ánimo de lucro, que tengan un proyecto de arte, que estén trabajando en esta área pueden presentarse para la ayuda. Habría que destacar que los proyectos que han venido presentándose y resultando ganadores eran proyectos que trabajaban en red. Nunca una entidad que se presentaba sola. La idea de comunidad que en los otros ejemplos veíamos claramente, con una muestra que sale en escena con valores diferentes, o una persona que va predicando lo que es el valor de la diferencia, en este caso, directamente entidades del tercer sector agrupadas trabajando con unidades de universidades de Bellas Artes, por ejemplo, o con algún artista (en alguna ocasión Ingrid Rubio o Carmelo Gómez han sido padrinos de proyectos). Al final hacéis que vaya impregnando todo esto y que el objetivo, que es el empleo de calidad de todas las personas, en este caso en las artes, se vea completo.

www.fundacionuniversia.net

Ver video de la comunicación

Proyecto Teatro Accesible: tecnología e innovación para la inclusión social

Javier Jiménez, Aptent

¿Por qué Teatro Accesible? Porque teníamos un problema muy grave. Y es que Marisa ama el teatro y no puede ir.

Video

Y también porque estamos contra el estigma de las personas con trastorno mental y cualquier otro tipo de discapacidad. Y, mejor que yo, lo cuentan estos profesionales:

Video

Gracias a este proyecto, se emplea a personas con trastorno mental y también de otros colectivos. Además, ¿por qué Teatro Accesible?, porque en España hay más de un millón de personas con discapacidad auditiva, cerca de un millón de personas con discapacidad visual, más de ocho millones y medio de personas mayores de 65 años y millones de personas que hablan otro idioma distinto al castellano. Y es que todas estas personas tienen dificultades a la hora de acceder al ocio y la cultura. Por eso Teatro Accesible.

¿Cómo lo conseguimos?. Teatro Accesible se basa en tres ingredientes. El primero, servicios de accesibilidad. El segundo, el *software* y el equipamiento necesario. El tercero, y fundamental, difusión y sensibilización. Porque todavía queda mucho por hacer.

En el caso de servicios de accesibilidad, nosotros nos orientamos principalmente al subtítulo para personas sordas, audiodescripción (una voz que va contando

lo que ocurre en escena que no se ve), bucle magnético (para personas que usan audífono e implante coclear, para que escuchen mejor); sonido amplificado (maravillosos auriculares que con ellos, personas mayores consiguen escuchar lo que están hablando los actores); lengua de signos con las intérpretes; traducción y sobretítulo. Además, este año estamos comenzando a investigar con otras entidades la accesibilidad cognitiva para personas con discapacidad intelectual.

Otra actividad maravillosa que desarrollamos son las visitas táctiles. Es una experiencia buena, bonita y barata.

Video

Esto lo hemos hecho por primera vez en el Teatro de la Zarzuela. No es el único, pero sí de los pocos que se hacen en España. Es una experiencia sencilla y el impacto que tiene es brutal. Os lo recomiendo.

En cuanto a *software* y equipamiento, nosotros hemos desarrollado Startit, con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Un *software* que está a disposición de cualquier teatro y cualquier compañía para fácilmente hacer subtítulo o audiodescripción, y estamos trabajando también con bucle y traducción simultánea. Se caracteriza, fundamentalmente, en que además de utilizar los medios tradicionales como proyector, etc., aprovecha que el usuario lleva su smartphone y con una aplicación móvil cualquiera puede elegir el idioma en el que quiere ver el subtítulo o escuchar la audiodescripción.

En cuanto a equipamiento, los sistemas DCM, tecnología maravillosa del siglo XX que no hay ninguna razón justificada por la que un teatro no tenga ese equipamiento. Es un sistema de unas petacas que permiten ofrecer numerosos servicios simultáneamente, como bucle magnético, sonido amplificado, audiodescripción; también sirve para escuchar conferencias en distintos idiomas, traducción simultánea. Y está al alcance de todos. E, insisto, todos los teatros deberían tener este equipamiento.

En cuanto a divulgación y sensibilización, Teatro Accesible pretende ser un paraguas que dé cobijo a todas las iniciativas o representaciones teatrales que sean para todos. Para ello, tenemos una página web y

etc. y de artes escénicas. Estamos dando un giro y hablamos de “teatro”, teatro para todos, no teatro para discapacidad ni teatro inclusivo solo, sino que aquí hay curiosidades e información de interés para los amantes del teatro. En esta línea, decidimos el año pasado el Festival “Yo voy al teatro”. A finales de abril desarrollamos la segunda edición, que la hacemos simultáneamente en Barcelona y en Madrid y, durante cuatro semanas, vamos a tener cerca de veinte espectáculos accesibles para todos.

El año pasado hicimos también unos talleres. Es maravilloso poner en una mesa a usuarios con y sin discapacidad y a agentes culturales. Es básico que los agentes culturales y el sector conozcan de primera mano las



una aplicación móvil donde podéis encontrar la programación, los servicios de accesibilidad que hay, los teatros que están colaborando, comprar las entradas, etc.

Además, hace poco hemos publicado la revista “Teatro Accesible” formato *newsletter* en la que, además de hablar de accesibilidad, hablamos de otros proyectos de inclusión,

necesidades que cada uno tiene. Incluso es importante que las personas con discapacidad sepan por qué se hacen algunas cosas y no se hacen otras. Son unos encuentros de nivel básico, para conocerse y entendernos.

Gracias a todo esto, en estos años hemos conseguido que miles de personas con discapacidad, junto con sus familiares y

amigos, disfruten del teatro. Realmente, lo que buscamos es una experiencia inclusiva y creemos que lo estamos consiguiendo. Trabajamos con multitud de teatros y festivales de todo el estado y hemos adaptado, desde 2011, más de 200 obras y hemos hecho más de 450 representaciones accesibles. Tenemos también convenios con el Centro de Documentación Teatral, donde muchas obras se pueden ver accesibles en internet, y se trata de seguir aumentando.

Pero queda mucho por hacer. El principal reto: que nos lo creamos y que consigamos

que haya una cultura de la accesibilidad en el sector de las artes escénicas. Y, para ello, es necesario el trabajo en común de los usuarios, los teatros y la Administración. Y aquí es muy importante que las instituciones se impliquen, apoyen y colaboren. Nuestro reto principal es convencer al sector cultural, que es casi la principal barrera que estamos teniendo. Tenemos que sensibilizar sobre los beneficios que posee la accesibilidad y la cultura para todos, dejando aparte que es una obligación y un derecho legal y moral.

www.aptent.es

[Ver video de la comunicación](#)



Programación artística

Las Muchas

Dirección: Mariàntonia Oliver

Mariàntonia Oliver cuenta con la participación de mujeres de entre 70 y 80 años de la ciudad de A Coruña, que han sido seleccionadas en una convocatoria realizada durante el mes de marzo. El resultado artístico de este proceso es la puesta en escena de una nueva versión de “Las muchas”. Este espectáculo, ya estrenado en su versión mallorquina, se exhibió en su versión coruñesa el 20 de abril en el Teatro Rosalía Castro, para inaugurar las VIII Jornadas. Es un retrato de la fragilidad que tiene que ver con la edad, con los cuerpos que ya no pertenecen al “corpus” de lo social, que ya dejan de estar en el mercado oficial, pero que están más vivos que nunca y, sobre todo, más libres.

COLOQUIO

XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ: Me gustaría dar las gracias a Melania, a Manuela, a María Teresa, a María Dareo, a Sara, a Amaya, a María Ofelia, a Andrea Quintana y a Mariantònia Oliver. Por su generosidad, por haber trabajado durante esta semana para llegar hoy al escenario y por este inicio de las Jornadas tan magnífico. Mariantònia, cuéntanos un poco en qué momento decides crear este espectáculo, o esta plantilla que va reproduciendo y trabajando y que nunca se repite porque las protagonistas van cambiando. En esta combinación de compromiso con la danza y con la mujer.

MARIÀNTONIA OLIVER (MO): Nosotros somos una pequeña compañía que residimos

en un pequeño pueblo, que es el pueblo ancestral de mi familia, en Mallorca. Se llama María de la Salut. Estaba yo buscando investigar sobre un tema que fuera colectivo; es decir, algo que hubiera sucedido a un montón de gente. Estaba yo ahí elucubrando y, sin darnos cuenta, mi madre se puso a contarme cosas de cuando ella era joven. Y algo que me llamó muchísimo la atención es que, a principios de los años 50, cuando ella tenía 18 ó 19 años, ella sentía que no tenía identidad propia, que estaba bajo las órdenes siempre de algún hombre: su padre, su novio, su futuro marido. Siempre iba detrás de los hombres. Y que, como mujer, no tenía identidad. Su identidad la sentía cuando estaba en un colectivo, que eran sus amigas. Es decir, que cuando ella tenía vida social, no era el individuo, sino que era el grupo. Entonces eso me llamó muchísimo la atención y me dije: “Creo que por aquí hay un tema bastante interesante”.

Entonces nos fuimos a hablar con las mujeres de mi pueblo, las amigas de mi madre, e hicimos una propuesta y empezamos a “seducir”. Fue un encuentro de muchos meses en los que nos íbamos encontrando simplemente para investigar. Pasaron muchísimas cosas: desde jugar a los juegos que jugaban cuando eran pequeñas, a cantar, a hablar de muchos temas, como ¿qué era el sexo para ellas cuando eran jóvenes? Bueno, mucho recorrido. En este proceso, decidimos filmar las películas que forman parte del espectáculo... y cuando ya vi todo el material y lo tuve ordenado, me sentí con la

responsabilidad de asumir, de asimilar los cuerpos de estas mujeres. Porque éstos eran para mí referencia de toda su vida, de las vidas que me iban contando.

Llegó un momento en el que ya teníamos hecha la composición del espectáculo, que era yo sola con las películas y me sentí totalmente ridícula. Pensé: “¿qué hago yo aquí hablando de algo colectivo si estoy sola?” Entonces fue cuando metí la colaboración de ellas en vivo. Entonces empezamos a vivir un recorrido con las mujeres del pueblo, que fue una explosión, porque eran mujeres entre 70 y 86 años. Cada vez que actuaba fuera de Mallorca, dio la casualidad de que como no se podía viajar con tanta gente, empezamos a trabajar con mujeres locales del lugar. Entonces, hay muchas historias que contar, en realidad, porque cada vez que nos encontramos con un grupo, vamos descubriendo de esa feminidad.

En esta ocasión, hablaba con una participante, Maribel, de qué pasaba con esa imagen que estamos dando de mujer seductora, de imagen sexy... Y yo le contaba que yo reivindico las mujeres que somos nosotras, no las imágenes estereotipadas

que se venden en la publicidad o en la televisión. Entonces, reivindico que nosotras tenemos este cuerpo, tenemos esta sensualidad, tenemos maneras de seducir y no tenemos que apagar esas maneras por culpa de los estereotipos que nos tienen tan agobiadas. Estereotipos que venden como marcas que tapan las mujeres que realmente somos.

PÚBLICO: Cuando llegas a la ciudad para montar el espectáculo, ¿cuándo empieza el trabajo y cuándo termina hasta llegar al escenario?

MA: Se trata de cuatro días. El primer día es cuando nos presentamos y nos quitamos los miedos. Porque, al principio, como vienen sin saber en qué lío se meten, están como en *shock*, porque les enseño mi espectáculo y dicen “¡Ay va!, ¡Tengo que enseñar las piernas!” Hay como una colección de “noes” que luego lo único que hacemos es algo muy sencillo, que es trabajar con el cuerpo. Entonces el cuerpo se relaja, aparece la complicidad y de ahí sale la confianza. Porque trabajamos con la complicidad y la confianza. Entregamos



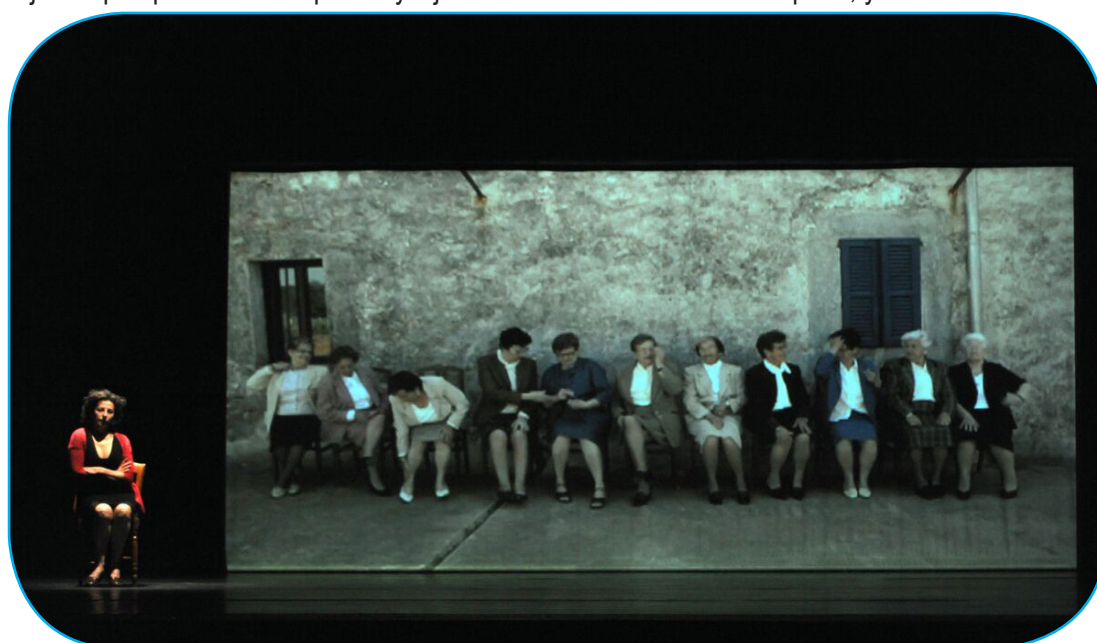
lo que tenemos y ya está. Hay un formato, tenemos las coreografías, las dedicamos tiempo, repetimos... pero luego cada una va a su aire.

PARTICIPANTE: Yo estoy aquí porque me metió mi hija en esto. Me mandó un correo con el montaje y pude conocerlo un poco. Y pensé: "Esto no puede ser para mí". Ella me dijo: "Tú llama y a ver qué pasa. Nos informamos". En el momento de llamar me dijeron que quedaban dos plazas y dije:

sentido también carentes de individualidad, como afirmabas de tu madre.

PARTICIPANTE: Yo no. Yo no me he sentido así nunca. Simplemente, venir a esto me dio vida. Yo ahora soy otra. No te puedo decir nada más que estoy muy orgullosa de haberme presentado a esto y con Mariàntonia que es una maravilla.

PARTICIPANTE: Yo tampoco me he sentido nunca así. En mi época, yo me sentí libre.



"Bueno, pues apúntame. Luego ya veremos". El proceso es que te metes en un embolado tremendo que finalmente es un acto lindísimo y una experiencia muy bonita. Al final te dices "¿Por qué no lo voy a hacer?" Y conoces a una persona súper interesante y a un grupo de gente que no iba a conocer si no, porque yo no llamé a nadie, me dije que iba a ir sola "quiero ser yo y que nadie me conozca". Y no me arrepiento para nada. Y estoy agradecida a mi hija.

PÚBLICO: Quería felicitarte por lo que has hecho con ellas, que las has hecho salir de su cotidianidad. Quería saber si las participantes en algún momento se han

Estoy muy orgullosa de haber participado en el grupo. Si cuando me apunté sé que tengo que hacer todo esto, no me hubiera lanzado, pero ahora me alegro de haberme quedado y de haber participado.

PARTICIPANTE: Yo pienso que la mujer y el hombre son dos pozos sin fondo, que hay mucho aún dentro que tiene que ir saliendo si hay oportunidades. Yo lo que más destaco de esta experiencia, que me vino así sin contar, resulta que es la personalidad de Mariàntonia. Hicimos mucho trabajo de movimiento libre por el espacio porque la coreografía la ensayábamos, pero tampoco tanto, entonces, su tranquilidad y todo lo

que nos influyó... fue un clima muy bueno. Y destaco también el conocernos, porque somos muy distintas. Somos personas que no nos habíamos visto, excepto una compañera que yo conocía, y encontrarnos aquí de repente para hacer un trabajo en común que es una representación de todas las mujeres que fueron y que serán. Entonces quiero dar las gracias a todo el que ha tenido algo que ver. Y en especial a Andrea por su trabajo.

PARTICIPANTE: Ya está casi todo dicho. Yo también vine por mi hija, que me convenció para que viniera. Cuando me lo dijo, yo le dije que estaba mal de la cabeza. Pero bueno, aquí estoy. Me lo pasé de maravilla.

PARTICIPANTE: Estoy encantada de haber conocido a este grupo de mujeres y a esta encantadora directora.

PARTICIPANTE: Yo me lo he pasado estupendamente. Me he equivocado cientos de veces y estoy aquí por Andrea y por una sobrina que son bailarinas todas.

PARTICIPANTE: Hola buenas tardes, yo voy a hablar en gallego, que me siento mejor así. (*traducido al castellano*): Vengo del ámbito rural y me siento más cómoda. Llevo veintiséis años en Coruña y antes en Santiago, pero las raíces están ahí. Como han dicho todas, ha sido maravilloso. El domingo no pude dormir y el lunes dormí toda la tarde. He de decir que nos compramos todas zapatos nuevos. Y ropa interior también. Muchas gracias a todos y a mi hija, que fue la que me animó a venir. Ha sido una experiencia muy hermosa que se nos quedará grabada dentro.

PARTICIPANTE: Yo también soy otra, nueva, después de esta experiencia. Como artista y como trabajadora en lo cultural, esta

experiencia me reafirma en lo importante que es el trabajo con la comunidad. Creo que ya lo han dicho todo ellas.

PÚBLICO: Como todas habéis comentado la cuestión de que han venido impulsadas por sus hijas. Quisiera lanzar la idea de que quizás las hijas quieren infundir en sus madres la idea de que experimenten con su cuerpo, que se sigan sintiendo jóvenes y que sigan disfrutando, como decía la directora, que me ha encantado ver ese toque sensual en cualquier movimiento que hacía. Y saber querernos. Y esas hijas han querido mandaros esa idea: que sigáis disfrutando de la vida.

PÚBLICO: Felicidades a las ocho valientes que habéis actuado hoy y que habéis dejado un trocito vuestro aquí. Preguntar si el proceso de creación, comunitario, solo dura una semana, cuántas horas, cómo se captó a la gente para asistir y si es solo una puesta en escena, la que acabamos de ver y te trasladas a otro lugar, o se puede mantener dos o tres actuaciones más.

MO: Me encantaría ir de gira por Galicia con ellas. Eso sería un gran regalo. Este proyecto no empezó como proyecto comunitario. Empezó como proyecto artístico. Y lo que ha hecho ha sido darnos muchas sorpresas. Y nos ha enseñado mucho de lo que podemos hacer a nivel comunitario. Ahora yo creo que ya tenemos experiencia como para dar un paso y entrar en otros proyectos. Pero creo que en este caso se ve claramente que es un proyecto artístico y que por ese motivo hay solo una parcela comunitaria, que es la última parte. Para ello, nos bastan cuatro días. Estamos dos horas y media, a veces tres, depende. Porque no solamente es entrenar o aprender la coreografía, es charlar, verse, tomar un café... es decir, es ceder tiempo. Porque no solamente es producir, sino que yo reivindico muchísimo

el vivir el placer de hacer las cosas y no solamente el hacer y producir. Cosa que yo todavía no lo hago muy bien. Yo soy muy currante y voy a por el resultado y a currar, y creo que hay más cosas que vivir en cada encuentro. Normalmente voy yo, trabajo con alguien, aquí, por ejemplo, con Andrea, y las mujeres del lugar. A veces hacemos una actuación; a veces dos, a veces tres...

PÚBLICO: ¿Se está guardando memoria del proceso que se está llevando a cabo en cada lugar o solo lo vivís vosotras? Porque es igual de enriquecedor la parte de puesta en escena como la parte del proceso de todo lo que ellas están comentando hoy aquí.

MO: Sí. Tengo un montón de material para editar. Pero no en todos los lugares documentamos, porque no tenemos los medios. Pero en otros sí. Por ejemplo, hay un documental que se hizo en La Casa Encendida.

PÚBLICO: ¿Este grupo seguirá trabajando, se sostendrá en el tiempo?

MO: Este es todo un tema. Ahora vamos a ver si Andrea puede recoger esa energía y llevarla. Pienso que lo interesante es que sea alguien del lugar que recoja el testigo y le de una continuidad como lugar de encuentro, como placer de hacerlo... Hay diferentes capas en este suceder del proyecto. En algún lugar sí ha habido continuidad. En otros, no. Lo interesante es que sí se dé. Que haya un efecto reverberación.

PÚBLICO: Yo no quiero felicitar, sino agradecer este hermoso momento de belleza, de ternura, de emoción, de arte, de encuentro... de todas esas maravillas que se producen no con demasiada frecuencia en espacios como este teatro, en esas manifestaciones que se llaman

artes escénicas. Aparte de que todas las participantes se lo pasaran bien, lo importante en la danza, en el teatro, es comunicar a los espectadores, a la ciudadanía, hacerlos sentir, pensar, reflexionar...

PÚBLICO: ¿Alguna de ustedes había hecho danza o teatro en un escenario y piensa ahora puede ser una nueva alternativa dentro de sus vidas?

PARTICIPANTE: Yo, por ejemplo, es la primera vez que hago una cosa de estas. Llevamos tres días de ensayo, de muy poquito tiempo, y yo te puedo decir que estoy ya para la próxima, porque me dio mucha vida y mucha energía. Y en este momento necesitaba yo esto. Y no te puedes ni imaginar cómo estoy yo en este momento. Feliz.

PARTICIPANTE: Yo de jovencita actué en una obra de teatro que se llamaba "Los viejos no deben de enamorarse" y, bueno, después, ya no. Pero ahora no me importaría volver.

XOSE PAULO RODRÍGUEZ: Para cerrar el encuentro, quiero contaros una experiencia. El primer día que trabajaron, al acabar, bajamos a tomar un café. Susan, una mujer hiperactiva, que fue presidenta de la Asociación Galega de Esclerosis Múltiple, que ahora no está aquí, pero que participó en el proceso, me dijo: "Esto me hace moverme, me hace salir de casa, me hace sentir viva. Porque trato de salir todos los días de casa, a tomarme un café. Y si encuentro a una amiga, tomo un café con una amiga, y si no, me lo tomo sola. Pero a mí no me para nadie. Y esto, impulsa". En ese momento, pensé que todo el esfuerzo que el equipo de este teatro llevó a cabo para que estas Jornadas se celebraran, ya está justificado.

[Ver video de la charla posterior](#)

Vida Laboral

Dirección: Claudia Faci. Con la colaboración de Rolando San Martín

El proceso artístico de Claudia Faci se ha desarrollado durante ocho días en A Coruña y cuenta con la participación de tres hombres mayores de 60 años de la ciudad, jubilados o cercanos por la edad a abandonar la vida laboral activa: Manuel Rodríguez, Benjamín Cónic y Javier Carrillo.

“Vida laboral” es un espectáculo resultado del proceso artístico con esos ciudadanos de A Coruña que permitió compartir la experiencia de su vida laboral y de realizar, en conjunto, un proceso de construcción de la identidad individual y colectiva. En un momento de sus vidas, estos hombres se encuentran eximidos de la responsabilidad de “producir” para la comunidad y el proceso creativo explora los deseos e inquietudes de esa recuperada libertad. “Vida laboral”, en su versión coruñesa, se exhibió el 21 de abril en el Teatro Rosalía Castro de A Coruña.

COLOQUIO

CLAUDIA FACI (CF): Este proyecto se gestó el año pasado, su planteamiento, para el festival Ídem que se celebraba en Casa Encendida. Fue un encargo del festival y la verdad es que nunca me hubiera imaginado que me pudiera interesar tanto. Cuando una dice que sí a una propuesta es porque intuye que hay un interés ahí. El interés claro mío es el de trabajar con gente que no tiene formación en danza ni en teatro. Me interesan mucho más las personas que los oficios de las personas. Y, por lo tanto, me interesan mucho más las personas que

se dedican a la actuación que sus técnicas. Entonces, conocí a un grupo de señores maravillosos, tuvimos una experiencia preciosa y cuando apareció la oportunidad de volverlo hacer, aquí en Coruña, me lancé en picado. Porque me apetecía. A todo esto se suma la suerte de hacer este trabajo con alguien como Rolando San Martín.

Vinimos ilusionadísimos aquí. No teníamos ni idea de lo que nos íbamos a encontrar. Sólo se apuntaron estos tres chicos. Pero todo lo que aparece es bienvenido si la disposición es la del encuentro, que es a lo que yo le doy valor. Lo siguiente que ocurre es que nos encontramos un grupo de personas y compartimos experiencias y cosas. Ellos comparten sus experiencias con nosotros y nosotros las nuestras con ellos. No hay nada que enseñar, se trata de compartir. En este caso, la mía es escénica, y la comparto. Para mí, es importante que lo que vamos a poner aquí, que lo que vamos a generar juntos es algo que viene de lo que ocurre entre nosotros. Esto que hemos visto sólo puede ocurrir entre nosotros. La vez anterior que hice “Vida laboral” no tenía nada que ver. Fue totalmente otro universo. Aquí ha aparecido este universo que os hemos presentado.

PÚBLICO: Quiero preguntar a todos en general. ¿Cómo sentisteis cada uno ese primer encuentro? ¿Qué les nació?

PARTICIPANTE: Yo, muy sorprendido, porque pensé que íbamos a hacer una obra de teatro. Entonces, aunque tengo poca experiencia, pero tengo alguna, cuando

empezamos a bailar, yo que soy muy patoso, muy torpe, pensé ¿pero dónde me he metido yo? Sin embargo, esta señora y este caballero han sido capaces de que aprendamos paso a paso. Luego nos han dejado crear una historia a cada uno de nosotros. Y, ya te digo, sorprendido, pero muy agradecido y feliz.

PARTICIPANTE: Yo rescato como lo más importante el haber vivido una experiencia que tiene que ver con la creatividad. Mi contacto con poder hacer algo y sentir que estamos creando algo, independientemente de que salga bien o salga mal o que seamos más o menos eficaces. La sensación de estar creando algo fue para mí maravilloso y como una recuperación de algo que está fuera de la vida cotidiana, de lo que uno hace cotidianamente. Tener la posibilidad de tener contacto con algo que habitualmente no lo tengo.

PARTICIPANTE: Yo vine también a pecho descubierto sin saber a qué venía exactamente. Y lo que me gustó desde el primer momento es que esto era una cosa muy abierta en la que cada uno podía aportar

su imaginación. Y me gustó especialmente que no hubiera un programa predefinido, un texto y demás. Que lo fuimos, por así decir, creando entre todos. Creo que ha habido muy buena conexión entre los cinco que estamos aquí. Y, para mí, ha sido una experiencia fenomenal en cuanto a que haces cosas diferentes, te abres, e incluso descubres capacidades diferentes, eso de ponerte a bailar ahí como un poseso....

PÚBLICO: A mí, lo que me ha llegado mucho es que os lo estabais pasando muy bien. Que estabais disfrutando de lo que haciais. A mí, me ha llegado mucho que hubiera placer, que estabais defendiendo algo que realmente queríais hacer. Y os quería felicitar.

PÚBLICO: ¿Cuánto tiempo habéis trabajado?

CLAUDIA: De lunes a viernes de la semana pasada. Y de lunes hasta hoy jueves de esta semana. Tres horas cada día.

PARTICIPANTE: Generalmente en estas situaciones se habla de las cosas buenas, que las hay, pero también tiene su aspecto



difícil. Cada uno de nosotros hemos dedicado horas a esto, renunciando a otras cosas, dejando a veces a la familia de por medio. También implica un sacrificio. Incluso de golpe tres señores mayores de sesenta que se ponen a trabajar con una señora que no saben ni quién es y un caballero que la acompaña para algo que no sabemos lo que va a ser. No es sencillo. Es difícil. Yo creo que esa dificultad hace que la satisfacción sea aún mayor. Porque el haber atravesado esas dificultades para tener un resultado y que a ustedes les guste, es satisfactorio.

es en sí interesante. Hay ciertas prácticas, ejercicios de teatro que las ponemos en común para poner la atención en el espacio, en la relación con el espacio, en los cuerpos o en la relación entre los cuerpos. O con la música, o descubrir distintas zonas a movilizar. Pero, en realidad, nada de eso me llevaría a ningún lado si no fuera porque me resulta fascinante mirar al ser humano. El ser humano frente al ser humano. Limpio. Precisamente sin técnicas, sin cosas, sin especificaciones. Todo es muy bonito de decir porque estamos en un teatro



PARTICIPANTE: Hemos tenido que dejar a la familia en algún rato y yo quiero dar las gracias a mi esposa por haberme dejado.

PÚBLICO: Felicidades porque me ha encantado. ¿Cómo detonáis para que salga esta pieza entera, desde el proceso de trabajo? Me gustaría saber qué parte ha sido un detonante de los que imparten el taller, una propuesta, y qué parte los participantes han creado.

CF: Me cuesta un poco la palabra detonante. El punto de partida, el motor de la cosa es mi convicción de que mirar al ser humano

maravilloso, con unas luces estupendas hechas por un señor muy profesional, y nosotros tenemos mucho oficio y muchos años, pero realmente a mí todo me inspira en el momento en que estoy mirando a otro ser humano. Eso es lo que me inspira. ¿Las historias? Todos tenemos historias que contar, y ellos tienen historias que contar. Para mí, no hay nada más detonante que ese deseo del encuentro y convicción de transparentarse, dejarse mirar. Y eso es hermoso de ver.

ROLANDO SAN MARTÍN (RSM): Más o menos, Claudia había hecho esta experiencia

ya y, por tanto, había la sensación de que si nos encontrábamos muy perdidos, teníamos la estructura de lo ya realizado con la que podemos trabajar. Porque con el poco tiempo, sin conocer a la gente con la que trabajarías, sus cuerpos... entonces hay un punto de incertidumbre. Y tienes ese oficio de saber componer, plantear ejercicios... Pero hemos tratado de dejar más campo a la incertidumbre, a no saber. Así, hubo ciertos detonantes que posibilitaban la mirada entre ellos y eso nos hizo ver que eso que estábamos haciendo podía ser parte de la pieza también.

CF: Tenemos una estructura que está detrás, por si las cosas van muy mal, tirar de ella. Pero viene la realidad y es tan infinitamente más fascinante que cualquier cosa que traigas en el bolsillo que, si puedo, tiro la del bolsillo y me enfrento a la otra.

PÚBLICO: Hay algo en el espectáculo de hoy y de ayer que... hay algo en la escena que demuestra y diferencia a quiénes son las personas de verdad y quién es el artista. Y es que a ti no te veo en la misma transparencia que exiges a los otros integrantes. Y lo digo porque también me pasa a mí, que nos autocritico por no ser capaces de esa transparencia. Creo que no nos atrevemos, a ponernos en el mismo lugar de fragilidad en que ponemos al otro.

CF: En este caso, se trataba de que los que se transparentaran fuesen ellos. Los seres humanos a mirar eran ellos, no Rolando ni yo. Nosotros hacemos bulto, francamente. Te entiendo. Y si hago este comentario de que me parece fascinante mirar al ser humano te prometo que es lo que intento cuando subo al escenario. Reconozco totalmente lo que dices y te contesto con algo que trata de

explicar, no de ser una justificación, y es que no me he ocupado de mí. Me he ocupado de ellos. Y, en realidad, creo que aquí se me transparenta todo porque, al fin y al cabo, yo he puesto una cosa detrás de otra. De todo lo que ellos pueden hacer, hacen lo que me gusta, que es una forma de transparentarme. Rolando y yo llevamos mucho tiempo en teatro y, hay que ser honestos, la presencia que tienen ellos no la vamos a conseguir. Una cosa es que nos dejemos mirar. Pero esa presencia no la tenemos.

RSM: La verdad es que está genial que la pieza sirva para reflexionar sobre esto. Creo que muchas veces los artistas estamos tan ocupados en otras cosas, en buscarnos la vida como sea, o en ser artistas, que a veces no nos ponemos a generar este tipo de diálogos. Y es interesante que se genere esta dialéctica, que una pieza sirva para ponernos a dialogar. La verdad es que no hemos tenido el tiempo para pensar en eso, hemos tenido una semana para poner en juego otras cosas.

PÚBLICO: ¿A qué los incentiva el haber participado en esto a estas tres personas en función del éxito del día de hoy?

PARTICIPANTE: Por lo que a mí respecta, el incentivo era la experiencia novedosa. Simplemente. Algo de lo que no había participado nunca. Y por probar nunca se pierde nada. Y ha sido una satisfacción, un disfrute. Me apuntaría el año que viene.

PARTICIPANTE: Yo no sé si hago teatro, pero tengo un grupo con los que hacemos espectáculos en centros cívicos. La compañía se llama "Portas abiertas". Y la semana que viene tenemos funciones en Coruña.

[Ver video de la charla posterior](#)

Proyección del documental “Cidadãos de corpo inteiro / Ciudadanos de cuerpo entero”

Portugal. 85 minutos.
Realizadora: Patricia Poçao
Director artístico: Hugo Cruz
Producido por A PELE y TNSJ

Trabajo realizado sobre el proceso de creación del espectáculo teatral “MAPA-O Jogo da Cartografia”.

XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ: Yo quiero compartir con vosotros una experiencia. He tenido la ocasión de ver el estreno de este film en el marco del Festival MEXE, y fue muy emotivo porque estaba el equipo y los protagonistas de la película.

PÚBLICO: Ha sido emocionante porque yo he visto el espectáculo. Y conozco al grupo. Lo emocionante también es la manera de trabajar, lo emocionante también es que el festival lo organizan las personas que forman parte de esos grupos de teatro comunitario que llevan años funcionando en la ciudad y eso no deja de reafirmar la importancia de que estos proyectos puedan tener continuidad, que se les pueda dedicar tiempo. Vosotros sois la muestra de cómo se debería de trabajar en este ámbito, en el que todas las piezas son importantes.

PÚBLICO: Estoy muy emocionada por lo que he visto. Como nosotros vamos a empezar un trabajo similar, os quiero preguntar, ¿cómo empezasteis?

HUGO CRUZ: Quiero agradecer en primer lugar, estoy muy emocionado porque no veía la película desde hace mucho tiempo. Es probable que vosotros estéis cansados de escucharme. A Pele es un colectivo que

nació en 2007 por voluntad de personas que querían hacer cosas. Inquietas, con ansiedad y que pensaban que la forma de hacerlas era, con arte, trabajando con arte, entonces empezamos. Nuestro primer trabajo fue un trabajo muy institucional, fue con jóvenes en riesgo de exclusión, en una institución cerrada, un trabajo muy diferente y emocionante. Trabajamos con todo el mundo que quería hacer teatro, aceptábamos todo, entiendo que en muchos casos hemos hecho muchas cosas mal, pero esto nos sirvió para tomar conciencia de las relaciones institucionales, de poder, de cómo este trabajo era muchas veces un trabajo instrumentalizado y empezamos a abrirnos más a la calle, para cruzar los grupos, grupos cada vez menos homogéneos. Empezamos todo con cero euros. Y así estuvimos durante mucho tiempo, curiosamente A Pele entra en un gran conflicto de identidad cuando tenemos nuestra primera subvención del Ministerio de Cultura, es muy curioso, con esto algo se había muerto, si bien parecía que había más recursos, que las personas podían ganar un sueldo miserable, pero ganar algo, debo admitir que algún encanto se perdió en el trabajo, es muy raro esto, y al mismo tiempo continúa siendo muy intenso expresarlo, por eso aún me emociono mucho. Entonces establecimos relaciones con las instituciones de la ciudad: Teatro Nacional San Joao, con A Casa da Música, instituciones importantes en el mundo de la cultura, está sido muy simbólico para nosotros, salir de la periferia, pensamos mucho esto y concluimos que el Teatro Nacional ganaría mucho más con la presencia de la periferia que al revés. Porque es importante cambiar las instituciones, es

importante que las instituciones respiren, por este motivo, aceptamos este diálogo, que ha sido un diálogo increíble, desde el director hasta la persona que estaba en la puerta del teatro, pero también conflictiva, con reglas muy distintas. Las reglas comunitarias no tienen nada que ver con las reglas de las instituciones públicas, está implícito un diálogo y un crecimiento constante.

Después de MAPA, nuestra relación con los poderes públicos de la ciudad se complicó muchísimo, en este momento no tenemos interlocutores con el poder público. Y esto es muy interesante, porque tenemos una propuesta de cambio, sin atacar a nadie, estamos diciendo que queremos que las cosas no sean así, que todo puede ser de otro modo. Las personas estuvieron en todos los espacios con una dignidad ilusionante Y muchas veces no han sido tratadas con la suficiente dignidad. Después de todo este proceso, no hay un interlocutor político para hablar con los grupos, no hay una sola propuesta para ellos, no tenemos un espacio para ensayar, es todo muy raro, pues nos felicitó todo el mundo por nuestro trabajo y sin embargo, si mañana empezáramos a trabajar ¿ A qué hora? ¿ En qué espacio?. Estamos viviendo un momento muy raro. Yo me emociono mucho, pero también tengo que contar esto, tengo que explicar cómo son las cosas de verdad.

MAPA cumple la función que tenía que cumplir en aquel momento y ahora estamos en otro momento distinto un momento que estamos construyendo y no sabemos cuál es.

PATRICIA: Gracias, nace en paralelo, porque Hugo me invitó a acompañar este proceso, hice más proyectos con A Pele documentando con fotografías, con video, inicialmente con la idea de juntar a todos los grupos. Yo ya estaba ahí y quería un registro de todo el proceso, estuve durante todo él, más de un año y medio, el tiempo en que ocurrió todo lo que habéis visto, estuve

siempre ahí. Lo que veis es un trabajo de una hora y cuarto, una hora y 20, en realidad se trata de más de 45 horas de material para elaborar lo que habéis visto, por esto todo está en el video, todo lo que interesa.

HUGO CRUZ: Debemos mirar esta película como el resultado de un trabajo de siete años, tal y como mencionaba anteriormente Claudia, tenemos varias obsesiones: la continuidad, autonomía, registro y reflexión, son obsesiones constantes. Todo nuestro trabajo está totalmente registrado Y es público para que las personas lo puedan criticar, no esconde nada, a veces la gente nos dice que estamos dando la receta que todo el mundo nos va copiar, ¿Y? Bueno, ¡es la vida!, es bueno re-crear sobre cualquier creación. Esto para nosotros es muy importante, esto es el resultado del trabajo de siete años, no es el trabajo de un año y medio. Teníamos funcionando ya a cinco grupos con una identidad propia, con una estructura, y con la voluntad de seguir haciendo. Hacemos un encuentro mensual que es el Fórum-Pele donde todas las personas discuten y hacen un análisis de la actividad y desde ahí se empezó a hablar de hacer algo todos conjuntamente, creo que se ve al inicio de la película.

El inicio de los grupos surge de dos formas: una, somos invitados a hacer un trabajo en una comunidad y esto implica estar en la comunidad, hay que estar, pasar tiempo, estar en el café, no es ir a hacer un trabajo, una sesión de teatro de dos horas y marcharse, no es esto. Es estar, ir al café, a la iglesia, al centro de salud, comprender quien está en la calle, donde juegan los niños, y esto es tiempo, mucho tiempo, y te tiene que gustar observar, hablar informalmente y hay que construir esa relación. En la primera sesión vienen dos o tres personas, en la segunda semana viene una, en la tercera semana vuelve a ver tres y luego pasa el tiempo y, de repente, tenemos un grupo de 20, Y pensamos, ahora



podemos invitar también a los mayores Y cuando las personas de la comunidad están conectadas es lo mejor que puede ocurrir. Otra posibilidad es que la propia comunidad nos invite directamente para ir a trabajar con ellos, Y en ese caso les decimos, en plan provocador, ¡bien!, podríamos aceptar pero tiene que haber un grupo organizado. En principio, para averiguar el nivel de interés real, cuestionamos la propuesta de invitación hasta que efectivamente entendemos que no es sólo una persona la que está interesada en que vayamos sino que es el grupo en su conjunto el que tiene realmente interés.

PATRICIA: No tengo ningún secreto, hago esto, trabajo con teatro desde hace más de 20 años, siempre con la fotografía y con el video, mi vida está al lado de los artistas con una cámara en la mano, lo hago todo con ellos, hago ejercicios, canto, propongo, participo. Pero tengo una cámara y lo que me dicen es que nadie ve la cámara, lo que para mí es muy bueno, porque yo no veo a nadie con mis ojos si no a través del objetivo, para mí es el intercambio de trabajar, no ser un cámara-men, que está con una cámara y un trípode. La máquina es una continuación de mi cuerpo, esto es el verdadero secreto. Ahora mismo acabo de hacer otra película

con reclusos en prisiones que también tienen muchos problemas, no sólo de imagen, sino de abrirse delante de alguien a quien no conocen con una cámara, e hice lo mismo y todos contaron todo. Hemos hecho una película que se acaba presentar hace 15 días y que va a estar disponible en YouTube para que todo el mundo la pueda ver, y no tuve ningún problema. Claro que tengo que desenfocar algunas caras, pero me dieron todo, se abrieron, el secreto para mí es vivir con ellos, porque también creo y vivo el teatro pero con una cámara.

HUGO CRUZ: No son parte, los chicos de hip hop son parte del proceso integral desde el inicio. Los músicos se los pedimos a A Casa da Música, por una cuestión muy sencilla, no teníamos dinero para contratar a más personas y necesitábamos músicos y se lo propusimos a A Casa da Música, que colaboraran con músicos. Esto es un riesgo muy grande, pues no siempre estamos en la misma lógica de trabajo, una cosa es un grupo que está acostumbrado a trabajar durante siete años en esta lógica de práctica artística comunitaria y otra cosa es que necesitemos músicos, pero estos vienen a trabajar. Esta lógica de pensar los proyectos es siempre comunitaria, entonces le dimos a

A Casa da Música un espectáculo y ésta nos aportó los músicos para trabajar. Punto. Es siempre así, necesitamos comida para 150 personas, no hay dinero, porque yo os voy a decir la financiación de MAPA, ¿alguien se atreve decir con cuánto ha colaborado el gobierno portugués para hacer este trabajo?, un año y medio de trabajo. ¿Han visto la película, han visto el número de personas implicadas?. Estamos hablando de 15.000 €, es dinero público, las memorias finales ha sido entregadas y las cuentas justificadas, es público.

Una cosa, nadie va a las sesiones con hambre. Si alguien no tiene dinero para pagar el transporte nosotros garantizamos el pago del autobús porque las personas tienen que venir desde la periferia. Con el tema de la comida, las propias personas de la comunidad nos ayudaban al equipo de producción del proyecto: hablaban con los restaurantes cercanos para recoger la comida que sobraba y llevarla al día siguiente. Creo que esto es muy importante porque las personas ven los logotipos y se muestran orgullosos de estar incluidos. Llama la atención ver como instituciones como el Teatro Nacional, que puso a nuestra disposición su equipo de trabajo para el montaje y el desmontaje, también nos proporcionó la imagen gráfica y el cartel, es una aportación simbólica pero también es dinero. Así es como trabajamos siempre y montamos un festival de la misma forma comunitaria, es de locos..... pero estamos felices, a veces cansados, pero felices.

HUGO CRUZ: La participación de los sordos ha sido muy complicada y hubo momentos en que, con tanta voluntad de integración, provocamos un sufrimiento muy grande a quien supuestamente estábamos intentando

ayudar, lo que es ridículo. Por ejemplo, 50 personas hablando y hablando intensamente, no porque estén enfadadas entre ellas o porque exista un conflicto, si no porque tienen vida, para los sordos es rabia, energía descontrolada que los desestructura un montón, porque les entran las vibraciones y quedan muy asustados es decir, ha sido muy difícil. En gran grupo fue super difícil, pero este grupo de sordos es un grupo con el que trabajábamos ya desde hacía cinco o seis años, ya habían hecho unas cuatro o cinco obras. La propuesta nueva era integrar un grupo de sordos y conectarlo con otros.

Luego está todo el tema del portugués, de la lengua, el vocabulario que es otro en lengua de signos, el conocimiento de la ciudad desde otra mirada es muy, muy difícil. De las cosas más difíciles de este trabajo y que plantean muchos interrogantes sobre qué es esto de la integración y qué es mejor en determinado momento, y qué cosas , en un determinado momento, no están favoreciendo un buen proceso para ellos, fue muy duro, las personas se irritaban, pensaban que no estábamos avanzando. Esto no llevó a hacer un trabajo aparte con ellos, fuimos buscando la mejor forma y al final fue increíble, las demás personas aprendieron a hablar lengua gestual con ellos de una forma increíble y fue muy emocionante, pero los momentos iniciales debo asumir que fueron terribles.

Quiero aprovechar para agradecer muchísimo a todos, ha sido muy bueno para nosotros estar estos dos días aquí y es muy esperanzador ver estas Jornadas. Encontrar a personas de todo el país es muy bueno. Paulo, Eva, que han sido nuestros interlocutores más directos, muito obrigado, muchas gracias, continuamos todos juntos.

[Ver video de la charla posterior](#)



Dinámica de balance y clausura oficial de las VIII Jornadas

La coordinadora de las Jornadas, Eva García, propone que todo el mundo suba al escenario para una hacer una dinámica de grupo. Se ponen los participantes en círculo. Se comenta que en anteriores ediciones de las Jornadas se pedía a los participantes que entregaran, el último día, una encuesta de evaluación con sus impresiones de las actividades realizadas. En esta octava edición la dinámica cambia. Se enviará a los participantes la encuesta por correo electrónico. El objetivo es tener una evaluación más reposada y reflexiva sobre lo sucedido durante estos días. La coordinadora pide a los participantes que se aplique la “pedagogía de la solución”, es decir, que ante problemas o carencias detectadas, el participante proponga también mecanismos para solucionarlas.

Eva García propone, además, una dinámica de evaluación Express desde el escenario. Realiza una serie de preguntas y el grupo de gente que quiera las responde desplazándose al centro del escenario a generar una estatua que simbolice la respuesta (Teatro Imagen).

Las preguntas fueron:

¿Qué te llevas de las jornadas?

¿Qué lanzas, te desprendes, no quieres, de las Jornadas?

¿Qué tienes que elaborar de las Jornadas, qué tienes que pensar de lo que has visto, vivido, en ellas?

Comenta Eva García: “Os agradecemos muchísimo la entrega, el buen humor, la actitud constructiva y la atmósfera creada. Os esperamos el año que viene”.

Al terminar la dinámica de evaluación grupal los participantes bajan del escenario y suben todos los representantes de las instituciones organizadoras para cerrar oficialmente las VIII Jornadas. Interviene Xosé Paulo Rodríguez, director del Teatro Rosalía Castro, como anfitrión y coorganizador de las VIII Jornadas en A Coruña que agradece a su equipo el esfuerzo realizado durante estas largas jornadas de trabajo. Después interviene Jaime Guerra Carballo, en nombre del INAEM y del resto de instituciones organizadoras, que también agradece al equipo del Teatro Rosalía su trabajo y al ayuntamiento de A Coruña su apoyo institucional. Convoca, por último, a todos los presentes a asistir a las IX Jornadas que se celebrarán en el Teatro Circo de Murcia en la primavera de 2017.



...aos de corpo intel
...udadanos de cuerpo e
(tugal).

...alizadora: Patricia Poça
...ector artístico: Hugo Cruz

...ducido por PELE y TNSJ
...re el proceso de creación
...espectáculo central
... (PA-C...)

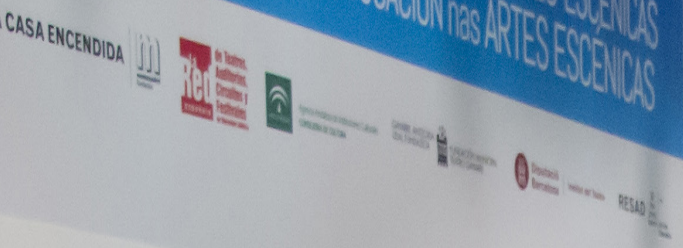
...goCruz
...le





Paneles para
compartir información

INCLUSIÓN SOCIAL e a EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS



@Jdas_Inclusion #jornadasinclusion2016

PUBLICACIONES

NEWSLETTER INFORMATIVOS

"Un mundo diferente"
Virginia Centro Dramático Nacional desde 2012
Madrid
Comunicación anual
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016
www.vicentrodramaticonal.com/mundo-diferente

"Artes Escénicas e Inclusión Social"
Autora: Eva García
Monografía de la revista "Aberto al público" núm. 4, 2015
La Red Española de Teatros, Auditorios, Circo y Festivales de Teatro Público
www.inclusionesocial.net/abertoalpublico

"Nuevas formas de creación: intervención informacional de las artes escénicas aplicadas"
Autora: José María González
Revista "Aberto al público" núm. 4, 2015
Publicada en el apartado "Temas y artículos" "Temas Escénicos" en www.inclusionesocial.net

"Una mirada diferente"
Virginia Centro Dramático Nacional desde 2012
Madrid
Comunicación anual
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016
www.vicentrodramaticonal.com/mundo-diferente

"Festival Acta Inclusion"
Organizado por Sala Torremozas desde 2015
Madrid
Próxima edición del 7 de abril a 1 de mayo del 2016
Comunicación anual
www.torremozas.net/comunicacion-inclusion

"Festival Internacional Pabellón Acta"
Organizado Pabellón Acta desde 2010
Siprión
Comunicación anual
Próxima edición del 23 de noviembre de 2016
www.pabellonacta.org

"El desarrollo de la acción social en el teatro"
Autora: Clara Ceballos (Madrugada)
Madrid
Publicado en el apartado "Temas y artículos" "Temas Escénicos" en www.inclusionesocial.net

"Comunicación e información personal: información y análisis de un proyecto teatral accesible a todos"
Autora: M. Paz, Elena
Directora: Pilar Laca, Universidad de Alcalá, Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, 2013

"Nuevas formas de creación: intervención informacional de las artes escénicas aplicadas"
Autora: José María González
Revista "Aberto al público" núm. 4, 2015
Publicada en el apartado "Temas y artículos" "Temas Escénicos" en www.inclusionesocial.net

"Validación del teatro social de los pueblos indígenas en cultura"
Diana Patricia López de la Cruz
www.inclusionesocial.net
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016

"Un mundo diferente"
Virginia Centro Dramático Nacional desde 2012
Madrid
Comunicación anual
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016
www.vicentrodramaticonal.com/mundo-diferente

"Festival Acta Inclusion"
Organizado por Sala Torremozas desde 2015
Madrid
Próxima edición del 7 de abril a 1 de mayo del 2016
Comunicación anual
www.torremozas.net/comunicacion-inclusion

"Festival Internacional Pabellón Acta"
Organizado Pabellón Acta desde 2010
Siprión
Comunicación anual
Próxima edición del 23 de noviembre de 2016
www.pabellonacta.org

"Una mirada diferente"
Virginia Centro Dramático Nacional desde 2012
Madrid
Comunicación anual
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016
www.vicentrodramaticonal.com/mundo-diferente

"Artes Escénicas e Inclusión Social"
Autora: Eva García
Monografía de la revista "Aberto al público" núm. 4, 2015
La Red Española de Teatros, Auditorios, Circo y Festivales de Teatro Público
www.inclusionesocial.net/abertoalpublico

"Nuevas formas de creación: intervención informacional de las artes escénicas aplicadas"
Autora: José María González
Revista "Aberto al público" núm. 4, 2015
Publicada en el apartado "Temas y artículos" "Temas Escénicos" en www.inclusionesocial.net

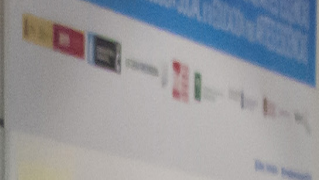
"Validación del teatro social de los pueblos indígenas en cultura"
Diana Patricia López de la Cruz
www.inclusionesocial.net
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016

"Un mundo diferente"
Virginia Centro Dramático Nacional desde 2012
Madrid
Comunicación anual
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016
www.vicentrodramaticonal.com/mundo-diferente

"Festival Acta Inclusion"
Organizado por Sala Torremozas desde 2015
Madrid
Próxima edición del 7 de abril a 1 de mayo del 2016
Comunicación anual
www.torremozas.net/comunicacion-inclusion

"Festival Internacional Pabellón Acta"
Organizado Pabellón Acta desde 2010
Siprión
Comunicación anual
Próxima edición del 23 de noviembre de 2016
www.pabellonacta.org

VIII JORNADAS DE INCLUSIÓN SOCIAL Y EDUCACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS



PROGRAMA

10:00h - 11:00h: Bienvenida y registro

11:00h - 12:30h: Mesa redonda: "Inclusión social y educación en las artes escénicas"

12:30h - 14:00h: Almuerzo

14:00h - 15:30h: Charla: "El teatro como herramienta de inclusión social"

15:30h - 17:00h: Charla: "El teatro como herramienta de inclusión social"

17:00h - 18:30h: Charla: "El teatro como herramienta de inclusión social"

18:30h - 20:00h: Charla: "El teatro como herramienta de inclusión social"

20:00h - 21:30h: Charla: "El teatro como herramienta de inclusión social"

21:30h - 23:00h: Charla: "El teatro como herramienta de inclusión social"



Esta dinámica informativa propuesta por la organización de las Jornadas pretendió dar respuesta a una demanda de los participantes para poder acceder a más información actualizada. Como punto de partida, se ofrecieron informaciones de recursos sobre cuatro categorías relacionadas con las artes escénicas y la inclusión: boletines informativos, publicaciones recientes, festivales y convocatorias de financiación para proyectos.

La información sobre recursos se concentró en propuestas españolas si bien, se añadieron algunas referencias internacionales imprescindibles.

Los paneles informativos estuvieron expuestos durante todas las Jornadas de manera que los participantes pudieron añadir aquellas informaciones y recursos que no estaban recogidos en ellos.

A continuación, aportamos un resumen de las experiencias integradas en los paneles, elaborado por A Fundació, y que generosamente nos ha ofrecido a las Jornadas para que pueda ser compartido con todos. (*Documento anexo al final de este capítulo*).

BOLETINES INFORMATIVOS

Observatori de les Arts Escèniques Aplicades (OAEA)

Publicación: semanal
<http://oaea.institutdelteatre.cat>

Poliédrica

Publicación: semanal
www.poliedrica.cat

Revista Art Social

Publicación: tres revistas anuales
<http://artsocial.cat/>

Revista Teatro Accesible

Publicación: a mediados de cada mes

www.teatroaccesible.com

International Community Arts Festival (ICAF)

Publicación: mensual
www.icafterdam.com

Disability Arts International (British Council)

Publicación: cada 6 u 8 semanas
www.disabilityartsinternational.org

PUBLICACIONES

“El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada”

Autora: Brugarolas Alarcón, Marisa. 2016
Tesis doctoral UPV Universitat Politècnica de Valencia
Publicada en: <http://hdl.handle.net/10251/62203>

“La creación espectacular con personas con discapacidad y la accesibilidad universal del arte y la cultura escénica”

Autores: Ojeda Abolafia, David y SV Flys, Elena.
Publicada en: Revista Acotaciones nº 35. Madrid, 2015.

“La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta”

Autores: Cabeza, Cristóbal y Matamala, Anna.
Publicada: Pérez-Ugena, A. y Vizcaíno-Laorga, R. eds. Ulises y la comunidad sorda. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación, 2008, p. 95-106.

“Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual”

Autores: Díaz Cintas, Jorge.
Publicada: TRANS: Revista de Traductología. 2007, vol. II, p. 45-59.

“Herramienta Interactiva para la Realización de la Accesibilidad a Eventos en Directo en Remoto”

Autores: García Crespo, Ángel, González, Israel, Ruíz, Belén y López, José.
Publicada: X. Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática Orlando: CИСCI, 2011.

“Artes escénicas y discapacidad”

Autor: Ojeda, David
Publicada: Revista de Ciencias Sociales “Sociedad y Utopía”, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología “León XIII”, núm. 26, Madrid, 2005, págs. 35-56.

“Anécdota, conflicto y creación escénica: hacia una poética de la deformidad”

Autor: Ojeda, David
Publicada: Revista ADE núm. 138, Madrid, 2011, págs. 170-178.

“El subtítulo para sordos: estado de la cuestión en España”

Autora: Pereira Rodríguez, Ana M^a
Publicada: Quaderns: Revista de traducció. 2005, núm. 12, p. 161-172.

“Comunicación y discapacidad sensorial: elaboración y análisis de una propuesta teatral accesible a todos”

Autora: SV Flys, Elena.
Directora: Pilar Lacasa. Universidad de Alcalá, Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, 2013.

“Nuevos entornos de creación e intervención: Informe-diagnóstico de las artes escénicas aplicadas”

Autores: Jordi Baltà y Eva García
Para el Observatori de les Arts Escèniques Aplicades (Institut del Teatre), Barcelona 2016.
Publicada en el apartado “Informes y artículos”-“Temas diversos” en <http://oaea.institutdelteatre.cat/>

“Artes Escénicas e Inclusión Social”

Autora: Eva García
Monográfico de la revista “Abierto al público” núm. 4, 2016

La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.
www.redescena.net apartado Abierto al público

“Evaluación del retorno social de las ayudas públicas en cultura”

Observatorio Vasco de la Cultura (2012).
www.kulturklik.euskadi.net/wp-content/uploads/2013/03/retorno_social_2012.pdf

“Cultura para la Inclusión Social en Barcelona. Mapeo de experiencias 1.0”

Informe encargado por el Ayuntamiento de Barcelona en la Fundación Interarts (2011), que identifica unos 70 proyectos de relación entre la cultura y la inclusión social y analiza una quincena en forma de estudios de caso.
www.bcn.cat/barcelonainclusiva/ca/2011/6/xarxa7_mapa.pdf

“Arte e Comunidad”

Varios autores. Coordinación Hugo Cruz
Publicada por Fundasao Calouste Gulbenkian. 2016 Lisboa
“Unha aproximación ao teatro na enfermidade mental”
Furafollas Teatro
www.asodoa.org

Revista Galega de Teatro

Numero 26, “Teatro e exclusión social” Incluye texto “Belada carcere de circe”
www.revistagalegateatro.com

FESTIVALES

Una mirada diferente

Organiza Centro Dramático Nacional (CDN) desde 2012
Madrid
Convocatoria anual
Próxima edición del 20 a 29 de mayo 2016
<http://cdn.mcu.es/espectaculo/una-mirada-diferente>

10 sentidos

Organizado desde 2011

Valencia

Convocatoria anual

Próxima edición del 19 de mayo al 19 de junio 2016

www.festival10sentidos.com

Escena Mobile

Organiza Danza Mobile desde 2007

Sevilla

Convocatoria anual

Próxima edición del 5 al 13 de mayo 2016

www.escenamobile.com

Festival IDEM

Organiza el Centro Social y Cultural La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid. Madrid.

Anteriormente se denominaba "Ciclo de artes escénicas y discapacidad" que se celebró desde 2003 a 2012. Desde 2013 pasa a denominarse IDEM. Responsable: Paz Santa Cecilia.

Próxima edición en septiembre 2016

Convocatoria anual

www.lacasaencendida.es/conciertos/idem-2015-4776

Fira Internacional de Teatre Integratiu (FITI)

Organizado por Associació Alquimistes desde 1999

Convocatoria bianual

Santa Coloma de Gramanet (Barcelona)

Próxima edición en 2017

<http://fiti.cat/>

L'Altre Festival

Organizado desde 2015

Barcelona

Convocatoria anual

Próxima edición el 4 de junio de 2016

www.laltrefestival.cat

Festival Internacional Paladio Arte

Organiza Paladio Arte desde 2006

Segovia

Convocatoria anual

Próxima edición el 18 de septiembre de 2016

<http://paladioarte.org/>

V Encontro Artes pola Integración (V Encuentro Artes por la Integración) Artes sin barreras en el entorno rural

Organiza Experimenta Danza desde 2011

Ribeira Sacra do Miño, Chantada e Taboada (Galicia)

Próxima edición del 24 al 26 de junio 2016

Convocatoria anual

<http://artespolaintegracion.com>

Festival Eclèctic

Organiza Ayuntamiento de Tarragona (Dep. Políticas y Cultura) desde 2011

Tarragona

Convocatoria tri-semestral

Próxima edición del 22 al 30 de abril de 2016

www.tarragona.cat/serveis-a-la-persona/discapacitat/Eclectic-festival-2014

Mostra de Teatre Inclusiu

Banyoles

Organiza Escenaris Especials y Fundació

Estany

www.dincat.cat/ca/mostra-de-teatre-inclusiu-fundaci%C3%B3-estany_227496

Mostra de Teatre Inclusiu

Girona

<https://teatreinclusiu.wordpress.com/>

I Festival Arte Inclusivo

Organizado por Sala Tarambana desde 2016

Madrid

Próxima edición del 7 de abril al 1 e mayo de 2016

Convocatoria anual

www.tarambana.net/contenidos/noticias/el-i-festival-visibles-de-arte-inclusivo-en-la-sala-tarambana

Festival de Videodanza | Moviment i Transformació Social (MITS)

Organizado desde 2013

Barcelona

Convocatoria anual

Próxima edición otoño 2016

<http://mits.es/>

ACTUA! ArtsFestival
Barcelona desde 2015
Organiza Associació Art-Teràpia Artenea
Arte con diversidad funcional
www.actuartsfestival.com

Festival Inclús
Organiza AES Aula d'estudis socials desde 2014
Próxima edición 2015-2016
Audiovisuales y discapacidad
<http://www.aes.cat/ca/>

International Community Arts Festival (ICAF)
Organizado por Eugene Van Erven desde Rotterdam (Holanda)
Próxima edición 27 de marzo a 2 de abril 2017
Convocatoria trianual
www.icafterrotterdam.com

EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias
Organiza PELE, Universidade de Évora, IELT - Universidade Nova de Lisboa e ESMAE - Porto
Próxima edición Évora abril 2017
Convocatoria bianual
http://media.wix.com/ugd/294e7d_fc23138f2aa040c6b21d728827055b2a.pdf
www.apele.org/#!mexe/c1phx

Festival Orphée
Organiza la Fondation Crédit Coopératif París (Francia)
Próxima edición septiembre-octubre 2016
www.orpheefestival.com

Integratives kulturfestival
Organiza la Plataforma de Cultura Kupf Linz (Austria)
www.kupf.at/service/veranstaltungen/internationales-integratives-kulturfestival-sichtwechsel

Paramusical festival
Organiza el Central Academic Theatre of the Russian Army
Moscú (Rusia)
www.parmusicalfest.ru/en

Unity Festival
Organiza la Plataforma de Cultura Kupf Cardiff (Reino Unido)
ww.hijinx.org.uk

II Encuentro profesionales de las artes escénicas e inclusión social
Organiza la Asociación de Teatro Edmundo Chacour Murcia
Próxima edición 30 de abril de 2016
Convocatoria anual
www.laestaciondebeniajan.com

Arte y conciencia: XXIV Festival Venagua Murcia
www.festivalvenagua.es
www.asociacioncolumbares.org

Mov-S
Seminario espacio de pensamiento alrededor de las políticas del cuerpo
www.mov-s.org

FINANCIACIÓN

Fundación Daniel & Nina Carasso
La convocatoria "Iniciativas innovadoras para una educación artística expandida" es especialmente interesante.
Abierta desde el 29 de enero hasta el 15 de abril de 2016
Financiación bianual
www.fondationcarasso.org/es/convocatorias-de-proyectos

Programa de Arte e Inclusión Social de la Fundación Universia
• Empleo y Formación: proyectos orientados al impulso del empleo ordinario a través de la incorporación laboral y profesional de personas con discapacidad, programas de

“empleo con apoyo” y proyectos relacionados con el autoempleo y emprendedurismo; así como proyectos formativos centrados en la mejora de la empleabilidad de las personas con discapacidad.

- Arte: impulso de proyectos que favorezcan las capacidades, habilidades, talento y experiencia en cualquier ámbito artístico como vía de inserción ocupacional y laboral de personas con discapacidad.

- Investigación: proyectos científicos que afronten los retos y procesos de la inclusión social, profesional, y educativa de las personas con discapacidad.

www.fundacionuniversia.net/microsites/ProyectosInclusivos/index.htm

Programa Arte para la Mejora Social de la Obra Social de La Caixa

9 de mayo 2016

Financiación anual para una entidad o artista.
http://obrasocial.lacaixa.es/ambitos/convocatorias/arteparalamejorasocial_es.html

Servicio Español para la Internacionalización de la Educación (SEPIE)

Proyectos europeos (Antigua OAPEE)

- Organismo Autónomo, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que actúa como Agencia Nacional para la gestión, difusión, promoción y estudios de impacto del nuevo programa Erasmus+ en el ámbito de la educación y la formación (2014-2020) y del Programa de Aprendizaje Permanente (PAP) 2007-2013, además de otras iniciativas y programas educativos europeos.

www.oapee.es/oapee/inicio/sepie.html

Premio Reina Letizia de Cultura Inclusiva

- Finalidad reconocer aquella creación o interpretación artística puesta de manifiesto a través de una obra o una actuación hecha o representada (en el ámbito de las letras, las artes plásticas, la música, las artes escénicas, las actividades cinematográficas y audiovisuales, nuevas formas culturales,

etc.) que mejor exprese o encarne artísticamente los valores de la diversidad humana que supone la discapacidad o aquel proyecto cultural, entendiéndolo como tal, la iniciativa de índole cultural o con incidencia cultural, que más haya destacado en la cve: BOE-A-2015-13129 Verificable en <http://www.boe.es> BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO Núm. 289 Jueves 3 de diciembre de 2015 Sec. III. Pág. 114696 promoción, fomento y extensión de la cultura inclusiva, acercando los bienes culturales y artísticos y los valores que encarna a toda la sociedad www.boe.es/boe/dias/2015/12/03/pdfs/BOE-A-2015-13129.pdf

Fundación Mutua Madrileña

Convocatoria anual de Ayudas a Proyectos de Acción Social

- El objetivo de estas ayudas es reconocer y ayudar a impulsar iniciativas de entidades sin ánimo de lucro que contribuyan a mejorar la realidad socioeconómica y la calidad de vida, en el marco de estas categorías:

Discapacidad, Violencia de género, Ayuda a la infancia, Colectivos con riesgo de exclusión, Cooperación al desarrollo

www.fundacionmutua.es

Convocatoria del Premio Espabrok Solidario (Asegurados Solidarios)

- Los proyectos deberán consistir en una actividad que beneficie a personas que formen parte de un colectivo en riesgo de exclusión (personas mayores, niñas y niños y adolescentes) o con discapacidad, que ayuden a personas enfermas o que favorezca la protección del medioambiente. (3.000€) www.aseguradosolidarios.com/causa.php

Ayudas a proyectos de I+D+I Retos de la Sociedad

- Mediante esta convocatoria se conceden ayudas para la realización de proyectos de investigación consistentes en trabajos experimentales o teóricos que, por sus características y finalidad, estén orientados a la búsqueda de soluciones científico-

técnicas que permitan resolver los problemas planteados en los retos de la sociedad, independientemente del carácter básico o más aplicado de la metodología y resultados que se obtengan.

- a) Proyectos I+D tipo A, dirigidos por investigadores jóvenes con contribuciones científico-técnicas relevantes e innovadoras que no hayan dirigido proyectos de investigación de convocatorias del Plan Estatal de I+D+I 2013-2016 o del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011.

- b) Proyectos I+D tipo B, que es la modalidad general.

www.injuve.es/convocatorias/becas/

FII Convocatoria de Ayudas a Proyectos Sociales de la Fundación Mapfre

- Dirigida (2016) a proyectos dedicados a la integración de colectivos en riesgos de exclusión social. Esta iniciativa forma

parte de las actividades que realizamos para conseguir nuestro objetivo primordial: contribuir al desarrollo y al progreso de la sociedad.

www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/

Ayudas BBVA a investigadores y creadores culturales

- Destinadas a apoyar el desarrollo de proyectos personales de investigadores y creadores culturales que, encontrándose en estadios intermedios de su carrera, se caractericen por una producción científica, tecnológica o cultural altamente innovadora.

www.fbbva.es/TLFU/tlfu/esp/noticias/fichanoticia/index.jsp



INICIATIVAS

Di-versión-arte. Laboratorio de propuestas culturais inclusivas AFUNDACIÓN

http://www.afundacion.org/es/evento/ciclo_diversionarte

<https://www.youtube.com/watch?v=7yop4ZErSOE>

Diversiónarte es un laboratorio de propuestas culturales inclusivas; un lugar de experimentación y de puesta en escena de nuevas formas de expresión. Diversiónarte desafía los límites, explora el papel del arte como herramienta comunicativa y de superación personal.

Artes escénico musicales

Espectáculos dirigidos a todos los públicos y protagonizados por artistas con diversidad funcional.



DÍA MUNDIAL DA DIVERSIDADE CULTURAL Concerto Devir con Anxo Pintos e Xabier Díaz

CONCERTO "DEVIR" Con colaboración especial de Anxo Pintos e Xabier Díaz
21 de maio, 20:30 h.
Devir é unha viaxe sonora desde as nosas raíces ata a fusión de novos sons e harmonías, protagonizada por persoas con diversidade funcional da Fundación Igualarte.
Acceso libre ata encher a capacidade.

É galego, le.
DILADAS DA DIVERSIDADE
Do 14 ao 23 de maio.
Mostra fotográfica do traballo realizado no Laboratorio Di-versión-arte por sesións persoas participantes, algunhas con diversidade funcional.

ENTREGA DE PREMIOS DE FOTOGRAFÍA DI-VERSION-ARTE
21 de maio, 20:00 h.
Aos tres mellores traballos dos obradoiros de Compostela, Ourense, Lugo e Vigo, votados desde o noso perfil de Facebook.

Teatr Afundación
Cardeiro Grande, 101
3 Conde
48001 Leizor

//Afundación
www.banca-ABANCA

Laboratorios de fotografía

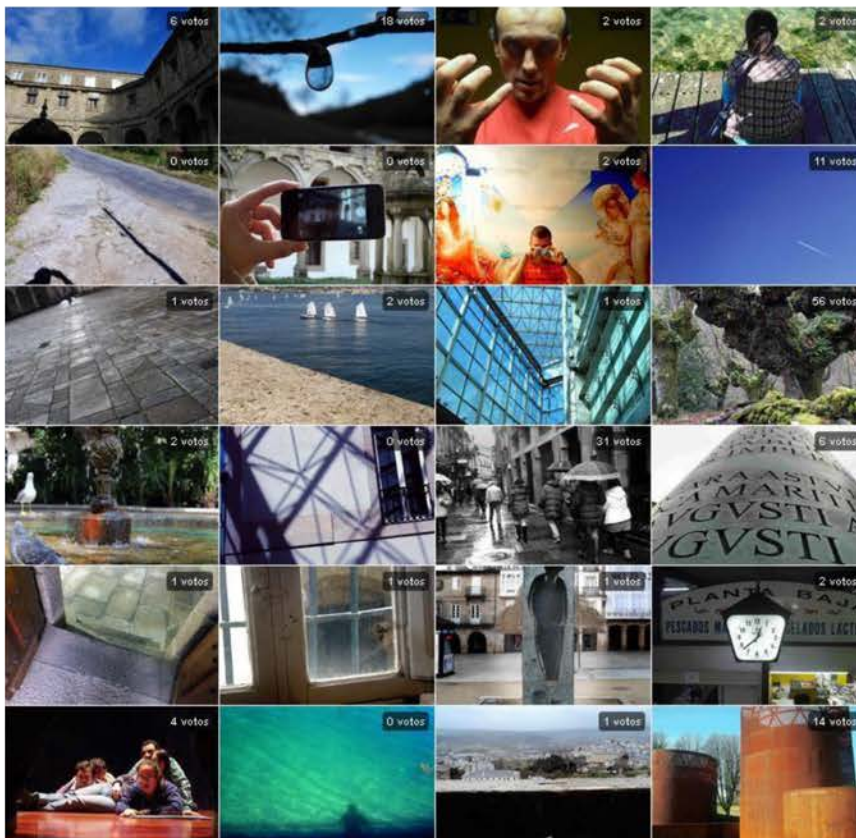
Cursos dirigidos a personas con capacidades diferentes interesadas en expresarse a través de la fotografía y a cualquier persona con interés en la fotografía o en el uso de las artes como herramienta de inclusión social.



Exposiciones fotográficas

Olladas da diversidade

Unha mostra para ver e sentir o traballo realizado no Laboratorio de fotografía Di-version-arte por persoas con diversidade funcional. Afondamos nun relato fotográfico persoal que nos fala dos distintos xeitos de entendermos a felicidade, a vida



//Afundación

Orquesta Resuena - Abanca

<http://corporacionbancaria.abanca.com/es/Informacion-Institucional/Oficina-de-comunicacion-/Notas-de-prensa/ABANCA-y-la-Sinfonica-de-Galicia-involucran-a-colectivos-vulnerables-en-un-proyecto-social->

<http://www.sinfonicadegalicia.com/resuena/>

ABANCA y la Sinfónica de Galicia involucran a colectivos vulnerables en un proyecto social

La entidad financiera y la orquesta impulsan ReSuenta, una iniciativa que busca la reinserción de niños y jóvenes en riesgo de exclusión a través de la música

El proyecto ReSuenta, al que ahora se suma ABANCA, fue concebido por la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG) en la temporada 2012-2013 y se materializó en 2014. **Basado en un modelo ético, pedagógico, ocupacional y artístico, tiene como objetivo principal la reinserción social de la infancia y de la juventud en situación de riesgo y exclusión. Desde sus inicios puso el acento en ofrecer una nueva dimensión social de la actividad educativa musical.**

La iniciativa involucra a colectivos de niños y jóvenes de A Coruña que tanto por sus características étnicas, como por su situación socioeconómica, se encuentran en situación de vulnerabilidad. ABANCA ReSuenta les brinda la oportunidad de participar y ser protagonistas de un proyecto inclusivo. “Para ABANCA es una oportunidad única colaborar con este tipo de proyectos, innovadores e integradores, que permiten dar una nueva oportunidad a colectivos vulnerables, gracias a la educación y la música”, indicó Miguel Ángel Escotet.

Una orquesta singular

ABANCA ReSuenta es un proyecto innovador en el que participan más de 70 niños y jóvenes y ya presenta una importante lista de espera. Los docentes que participan en esta iniciativa imparten hasta 12 horas lectivas a la semana, en horario vespertino de lunes a jueves en el Centro Cívico de Montealto.

En este momento se está poniendo especial énfasis en reforzar la tarea docente, pero en los próximos meses habrá conciertos públicos para mostrar los resultados de los alumnos. La OSG destaca por su implicación social y su importante vertiente pedagógica. Como institución, cuentan con una larga trayectoria de conciertos solidarios por toda Galicia en hospitales, residencias de la tercera edad o centros de menores, entre otros.

//Afundación

Certamen Artístico Igualarte - Fundación Igualarte

Centro ocupacional artístico (formación, videocreación, espectáculos de música, danza, certamen artístico de ámbito nacional...).

<http://certamen.fundacionigualarte.com/>

Un concurso abierto a cinco disciplinas artísticas que cuenten con la participación de personas con discapacidad.

- **Música**
- **Danza**
- **Teatro**
- **Plástica**
- **Audiovisual**

<http://fundacionigualarte.com/home/>

La fundación Igual Arte es un espacio activo donde se trabaja el arte con personas con capacidades diferentes, entendiendo que el arte es un derecho que nos pertenece a todos, que conlleva la magia de expresar, comunicar, transmitir...

Un programa artístico integral formado por el taller de danza, el taller música y el taller plástico-visual para personas con capacidades diferentes.

Mírame cuando te hablo

- Webserie en Lingua de Signos
- Productora de contenidos audiovisuales para personas sordas.

https://www.youtube.com/channel/UCXhr_nTgZJSUh4K8E_zuDrQ

<http://miramecuandotehablo.com/>



//Afundación

Aldeas infantiles. Programa arte como medio de transformación social. Exposición en Afundación

Autobiografía de los sentimientos. Niños de 6 a 18 años de los centros de día de Aldeas Infantiles.

<https://drive.google.com/file/d/OB0AWnGyl0ZFISHhVR1NLU2tCdnM/view>

Loreto Blanco, profesora BBAA comisaria de la expo.

Dibujo, pintura, foto, video, collage, los niños expresan ideas emociones y desarrollan capacidad creativa.

XEROCK – MÚSICA E DISCAPACIDADE

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

Grupo de rock promovido por el Centro Ocupacional San Xerome



Juan XXIII, teatro persoas con discapacidade intelectual

http://www.asociacionjuanxxiii.org/index.php?option=com_content&view=article&id=101&Itemid=112&lang=es

Este Proyecto “Inclusión a través del Teatro” está enmarcado dentro del Proyecto de Sensibilización Social que es la Asociación Juan XXIII lleva a cabo en la comunidad, es una herramienta para conseguir el cambio en el pensamiento de la Sociedad.

Para poder ver un video de una de nuestras obras acceda a éste link:

<https://skydrive.live.com/redir.aspx?cid=d2fc61305292d412&page=self&resid=D2FC61305292D412!107&parid=D2FC61305292D412!103&authkey=!AgEAbynwS4rtmM&Bpub=SDX.SkyDrive&Bsrc=Share>

Representación teatral: “**VERSOS DE VIENTO**”

Representación teatral: “**O CIRCO DOS ESQUECIDOS**”

Representación teatral: “**CINCENTA. EPÍLOGO**”

Representación teatral: “**BELA E BESTA**”

//Afundación

Ugía Pedreira: oficina galega doutros asuntos do movemento", que mestura música, danza, interpretación

<https://www.facebook.com/AOficinaMOV>

A MARIÑA MOV: Improvisación Interdisciplinar Libre e Neuromovemento Craneal.

A *Oficina Galega de Outros Asuntos do Movemento* e a *Central Folque* en colaboración co Concello de Ribadeo, accionan por primeira vez en A Mariña, contextos de Arte e Saúde encamiñados a crear novas vías de comunicación, integración e movemento a través do Neuromovemento Craneal, a Improvisación Interdisciplinar Libre, a música e a danza.

A programación, que se desenvolverá durante os primeiros meses deste 2015, inclúe **tres espazos de aprendizaxe** e está dirixida a **nen@s**, xovens e adultos interesados-as, e aberto para diferentes ámbitos relacionais, profesionais, artísticos dependendo dos recursos físicos e psíquicos de cada quen.

CURSO DE IMPROVISACIÓN LIBRE con **CHEFA ALONSO** para músicos, poetas, bailaríns, artistas plásticos e toda xente adicada á escena.

ESPECTÁCULO "BAILAR EL AGUA" con **CHEFA ALONSO** (médico e música) e **RAQUEL SÁNCHEZ** (bailarina e coreógrafa) para persoas con diversidade funcional e público interesado.

SESIÓNS DE NEUROMOVEMENTO CRANEAL con **JUAN CARLOS CONCHA MATUS** (osteópata especialista en ABM de Fendelkrais) para persoas con diversidade funcional, dores crónicos ou limitacións de movemento.

<https://www.facebook.com/AOficinaMOV>

FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE – HABLAR CON ARTE DESDE EL AUTISMO

<http://www.fundacionmariajosejove.org/proyecto/exposicion-hablar-conarte-desde-el-autismo/>

hablar conARTE_ es un proyecto incluido dentro del **Área de promoción cultural y educación artística de la Fundación** que ha celebrado su sexta edición en la búsqueda de potenciar la creatividad y estimular los sentidos de personas con algún tipo de discapacidad a través del arte.



//Afundación

PROXECTO MÁSCARAS

Cine

<http://www.proxectomascaras.com/>



NARANJO IMAGINARIA

Música electrónica

<https://vimeo.com/148122023>

<https://naranjaimaginario.wordpress.com/>



JESÚS SUÁREZ Y MAR DE FONDO “DDESTELLOS DE OSCURIDAD”

Rock

<https://www.facebook.com/mardefondoJS/>

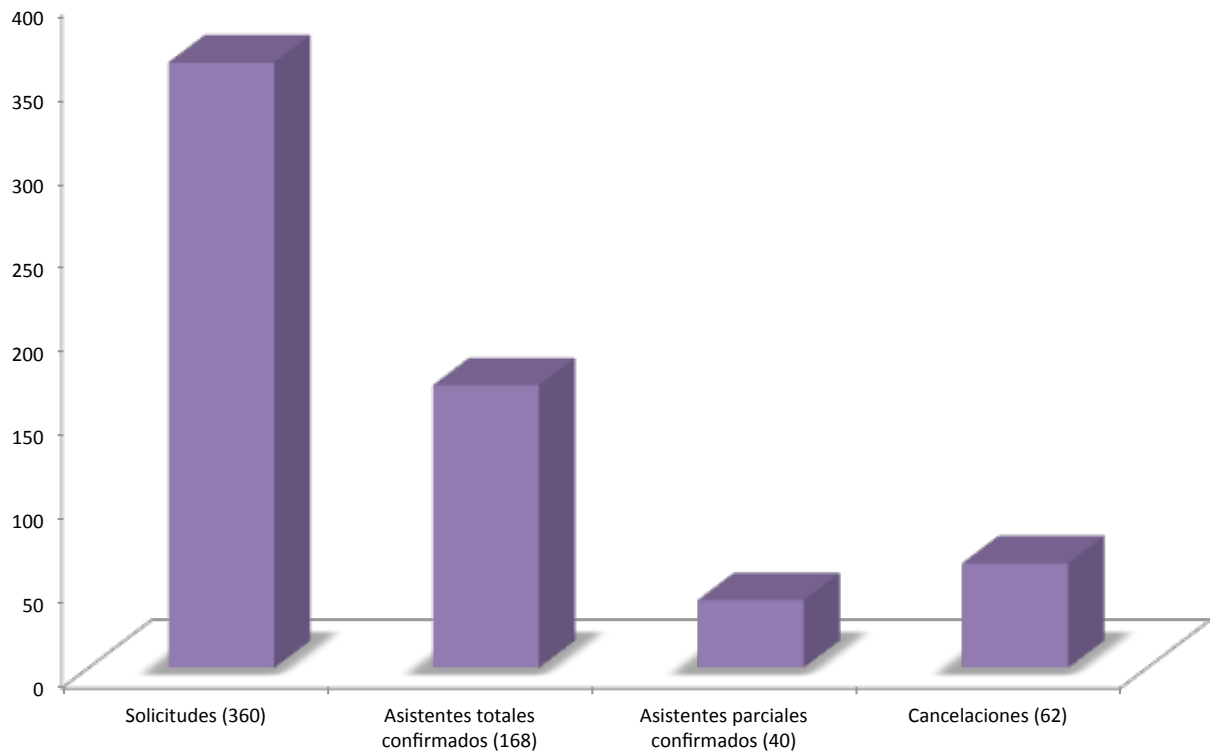
<https://www.youtube.com/watch?v=ecJfooxWVro>

http://www.deezer.com/album/11463240?app_id=100023

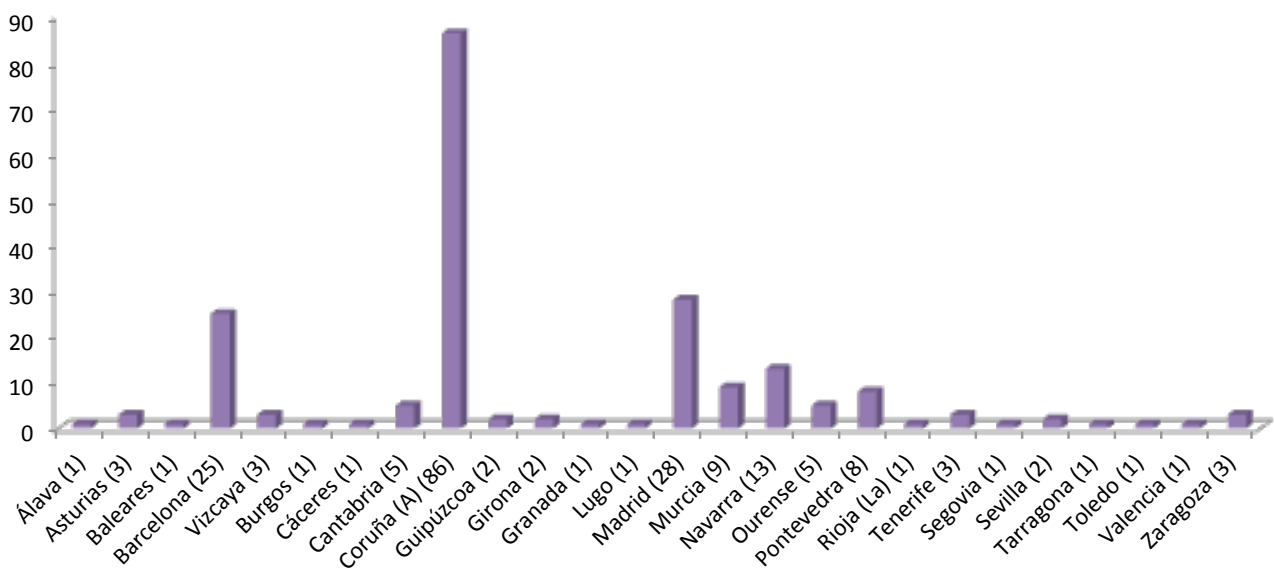


Encuestas de evaluación

RELACIÓN DE SOLICITUDES Y ASISTENCIAS

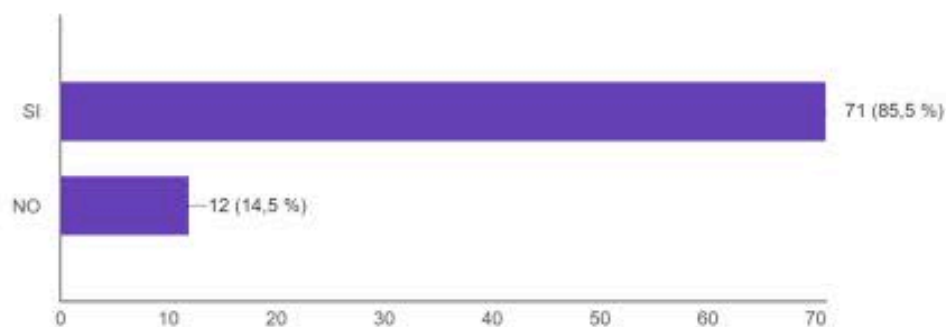


PROCEDENCIA DE LOS PARTICIPANTES



RESULTADOS DE LA ENCUESTA DE EVALUACIÓN

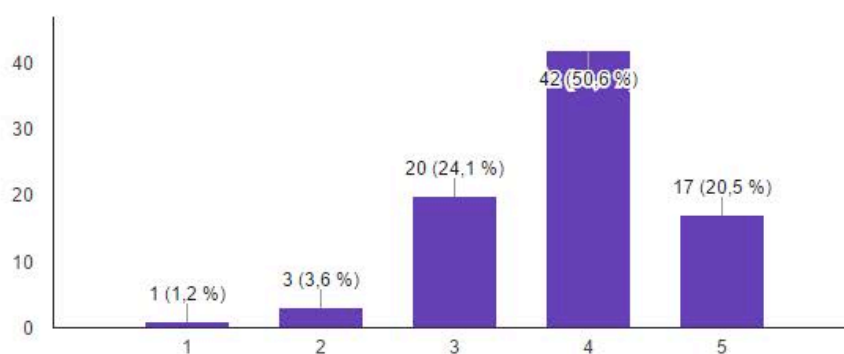
¿Es la primera vez que asistes a las Jornadas? (83 respuestas)



CONTENIDOS

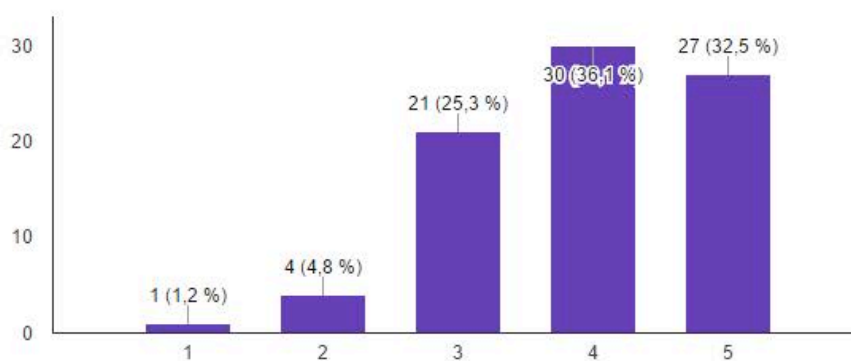
Las siguientes respuestas son valoraciones del 1 al 5; siendo 1 “muy poco” y 5 “mucho”.

¿Los contenidos han estado debidamente estructurados? (83 respuestas)



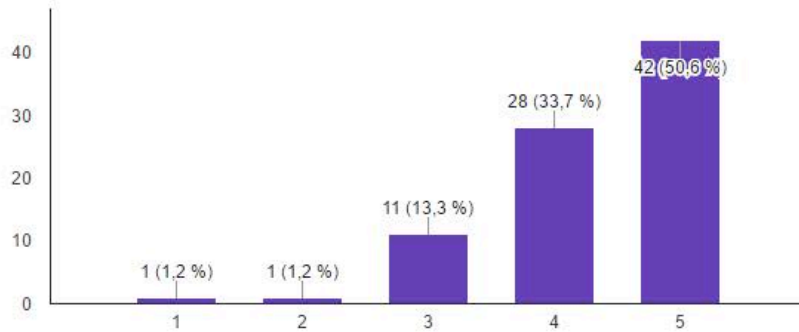
¿Los conocimientos aportados en las VIII Jornadas le resultan útiles? (83 respuestas)

(83 respuestas)



¿La temática general de las VIII Jornadas, "Artes escénicas y Comunidad", le ha parecido interesante?

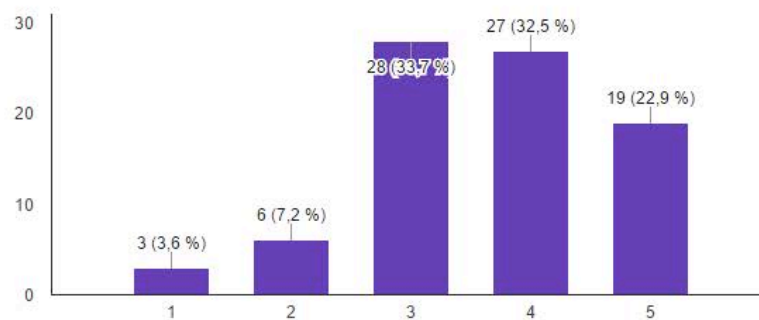
(83 respuestas)



DURACIÓN Y ESTRUCTURA

¿Considera la duración de las VIII Jornadas adecuada (de miércoles a las 20.30 h. a viernes a las 22.00 h.)?

(83 respuestas)



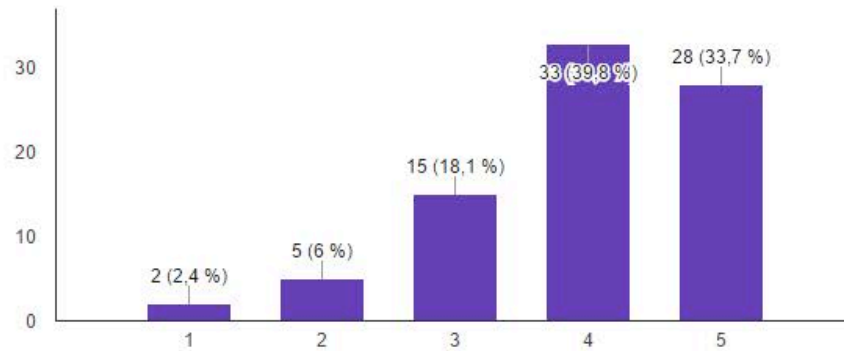
¿La estructura para la participación activa de los asistentes ha sido correcta?

(83 respuestas)



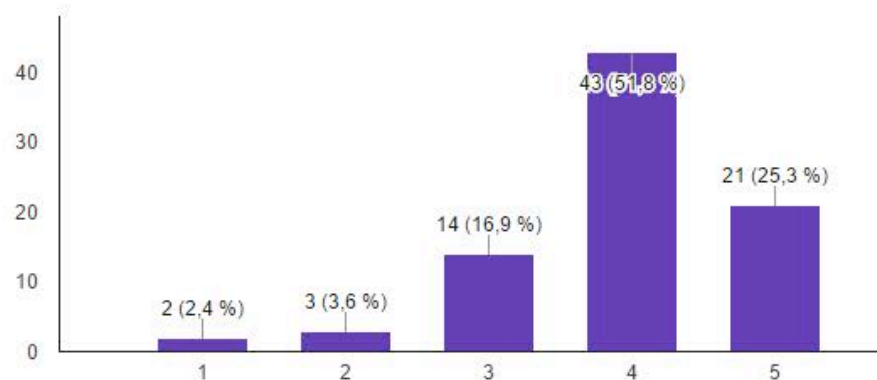
¿Le parece que la alternancia entre ponencias, talleres y programación artística ha sido adecuada?

(83 respuestas)

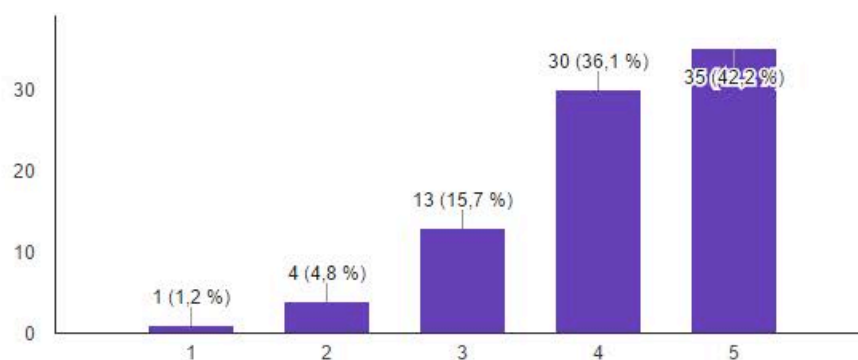


VALORACIÓN GLOBAL DE LAS VIII JORNADAS

¿Las VIII Jornadas han cubierto sus expectativas? (83 respuestas)

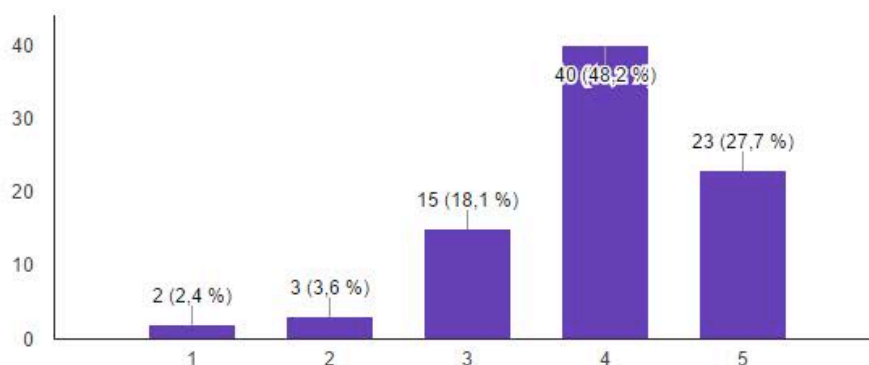


¿Considera las Jornadas útiles para la aplicación profesional? (83 respuestas)



Indique el grado de satisfacción general de las VIII Jornadas de Inclusión Social

(83 respuestas)



OBSERVACIONES SOBRE EL CONJUNTO DE LA PROGRAMACIÓN DE LAS VIII JORNADAS

Reflexiones en torno a la falta de tiempo: en talleres, para generar debate, para la presentación de propuestas locales
Varias personas piden tres días de duración
Se echan en faltan espacios de diálogo, intercambio...

Frustración porque algunos talleres no fueron teórico prácticos, sino solo teóricos
Se destaca los diálogos posteriores a las obras, buena elección temática, organización...

COMENTARIOS Y ASPECTOS DE MEJORA DE CARA A PRÓXIMAS EDICIONES DE LAS JORNADAS

Pasar las comunicaciones al primer día para favorecer conocimiento e interacción
Hay algunas quejas por cómo se aceptan o no las solicitudes, y el tema de las inscripciones

parciales y totales
Poco espacio para comentar las comunicaciones
Se reitera la necesidad de espacios de diálogo e intercambio

SUGERENCIAS DE CONTENIDOS PARA LAS IX JORNADAS

Democratización de la cultura
La danza como herramienta de inclusión en la escuela
¿Ocio y cultura globalizada para todos?
Financiación
Pedagogía de las artes escénicas aplicadas
Teatro y enfermedad mental
Inmigración
Circo y artes vivas
Refugiados
Procesos de creación



Equipo de las Jornadas

ORGANIZACIÓN Y DISEÑO DE CONTENIDOS

- Jaime Guerra Carballo, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
- Xosé Paulo Rodríguez Domínguez, Teatro Rosalía Castro de A Coruña/ IMCE
- Paz Santa Cecilia Aristu, La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid
- Irene Pardo Molina, La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública
- Isabel Pérez Izquierdo, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía
- Antonio Simón Rodríguez Martínez, Institut del Teatre de Barcelona
- **David Ojeda Abolafia**, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
- Grego Navarro de Luis, Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona
- Eva García, coordinadora de las VIII Jornadas.

EQUIPO DEL TEATRO ROSALÍA CASTRO

- Begoña Llamosas
 - Ricardo Rodríguez
 - Conchita Fernández
 - Carolina de la Torre
 - Laura Cedrón
- Audiovisuales: Pablo Rodríguez Martínez-Reclip S.L.

Fotografía: Amador Lorenzo

Diseño gráfico: José Antonio de Luis- A toda Plana.

Relatoría y diseño de la memoria: Ana Belén Santiago

Traducción e interpretación en lengua de signos: Federación de Asociaciones de Persoas Xordas de Galicia (FAXPG)

AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo de gestión, producción y técnico del Teatro Rosalía Castro y del resto del Instituto Municipal Coruña Espectáculos (IMCE) del Ayuntamiento de A Coruña, por su apoyo y esfuerzo para la organización de las Jornadas.

A los responsables de los equipamientos colaboradores en la ciudad de A Coruña: Kiosco Alfonso, Teatro Colón, Casa Museo Casares Quiroga y Fundación Luis Seoane.

A la Deputación de A Coruña, a AGADIC de la Xunta de Galicia y a la Universidade de A Coruña, por el apoyo recibido para las VIII Jornadas.

A François Matarasso por su complicidad y apoyo a las Jornadas.



Reseñas y publicidad

Artes escénicas

Musica, teatro, danza y talleres para lograr la inclusión social

A Coruña acogerá en abril las octavas jornadas estatales con destacados especialistas

RODRI GARCÍA

Coruñesas con más de 70 años «que queiran subir o escenario para bailar» en un montaje dirigido por Mariantonia Oliver. Jubilados, o próximos a ello, dispuestos a participar en el espectáculo *Vida laboral* dirigido por Claudia Faci. Son dos de los espectáculos que formarán parte de las octavas Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. El concejal de Culturas, José Manuel Sande, calificó de «privilexio» que A Coruña acoja esta iniciativa del 20 al 22 de abril.

Jaime Guerra, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Inaem, recordó que este evento estatal lo inició dicho organismo con la idea de impulsar la creación y la difusión de las artes escénicas «de cara a la inclusión social». Señaló Guerra que la



Los actores de Chévere impartirán un taller. PACO RODRÍGUEZ

iniciativa de celebrarlas en A Coruña había sido una propuesta del director del teatro Rosalía, Xosé Paulo Rodríguez. También enumeró las instituciones que han ido sumándose al proyecto en estos años.

En el caso de A Coruña está la Diputación provincial, cuya representante, Ánxela Franco, dijo que estas jornadas permiten «crear conciencia social crítica e propostas que axuden a mellorar a nosa vida».

Xosé Paulo explicó que entre los participantes estará el grupo Chévere con el taller teórico práctico *Eroski Paraiso: colectivizar la Memoria*. Todos los talleres tendrá un aforo limitado a 40 personas y entre los ponentes de los mismos están Aristides Vargas, con *Memoria y olvido: una reconstrucción comunitaria del pasado* y Jean-Frédéric Chevalier con *Comunidad y escena: ¿representación o presentación?*

Las jornadas de inclusión social coruñesas dirán sobre el escenario que sí se puede

Ocho instituciones organizarán del 20 al 22 de abril talleres, espectáculos y proyecciones

REPORTAJE

M.G.M.

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas escogen como escenario para su octava edición a la ciudad para ofrecer del 20 al 22 de abril espectáculos participativos, talleres y documentales, además de la presencia de referentes como Mariantònia Oliver, Claudia Faci o Jean-Frédéric Chevallier. Contaba en la presentación Jaime Guerra, del Inaem, que la actividad nació con la vocación de visibilizar y poner en valor las propuestas que trabajan por la inclusión social, "que se profesionalicen y se exhiban" tal y como ocurre desde hace dos décadas en otros países donde forman parte de las carteleras.

Desde Madrid, la idea ha viajado por Sevilla o Pamplona arrastrando como colaboradores a las entidades que han pilotado el experimento en cada sede. En A Coruña, el IMCE coge las riendas para llevar la experiencia al centro Ágora, el teatro Rosalía, la casa museo Casares Quiroga, el Kiosco Alfonso y la Fundación Luis Seoane. Además, la Diputación, a través del teatro Colón, y Agadic también se unirán a la puesta en común y entre todos perfilarán una programación que centrificará la manera de trabajar con la comunidad.

Así es como el responsable del Rosalía, Paulo Rodríguez, hizo una convocatoria pública a todas las mujeres mayores de 70 para participar en el montaje de Mariantònia Oliver titulado "Las Muchas". El resultado se podrá ver el 20, a las 20.30 horas en el teatro de Riego de Agua, y las interesadas solo tendrán que apuntarse en la web de cultura. Es totalmente gratuito y los únicos



El concelleiro de Cultura, José Manuel Sande, junto a los responsables de las instituciones

PATRICIA G. FRAGA

CLAUDIA FACI O
JEAN-FRÉDÉRIC
CHEVALLIER
VOLCARÁN SU
EXPERIENCIA EN
UNA EDICIÓN QUE
BUSCA LA
PARTICIPACIÓN
DE VOLUNTARIOS
CORUÑESES

requisitos para danzar sobre las tablas es la edad, disponibilidad para ensayar por las mañanas y una falda y zapato cómodo en el armario.

Por otro lado, Claudia Faci pide hombres mayores de 60, jubilados o a punto de retirarse para que viertan su experiencia en "Vida laboral", que tendrá lugar el 21, a las 21.00 horas, en el Rosalía. Todos los espectáculos se cerrarán con un diálogo con el director y la compañía, voluntarios incluidos.

En el calendario, también se colarán los de Chévere, que le sacarán punta a "Eroski Paraíso: colectivizar la Memoria" y el portugués Hugo Cruz, que ahondará sobre el arte y la comunidad. Ester Bonal importará su experimento del Raval barcelonés y

Chevallier volcará prácticas escénicas que lleva hoy a India en tres días donde también habrá audiovisual. Lo pondrán el 22 las productoras Pele y Tnsj, que presentarán a las 20.30 horas en el Rosalía "Cidadaos de corpo inteiro", que trata sobre una especie de guetos que se formaron en Oporto al intentar deslocalizar ciertos barrios de la ciudad y colocarles pajarita para el turismo. La cinta refleja cómo se trató de reintegrar a esta gente a través de grupos de teatro.

De la emotividad individual a la del conjunto, pasando por recetas concretas, los profesionales compartirán sus procesos creativos de manera teórica, pero, sobre todo, práctica, para invitar a toda la ciudadanía, ya sea en forma de butaca o de intérprete.

Las octavas jornadas de inclusión social dirán sobre el escenario que sí se puede

Ocho instituciones organizarán del 20 al 22 de abril talleres, espectáculos y proyecciones

REPORTAJE

M.G.M.

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas escogen como escenario para su octava edición a la ciudad para ofrecer del 20 al 22 de abril espectáculos participativos, talleres y documentales, además de la presencia de referentes como Mariantònia Oliver, Claudia Fàci o Jean-Frédéric Chevallier. Contaba en la presentación Jaime Guerra, del Inaem, que la actividad nació con la vocación de visibilizar y poner en valor las propuestas que trabajan por la inclusión social, "que se profesionalicen y se exhiban" tal y como ocurre desde hace dos décadas en otros países donde forman parte de las carteleras.

Desde Madrid, la idea ha viajado por Sevilla o Pamplona arrastrando como colaboradores a las entidades que han pilotado el experimento en cada sede. En A Coruña, el IMCE coge las riendas para llevar la experiencia al centro Ágora, el teatro Rosalía, la casa museo Casares Quiroga, el Kiosco Alfonso y la Fundación Luis Seoane. Además, la Diputación, a través del teatro Colón, y Agadic también se unirán a la puesta en común y entre todos perfilarán una programación que centrifugará la manera de trabajar con la comunidad.

Así es como el responsable del Rosalía, Paulo Rodríguez, hizo una convocatoria pública a todas las mujeres mayores de 70 para participar en el montaje de Mariantònia Oliver titulado "Las Muchas". El resultado se podrá ver el 20, a las 20.30 horas en el teatro de Riego de Agua, y las interesadas solo tendrán que apuntarse en la web de cultura. Es totalmente gratuito y los únicos



El concelleiro de Cultura, José Manuel Sande, junto a los responsables de las instituciones

PATRICIA G. FRAGA

CLAUDIA FÀCI O
JEAN-FRÉDÉRIC
CHEVALLIER
VOLCARÁN SU
EXPERIENCIA EN
UNA EDICIÓN QUE
BUSCA LA
PARTICIPACIÓN
DE VOLUNTARIOS
CORUÑESES

requisitos para danzar sobre las tablas es la edad, disponibilidad para ensayar por las mañanas y una falda y zapato cómodo en el armario.

Por otro lado, Claudia Fàci pide hombres mayores de 60, jubilados o a punto de retirarse para que viertan su experiencia en "Vida laboral", que tendrá lugar el 21, a las 21.00 horas, en el Rosalía. Todos los espectáculos se cerrarán con un diálogo con el director y la compañía, voluntarios incluidos.

En el calendario, también se colarán los de Chèvere, que le sacarán punta a "Eroski Paraiso: colectivizar la Memoria" y el portugués Hugo Cruz, que ahondará sobre el arte y la comunidad. Ester Bonal importará su experimento del Raval barcelonés y

Chevallier volcará prácticas escénicas que lleva hoy a India en tres días donde también habrá audiovisual. Lo pondrán el 22 las productoras Pele y Tnsj, que presentarán a las 20.30 horas en el Rosalía "Cidadaos de corpo inteiro", que trata sobre una especie de guetos que se formaron en Oporto al intentar deslocalizar ciertos barrios de la ciudad y colocarles pajarita para el turismo. La cinta refleja cómo se trató de reintegrar a esta gente a través de grupos de teatro.

De la emotividad individual a la del conjunto, pasando por recetas concretas, los profesionales compartirán sus procesos creativos de manera teórica, pero, sobre todo, práctica, para invitar a toda la ciudadanía, ya sea en forma de butaca o de intérprete.

Unha oferta cultural inclusiva e didáctica

A octava edición das Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas chegará en abril cunha variada programación

Redacción
A CORUÑA

A cidade será o centro estatal da oitava edición das Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas entre os días 20 e 22 de abril. O programa, presentado onte no Concello, arrancará o día 20 coa representación, no teatro Rosalía de Castro, de *Las muchas*, unha montaxe dirixida por Mariantónia Oliver e que parte dun traballo previo feito con mulleres da Coruña. A esta obra seguiralle o día 21 a posta en escena do espectáculo *Vida laboral*, unha peza dirixida por Claudia Faii na que participará un grupo de homes da cidade maiores de 60 anos en situación de xubilación ou prexubilación, unha par-

ticipación para a que as inscricións permanecen abertas.

As propostas escénicas estarán complementadas por unha serie de ponencias que terán lugar polas mañás no teatro Rosalía e por obradoiros teóricos e prácticos que se levarán a cabo en diferentes espazos da cidade, como a Casa Museo Casares Quiroga, o Kiosco Alfonso, a Fundación Luis Seoane ou o Teatro Colón.

Estes talleres estarán enfocados ao desenvolvemento da creatividade, a construción da identidade cidadá ou aos procesos de xentificación, xuventude ou integración das migracións, e serán impartidos por profesionais das artes escénicas coma Santiago Cirugeda, Arístides Vargas, Jean-



Representantes das entidades que participan na organización das xornadas, onte no Concello. | www.360.es

Frédéric Chevallier ou Xesús Ron e Patricia de Lorenzo, membros da compañía galega gañadora do Premio Nacional de Teatro 2014.

Tódas as actividades estarán destinadas a promover a relación das artes escénicas e a música coa comunidade, entendida esta última coma "a recuperación da memoria

individual que conforma a colectiva", tal e como expuxo o director do Teatro Rosalía, Xosé Paulo Rodríguez, na presentación do evento.

A organización das Xornadas sobre a Inclusión Social e a educación nas Artes Escénicas corre a cargo do Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música e

doutras sete entidades de España, que contan coa colaboración do Concello e da Xunta. Ofertan un total de 200 prazas para participar nas xornadas. As inscricións poderán realizarse de forma gratuita ata as 12,00 horas do venres 8 de abril a través do sitio web www.mecil.gob.es.

Las octavas jornadas de inclusión social dirán sobre el escenario que sí se puede

Ocho instituciones organizarán del 20 al 22 de abril talleres, espectáculos y proyecciones

REPORTAJE
M.G.M.

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas escogen como escenario para su octava edición a la ciudad para ofrecer del 20 al 22 de abril espectáculos participativos, talleres y documentales, además de la presencia de referentes como Mariantônia Oliver, Claudia Faci o Jean-Frédéric Chevallier. Contaba en la presentación Jaime Guerra, del Inaem, que la actividad nació con la vocación de visibilizar y poner en valor las propuestas que trabajan por la inclusión social, "que se profesionalicen y se exhiban" tal y como ocurre desde hace dos décadas en otros países donde forman parte de las carteleras.

Desde Madrid, la idea ha viajado por Sevilla o Pamplona arrastrando como colaboradores a las entidades que han pilotado el experimento en cada sede. En A Coruña, el IMCE coge las riendas para llevar la experiencia al centro Ágora, el teatro Rosalía, la casa museo Casares Quiroga, el Kiosco Alfonso y la Fundación Luis Seoane. Además, la Diputación, a través del teatro Colón, y Agadic también se unirán a la puesta en común y entre todos perfilarán una programación que centrifugará la manera de trabajar con la comunidad.

Así es como el responsable del Rosalía, Paulo Rodríguez, hizo una convocatoria pública a todas las mujeres mayores de 70 para participar en el montaje de Mariantônia Oliver titulado "Las Muchas". El resultado se podrá ver el 20, a las 20.30 horas en el teatro de Riego de Agua, y las interesadas solo tendrán que apuntarse en la web de cultura. Es totalmente gratuito y los únicos



El concelleiro de Cultura, José Manuel Sande, junto a los responsables de las instituciones

PATRICIA G. FRAGA

**CLAUDIA FACI
JEAN-FRÉDÉRIC
CHEVALLIER
VOLCARÁN SU
EXPERIENCIA EN
UNA EDICIÓN QUE
BUSCA LA
PARTICIPACIÓN
DE VOLUNTARIOS
CORUÑESES**

requisitos para danzar sobre las tablas es la edad, disponibilidad para ensayar por las mañanas y una falda y zapato cómodo en el armario.

Por otro lado, Claudia Faci pide hombres mayores de 60, jubilados o a punto de retirarse para que viertan su experiencia en "Vida laboral", que tendrá lugar el 21, a las 21.00 horas, en el Rosalía. Todos los espectáculos se cerrarán con un diálogo con el director y la compañía, voluntarios incluidos.

En el calendario, también se colarán los de Chévere, que le sacarán punta a "Eroski Paraíso: colectivizar la Memoria" y el portugués Hugo Cruz, que ahondará sobre el arte y la comunidad. Ester Bonal importará su experiencia del Raval barcelonés y

Chevallier volcará prácticas escénicas que lleva hoy a India en tres días donde también habrá audiovisual. Lo pondrán el 22 las productoras Pele y Tnsj, que presentarán a las 20.30 horas en el Rosalía "Cidados de corpo inteiro", que trata sobre una especie de guetos que se formaron en Oporto al intentar deslocalizar ciertos barrios de la ciudad y colocarles pajarita para el turismo. La cinta refleja cómo se trató de reintegrar a esta gente a través de grupos de teatro.

De la emotividad individual a la del conjunto, pasando por recetas concretas, los profesionales compartirán sus procesos creativos de manera teórica, pero, sobre todo, práctica, para invitar a toda la ciudadanía, ya sea en forma de butaca o de intérprete.

Unha oferta cultural inclusiva e didáctica

A octava edición das Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas chegará en abril cunha variada programación

A cidade será o centro estatal da oitava edición das Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas entre os días 20 e 22 de abril. O programa, presentado onte no Concello, arrancará o día 20 coa representación, no teatro Rosalía de Castro, de *Las muchas*, unha montaxe dirixida por Mariantonia Oliver e que parte dun traballo previo feito con mulleres da Coruña. A esta obra seguiralle o día 21 a posta en escena do espectáculo *Vida laboral*, unha peza dirixida por Claudia Faci na que participará un grupo de homes da cidade maiores de 60 anos en situación de xubilación ou prexubilación, unha participación para a que as inscricións permanecen abertas.

As propostas escénicas estarán complementadas por unha serie de ponencias que terán lugar polas mañás no teatro Rosalía e por obradoiros teóricos e prácticos que se levarán a cabo en diferentes espazos da cidade, como a Casa Museo Casares Quiroga, o Kiosco Alfonso, a Fundación Luis Seoane ou o Teatro Colón.

Estes talleres estarán enfocados ao desenvolvemento da creatividade, a construción da identidade cidadá ou aos procesos de xentrificación, xuventude ou integración das migracións, e serán impartidos por profesionais das artes escénicas coma Santiago Cirugeda, Aristides Vargas, Jean-Frédéric Chevallier ou Xesús Ron e Patricia de Lorenzo, membros da compañía galega gañadora do Premio Nacional de Teatro 2014.

Tódas as actividades estarán destinadas a promover a relación das artes escénicas e a música coa comunidade, entendida esta última coma "a recuperación da memoria individual que conforma a colectiva", tal e como expuxo o director do Teatro Rosalía, Xosé Paulo Rodríguez, na presentación do evento.

A organización das Xornadas sobre a Inclusión Social e a educación nas Artes Escénicas corre a cargo do Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música e doutras sete entidades de España, que contan coa colaboración do Concello e da Xunta. Ofertan un total de 200 prazas para participar nas xornadas. As inscricións poderán realizarse de forma gratuita ata as 12.00 horas do venres 8 de abril a través do sitio web www.mecd.gob.es.

Musica, teatro, danza y talleres para lograr la inclusión social

A Coruña acogerá en abril las octavas jornadas estatales con destacados especialistas

Coruñesas con más de 70 años «que queiran subir o escenario para bailar» en un montaje dirigido por Mariantonia Oliver. Jubilados, o próximos a ello, dispuestos a participar en el espectáculo Vida laboral dirigido por Claudia Faci. Son dos de los espectáculos que formarán parte de las octavas Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. El concejal de Culturas, José Manuel Sande, calificó de «privilegio» que A Coruña acoja esta iniciativa del 20 al 22 de abril.

Jaime Guerra, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Inaem, recordó que este evento estatal lo inició dicho organismo con la idea de impulsar la creación y la difusión de las artes escénicas «de cara a la inclusión social». Señaló Guerra que la iniciativa de celebrarlas en A Coruña había sido una propuesta del director del teatro Rosalía, Xosé Paulo Rodríguez. También enumeró las instituciones que han ido sumándose al proyecto en estos años.

En el caso de A Coruña está la Diputación provincial, cuya representante, Ánxela Franco, dijo que estas jornadas permiten «crear conciencia social crítica e propostas que axuden a mellorar a nosa vida».

Xosé Paulo explicó que entre los participantes estará el grupo Chévere con el taller teórico práctico Eroski Paraíso: colectivizar la Memoria. Todos los talleres tendrá un aforo limitado a 40 personas y entre los ponentes de los mismos están Arístides Vargas, con Memoria y olvido: una reconstrucción comunitaria del pasado y Jean-Frédéric Chevalier con Comunidad y escena: ¿representación o presentación?

Las octavas jornadas de inclusión social dirán sobre el escenario que sí se puede

El concelleiro de Cultura, José Manuel Sande, junto a los responsables de las instituciones patricia g. fraga

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas escogen como escenario para su octava edición a la ciudad para ofrecer del 20 al 22 de abril espectáculos participativos, talleres y documentales, además de la presencia de referentes como Mariantònia Oliver, Claudia Faci o Jean-Frédéric Chevallier. Contaba en la presentación Jaime Guerra, del Inaem, que la actividad nació con la vocación de visibilizar y poner en valor las propuestas que trabajan por la inclusión social, "que se profesionalicen y se exhiban" tal y como ocurre desde hace dos décadas en otros países donde forman parte de las carteleras.

Desde Madrid, la idea ha viajado por Sevilla o Pamplona arrastrando como colaboradores a las entidades que han pilotado el experimento en cada sede. En A Coruña, el IMCE coge las riendas para llevar la experiencia al centro Ágora, el teatro Rosalía, la casa museo Casares Quiroga, el Kiosco Alfonso y la Fundación Luis Seoane. Además, la Diputación, a través del teatro Colón, y Agadic también se unirán a la puesta en común y entre todos perfilarán una programación que centrifugará la manera de trabajar con la comunidad.

Así es como el responsable del Rosalía, Paulo Rodríguez, hizo una convocatoria pública a todas las mujeres mayores de 70 para participar en el montaje de Mariantònia Oliver titulado "Las Muchas". El resultado se podrá ver el 20, a las 20.30 horas en el teatro de Riego de Agua, y las interesadas solo tendrán que apuntarse en la web de cultura. Es totalmente gratuito y los únicos requisitos para bailar sobre las tablas es la edad, disponibilidad para ensayar por las mañanas y una falda y zapato cómodo en el armario.

Por otro lado, Claudia Faci pide hombres mayores de 60, jubilados o a punto de retirarse para que viertan su experiencia en "Vida laboral", que tendrá lugar el 21, a las 21.00 horas, en el Rosalía. Todos los espectáculos se cerrarán con un diálogo con el director y la compañía, voluntarios incluidos.

En el calendario, también se colarán los de Chévere, que le sacarán punta a "Eroski Paraíso: colectivizar la Memoria" y el portugués Hugo Cruz, que ahondará sobre el arte y la comunidad. Ester Bonal importará su experimento del Raval barcelonés y Chevallier volcará prácticas escénicas que lleva hoy a India en tres días donde también habrá audiovisual. Lo pondrán el 22 las productoras Pele y Tnsj, que presentarán a las 20.30 horas en el Rosalía "Cidadaos de corpo inteiro", que trata sobre una especie de guetos que se formaron en Oporto al intentar deslocalizar ciertos barrios de la ciudad y colocarles pajarita para el turismo. La cinta refleja cómo se trató de reintegrar a esta gente a través de grupos de teatro.

De la emotividad individual a la del conjunto, pasando por recetas concretas, los profesionales compartirán sus procesos creativos de manera teórica, pero, sobre todo, práctica, para invitar a toda la ciudadanía, ya sea en forma de butaca o de intérprete.

Espectáculos, relatorios e talleres no programa das xornadas sobre inclusión social nas artes escénicas

A Coruña acollerá do 20 ao 22 de abril as VIII Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas, que se desenvolverán arredor dun intenso programa de espectáculos, relatorios e talleres en diferentes espazos da cidade. A Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic) da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria colabora neste encontro organizado polo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) xunto con outras sete entidades do resto do España.

O obxectivo é abordar a relación das artes escénicas e a música coa sociedade actual, en especial con aqueles colectivos máis vulnerables. Con tal fin, analizaranse as posibilidades destas artes como xeradoras de dinámicas que lles faciliten a estes grupos a consecución de metas sociais, artísticas e persoais.

O director da Agadic, Jacobo Sutil, participou hoxe na presentación das xornadas, na que tamén interviñeron José Manuel Sande, concelleiro de cultura da Coruña; Jaime Guerra, asesor técnico do INAEM; Xosé Paulo Rodríguez, director do Teatro Rosalía Castro e presidente da Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; e Ánxela Franco, deputada de Benestar Social, Educación e Políticas de Igualdade de Xénero da Deputación da Coruña.

Funcións educativas e sociais

Na súa intervención, Jacobo Sutil incidiu na importancia de que as institucións culturais do século XXI ofrezan novos espazos e puntos de encontro desde os que a creación artística poida non só ser accesible para a maior parte da cidadanía, senón tamén participada na súa xénese pola colectividade á que se dirixe. "Tal é o caso -continuuou- da iniciativa que hoxe presentamos e que constitúe, sen dúbida, un marco idóneo no que poñer en práctica as proveitosas funcións educativas e sociais da música, do teatro e da danza para que estas disciplinas poidan manifestarse, ben sobre o escenario ben desde unha mesa de debate, como paradigma dunha sociedade posible ou, mellor dito, preferible".

Como institución anfitroia, o Concello da Coruña achega o Teatro Rosalía Castro como epicentro das xornadas, no marco das que acollerá a exhibición de dous espectáculos, cinco relatorios e a proxección dun documental. O programa inclúe, así mesmo, a organización de dez talleres en distintos espazos da cidade, como o Teatro Colón, a Casa Museo Casares Quiroga, o Kiosko Alfonso e a Fundación Luis Seoane.

O programa arrancará o mércores 20 de abril coa posta en escena de 'Las muchas', montaxe dirixida por Mariantònia Oliver a partir dun traballo previo realizado con mulleres da Coruña. 'Vida laboral' é o título do segundo espectáculo que poderá verse durante este encontro e que, neste caso, contará coa participación de homes da cidade baixo a dirección de Claudia Facci. O resultado deste segundo proceso creativo será exhibido o xoves día 21.

Para os relatorios contarase con destacados profesionais procedentes de diferentes puntos de Europa e América: Jean-Fredéric Chevallier (Francia), Ester Bonal (España), Marta Íñiguez (España) e Aristides Vargas (Arxentina-Ecuador). A través das súas experiencias, analizaranse proxectos ligados á recuperación da memoria como valor para a construción da comunidade e da identidade cidadá, así como propostas que apostan pola creatividade e a expresión propia para abordar temáticas como a xentificación, o xénero, a xuventude ou as migracións, entre outras.

Obradoiro do Grupo Chévere

Neste mesmo sentido, organizarase unha decena obradoiros, entre os que se atopa o taller teórico-práctico que os galegos Xron e Patricia de Lorenzo, do Grupo Chévere, impartirán o xoves 21 baixo o título 'Eroski Paraíso: colectivizar a memoria'.

As xornadas concluirán na tarde do venres 22 de abril coa proxección do documental portugués 'Cidadãos de corpo inteiro', producido por PELE e o Teatro Nacional São Joao de Porto a partir do proceso de creación do espectáculo teatral 'MAPA-O Jogo da Cartografía'.

Inscricións

A organización oferta un máximo de 200 prazas para asistir ás VIII Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas, para as que se mantén aberto o prazo de inscrición en liña ata as 12.00 horas do venres 8 de abril. A matrícula é gratuita e debe formalizarse a través da web <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social.html>.

Espectáculos, relatorios e talleres conforman o programa das xornadas sobre inclusión social nas artes escénicas, que terán lugar na Coruña do 20 ao 22 de abril »

A Agadic é unha entidades colaboradoras deste encontro impulsado polo INAEM xunto a outras sete institucións de toda España

O obxectivo é abordar a relación das artes escénicas e da música cos colectivos sociais máis vulnerables

A Coruña, 14 de marzo de 2016.- A Coruña acollerá do 20 ao 22 de abril as VIII Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas, que se desenvolverán arredor dun intenso programa de espectáculos, relatorios e talleres en diferentes espazos da cidade. A Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic) da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria colabora neste encontro organizado polo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) xunto con outras sete entidades do resto do España.

O obxectivo é abordar a relación das artes escénicas e a música coa sociedade actual, en especial con aqueles colectivos máis vulnerables. Con tal fin, analizaranse as posibilidades destas artes como xeradoras de dinámicas que lles faciliten a estes grupos a consecución de metas sociais, artísticas e persoais.

O director da Agadic, Jacobo Sutil, participou hoxe na presentación das xornadas, na que tamén interviñeron José Manuel Sande, concelleiro de cultura da Coruña; Jaime Guerra, asesor técnico do INAEM; Xosé Paulo Rodríguez, director do Teatro Rosalía Castro e presidente da Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; e Ánxela Franco, deputada de Benestar Social, Educación e Políticas de Igualdade de Xénero da Deputación da Coruña.

Funcións educativas e sociais

Na súa intervención, Jacobo Sutil incidiu na importancia de que as institucións culturais do século XXI ofrezan novos espazos e puntos de encontro desde os que a creación artística poida non só ser accesible para a maior parte da cidadanía, senón tamén participada na súa xénese pola colectividade á que se dirixe. "Tal é o caso -continuou- da iniciativa que hoxe presentamos e que constitúe, sen dúbida, un marco idóneo no que poñer en práctica as proveitosas funcións educativas e sociais da música, do teatro e da danza para que estas disciplinas poidan manifestarse, ben sobre o escenario ben desde unha mesa de debate, como paradigma dunha sociedade posible ou, mellor dito, preferible".

Como institución anfitroia, o Concello da Coruña achega o Teatro Rosalía Castro como epicentro das xornadas, no marco das que acollerá a exhibición de dous espectáculos, cinco relatorios e a proxección dun documental. O programa inclúe, así mesmo, a organización de dez talleres en distintos espazos da cidade, como o Teatro Colón, a Casa Museo Casares Quiroga, o Kiosko Alfonso e a Fundación Luis Seoane.

O programa arrancará o mércores 20 de abril coa posta en escena de 'Las muchas', montaxe dirixida por Maríantonia Oliver a partir dun traballo previo realizado con mulleres da Coruña. 'Vida laboral' é o título do segundo espectáculo que poderá verse durante este encontro e que, neste caso, contará coa participación de homes da cidade baixo a dirección de Claudia Facci. O resultado deste segundo proceso creativo será exhibido o xoves día 21.

Para os relatorios contarase con destacados profesionais procedentes de diferentes puntos de Europa e América: Jean-Frédéric Chevallier (Francia), Ester Bonal (España), Marta Íñiguez (España) e Arístides Vargas (Arxentina-Ecuador). A través das súas experiencias, analizaranse proxectos ligados á recuperación da memoria como valor para a construción da comunidade e da identidade cidadá, así como propostas que apostan pola creatividade e a expresión propia para abordar temáticas como a xentificación, o xénero, a xuventude ou as migracións, entre outras.

Obradoiro do Grupo Chévere

Neste mesmo sentido, organizarase unha decena obradoiros, entre os que se atopa o taller teórico-práctico que os galegos Xron e Patricia de Lorenzo, do Grupo Chévere, impartirán o xoves 21 baixo o título 'Eroski Paraíso: colectivizar a memoria'.

As xornadas concluirán na tarde do venres 22 de abril coa proxección do documental portugués 'Cidadãos de corpo inteiro', producido por PELE e o Teatro Nacional São Joao de Porto a partir do proceso de creación do espectáculo teatral 'MAPA-O Jogo da Cartografía'.

Inscripcións

VIII Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas

RGT

Esta sétima edición que se celebrou na Coruña do 20 ao 22 de abril e que tivo como sede principal o Teatro Rosalía Castro, abordou a relación das artes escénicas e a música coa Comunidade, en especial con aqueles colectivos máis vulnerables.

Estiveron organizadas conxuntamente por oito institucións públicas e privadas que levaron adiante, ademais do deseño dos contidos, a produción do evento. Estas entidades foron o Instituto Municipal Coruña Espectáculos (IMCE); o Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM); La Casa Encendida - Centro Cultural e Social da Fundación Montemadrid- a Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; a Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía; o Institut del Teatre da Diputació de Barcelona; a Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) e a Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona.

Nestas xornadas analizáronse as potencialidades das artes escénicas e musicais como xeradoras de dinámicas para poñer en valor a persoas e colectivos, co fin de que poidan abordar os retos aos que se enfrontan así como para alcanzar metas sociais, artísticas e persoais.

A diversidade foi algo que estivo presente en todos os ámbitos de traballo das xor-



Ester Bonal. Foto: Amador Lorenzo

nadas, xa sexa pola variedade da procedencia xeográfica e cultural das persoas participantes como polo impacto do seu traballo diario en comunidades e contextos moi diversos (España, Portugal, India, Perú ou México) ou mesmo polas metodoloxías de traballo que se desenvolveron nas actividades programadas: relatorios seguidos de debate, obradoiros, espectáculos, proxección dun documental e comunicacións.

Entre os relatorios, subliñar os de Jean-Frédéric Chevallier, “Prácticas escénicas contemporáneas e traballo en comunidade”; o de Ester Bonal: “Xamfrà: un centro de música e escena no barrio do Raval de Barcelona” e o de Arístides Vargas titulada “A obra de teatro como espazo de inclusión”.



Patricia de Lorenzo e Xesús Ron impartindo un obradoiro. Foto: A. Lorenzo

Frédéric Chevallier é un director de teatro e filósofo francés. Desde 2009 vive na India onde estreou oito montaxes teatrais e tres películas. Con Sukla Bar, funda e dirixe Trimukhi Platform, unha organización asentada nunha comunidade indíxena que traballa no cruzamento entre creación artística, a invención conceptual e a acción social.

Publicou diferentes ensaios teóricos e o seu texto *El teatro hoy, una tipología posible* gañou en 2011, o Premio Internacional de Ensaio Teatral Artez, Paso de Gato. En 2015 a editorial francesa Les solitaires Intempestifs publicalle *Deleuze et le théâtre (rompre avec la représentation)*. Cuestionar o significado das palabras “comunidade” e “contemporáneo” que ás veces son conceptos tan diferentes que non teñen utilidade algunha; ver as relacións posibles entre creación e comunidade; despertar os sentidos como condición necesaria para dar sentido; establecer a relación co espectador contemplado como persoa e non como consumidor que hai que convencer; presentar accións máis que re-presentar un espectáculo foron algunhas das ideas suxeridas ao longo da súa intervención. (www.trimukhiplatform.com)

Ester Bonal, formada en dirección coral e pedagogía musical, foi profesora de música en centros educativos de secundaria e xefa de estudos da Escola de Música muni-

cipal “Can Ponsic” en Barcelona. Actualmente é directora de Xamfrà, Centro de Música e Escena para a Inclusión Social no barrio do Raval de Barcelona.

Defensa contundente da cultura como dereito de toda persoa. Sempre é necesaria a decisión para o estudo, para desexar a cultura, mais para poder facelo compre que antes pase pola cabeza, e isto non acontece cando non se dan as condicións sobre todo en ambientes sumidos na precariedade ou mesmo na miseria.

Chegaron lembranzas de Paulo Freire na súa *Pedagogía do oprimido*: “nun rexime de dominación de consciencias no que os que máis traballan ou mesmo non teñen traballo non poden dicir a súa palabra. Os dominadores mantendo o monopolio da palabra e da cultura, mistifican, masifican e dominan. Nesa situación, os dominados, para dicir a súa palabra deben loitar para tomala.”

Hai que suxerir, espertar as consciencias, comentaba Bonal.

<http://www.xamfra.net>

<http://www.telarmusica.com/es>

Arístides Vargas. Arxentino. Actor, dramaturgo e director de escena. Con 21 anos exiliase a Ecuador fuxindo das persecucións da Triple A e da ditadura militar arxentina. Instálase en Quito onde en 1980 funda Teatro Malayerba, un dos grupos máis importantes do teatro latinoamericano.

Entre os seus traballos máis significativos no campo da dramaturxia e a dirección de escena atópanse aqueles que se achegan aos temas da violencia, o exilio, a perda de identidade e o desraizamento. Destacar entre outros: *Nuestra Señora de las Nubes*, *La razón blindada* e *Instrucciones para abrazar el aire*.

No seu relatorio comentou dúas experiencias nas que mostraba o teatro como

espazo de inclusión. A primeira foi no Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires: artistas arxentinos de diferentes provincias e estéticas- danza, títeres, teatro de xesto...- confluiron na montaxe de *La república análoga* resultado do traballo común e convivencia de dous meses. A segunda foi o Proxecto Fronteiras no espazo de Malayerba, en Quito, onde colectivos de Brasil, Perú, Arxentina, Ecuador e México levaron adiante unha coprodución. Na organización do evento participou o Colectivo Ámbar, Rede de Artistas e Promotores Escénicos Latinoamericanos.

A inclusión debe ser, comentou Arístides, un espazo afectivo para todo tipo de emigración e exilio. Tentando crear desde os desprazamentos, novas realidades. A desmemoria do vivido é unha peste.

<http://www.teatromalayerba.com>

| OBRADOIROS |

Durante as 2 xornadas desenvolvéronse 10 obradoiros para os que houbo unha forte demanda, quedando todos eles completos. Aquí cítase só o que impartiu Xron e Patricia de Lorenzo do Grupo Chévere de carácter teórico-práctico baixo o título: “Eroski Paraíso: colectivizar a memoria”.

Resultou ser unha aproximación ao proxecto de residencia que o Grupo Chévere desenvolve desde 2012 na localidade de Teo, analizando diversos procesos de traballo participados por comunidades concretas. E máis en concreto realizouse unha práctica grupal relacionada co proceso de creación de *Eroski Paraíso* a obra que a compañía estreou recentemente.

A montaxe indaga na memoria colectiva dun pobo a partir das historias recollidas sobre unha sala de festas que acabou sendo transformada nun hipermercado.

| ESPECTÁCULOS |

Nesta edición foi a primeira vez que as Xornadas sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas, presentaron o resultado de proxectos artísticos coa comunidade. Aquí foron dous espectáculos nos que as artistas traballaron durante varios días cun grupo de persoas da Coruña que foron convidadas a participar dun xeito voluntario nesta experiencia.

–*Las muchas*. Dirección: Mariàntonia Oliver. Mariàntonia contou coa participación de mulleres de entre 70 e 80 anos que foron seleccionadas nunha convocatoria realizada no mes de marzo. O resultado artístico foi a posta en escea no Teatro Rosalía dunha nova versión de *Las muchas* que xa fora estreado en versión mallorquina. É un retrato da fragilidade que ten que ver coa idade, cos corpos que xa deixan de



Arístides Vargas durante a súa intervención. Foto: Amador Lorenzo



Las muchas, de Mariãntoni Oliver. Foto: Amador Lorenzo.

estar no “mercado” oficial pero que están máis vivos que nunca e, sobre todo, máis libres.

–**Vida laboral. Dirección: Claudia Faci.** O proceso artístico desenvolveuse durante oito días na Coruña e contou coa participación de homes maiores de 60 anos, xubilados ou próximos por idade a abandonar a vida laboral. Nun momento das súas vidas, estes homes atópanse eximidos da responsabilidade de “producir” para a comunidade e o proceso creativo explora os desexos e inxerencias desa recuperada liberdade. A estrea foi tamén no Teatro Rosalía.

| PROYECCIÓN DOCUMENTAL |

Como peche das Xornadas houbo a proxección do documental portugués de 85 minutos de duración: *Cidadãos de corpo inteiro*. Realizado por Patricia Poçao e con dirección artística de Hugo Cruz. Producido por PELE e TNSJ sobre o proceso de creación do espectáculo teatral: *MAPA-O Jogo da Cartografía*. Este “mapa” foi deseñado

sobre os tres pilares en que se asentou a democracia da Antiga Grecia: teatro, xustiza e cidadanía. Regina Guimarães elaborou o texto captando os sentimentos colectivos con base comunitaria.

PELE é unha asociación sen ánimo de lucro de Porto que aborda o teatro como un espazo integrado de diálogo e creación colectiva, situando os individuos e os colectivos no centro da creación. Tentando sempre un equilibrio constante entre ética, estética e eficacia.

Sobre esta asociación temos xa falado nas páxinas desta revista: “Mexe. II Encontro de Arte e Comunidade”, RGT 77, Inverno 2013. www.apele.org

| COMUNICACIÓNS |

Este apartado de comunicacións artísticas e de institucións e entidades públicas ou privadas, sorprende pola intensa actividade, enerxía e ilusión que hai en diferentes lugares de España (Barcelona, Madrid, Zaragoza) sobre a Inclusión Social e a Educación nas Artes Escénicas.

Reseñamos aquí só as que se presentaron desde Galicia remitindo á páxina web xeral das xornadas para coñecer ao completo as demais como a totalidade do programa.

Victoria Tejerino de La quinta del Arte (Coruña) presentou “La creación del personaje, un camino hacia la inclusión social”. Contacto:

www.laquintadelarte.org

Carlota Pérez de Experimenta Cultura (Coruña) fixoo sobre “Proxecto e Encontro: Artes pola integración”. Contacto:

NO TE PIERDAS

Javier Becerra / javier.becerra@lavoz.es

El Pelicano Así fue la inauguración para invitados

Un estreno repleto de rostros conocidos

Alberto Núñez Feijóo, Ángel Nieto, Fernando Hierro o Flora Pérez, entre los asistentes a la fiesta

Fue una noche de zapatos de tacón, lentejuelas y laca. También de *gin-tonics*, ron con cola y whisky solo. De curiosos, comparaciones y predicciones. Pero sobre todo fue una noche de rostros conocidos. Unos, a escala nacional. Otros, a nivel coruñés. Pero en todo caso la primera gran fiesta de la sala Pelicano sirvió para dejar una secuencia de fotos de lo más familiar.

Por allí se dejó ver el presidente de la Xunta Alberto Núñez Feijóo con su pareja Eva Cárdenas. También el exmotociclista Ángel Nieto, el torero Pepín Liria y el exfutbolista Fernando Hierro. Este último se hartó a reparar besos, apretones de manos y, por supuesto, protagonizar *selfies* y más *selfies* a pie de pista.

Se rumoreó durante todo el día la posible presencia en el evento del fundador de Indi-

text Amancio Ortega. No acudió, aunque sí lo hizo su esposa y presidenta de la Fundación de lleva su nombre Flora Pérez y muchos de los directivos de la compañía. También personalidades del mundo de la política, como Francisco Vázquez, o la banca, como José Luis Méndez, exdirector general de Caixa Galicia. Hubo abundante representación de la empresa coruñesa, como Roberto Tejero, de Gadis; el presidente del R.C Deportivo, Tino Fernández; José Prada, de la Compañía de Tranvías, o José María e Ignacio Rivera, de Estrella de Galicia. Junto a ellos, el oftalmólogo Manuel Sánchez Salorio o Manuel Cillero, gerente de Sugema.

Cuenta atrás

Una cuenta atrás sirvió para marcar el inicio de la fiesta. A las doce, la discoteca empezó a desplegar todo su poderío, con un potente sistema de sonido, una pantalla gigante con todo tipo de vídeos, un sistema de luces impresionantes y la intervención de bailarinas y trapicistas.



Ángel Nieto. El exmotociclista y 13 veces campeón del mundo Ángel Nieto fue uno de los famosos de la fiesta. Se mostró afable y simpático con el público, apelando entre risas a su famoso 12 + 1. También recordando algunas de sus gestas en el mundo del motor. Muchos quisieron hacerse fotos con él, hablando de los tiempos en los que lo veían por la televisión. Esta es una de las imágenes que se pueden ver en una amplia galería en www.lavoz.es/coruna FOTO MARCOS MIGUEZ



Caras familiares. Arriba a la izquierda, Flora Pérez Marcote a su llegada a la sala Pelicano. A la derecha, Eva Cárdenas, Fernando Hierro y Alberto Núñez Feijóo en el interior de la sala, posando para la fotografía solicitada por uno de los asistentes. En la foto inferior, Manuel Cillero y Manuel Sánchez Salorio, que fueron recibidos a su llegada por el empresario Juan Carlos Cebrián. FOTOS MARCOS MIGUEZ, SANDRA FAGINAS



Hoy

DJ Krugger y DJ Karka en una noche «dance»

A partir de las 23.30 horas • 5 euros • La segunda sesión abierta al público se enfoca a la música electrónica con dos pinchadiscos de renombre internacional.

Mañana

Sesión de baile con el Combo Dominicano

De 17.30 a 23.30 horas • 10 euros • Empiezan las sesiones de domingo de la sala orientadas al baile. El estreno es con una de las grandes orquestas del momento.

VIII JORNADAS sobre la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS Artes Escénicas y Comunidad

20, 21 y 22 Abril 2016 Teatro Rosalía Castro A Coruña

PONENCIAS y TALLERES a cargo de profesionales y artistas nacionales e internacionales para abordar la relación de las artes escénicas y la música con la COMUNIDAD.

Programa completo y preinscripción: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas.html>

AGENDA DE ESPECTÁCULOS

20 DE ABRIL, 20:30 h TEATRO ROSALÍA CASTRO *Las Muñecas*, de Mariá Antonia Oliver. Proceso de creación escénica realizado con mujeres de A Coruña.

21 DE ABRIL, 21:00 h TEATRO ROSALÍA CASTRO *Vida laboral*, de Claudia Faci. Proceso de creación escénica realizado con hombres de A Coruña.



Escanea el código para participar

22 DE ABRIL, 20:30 h TEATRO ROSALÍA CASTRO. Proyección de *Ciudadanos de cuerpo entero*, sobre el proceso de gentrificación del centro urbano de Gijón.

Entradas a la venta en ticketea.com 902 044 226

Diversidad Memoria Creatividad Gentrificación Género Juventud Migraciones

Organizan



Con la colaboración de: AGADIC, Diputación de Coruña, Universidad de Coruña, runje, etc.



DON QUIJOTE Y CAMPANADAS A MEDIA NOCHE. DE EL UNIVERSO DE ORSON WELLES (NOTORIUS)

Si hablamos del Caballero de la Triste Figura, son memorables las películas de G. W. Pabst, con el caballero echando un discurso anti-capitalista colgando de un aspa de molino, o la de Grigori Konzintsev, interpretada por Nikolai Cherkasov, con decorados del español Alberto Sánchez, exiliado en la URSS. En ambas, el loco se convierte en profeta, y lo ridículo se acerca a lo sublime y viceversa, pero de otra manera a la planteada por Cervantes. ¿Fidelidad? Bueno, basta que no haya demasiados desperfectos. Orson Welles fue un director que recurrió a Shakespeare y a Cervantes como punto de partida de sus barrocas películas. Y no solo en sus adaptaciones explícitas, sino en la mayor parte de su filmografía más personal. *Campanadas a medianoche*, por

ejemplo, además de utilizar el personaje de Falstaff, tiene también algo de la melancolía cervantina. El director amontonó miles de metros para un Quijote que no dejó de cabalgar infatigablemente hasta la muerte de su re-creador, el dios Welles. Vi de niño su tremendo *Otelo* y luego su versión de *Macbeth* (rodada en veintipocos días) y ambas me produjeron una impresión de la que todavía no me he repuesto.

Cervantes y Shakespeare cruzaron sus plumas en la novela corta intercalada en el Quijote *Historia de Cardenio*. El inglés tomó prestada la historia del español, una historia sexy de travestismo y amores prohibidos. Así que en esto de las adaptaciones solo es ponerse, y quien esté libre de pecado que tire la primera piedra. La obra de teatro escrita por Shakespeare y Fletcher sobre el texto de Cervantes se perdió. Al parecer, el cocinero del obispo Warburton, que poseía el manuscrito, lo fue utilizando página a página para encender el fuego de la cocina. Pero esa primera adaptación, hecha a su vez por uno de los autores más adaptados, nos lleva a invocar la elasticidad de la ficción y la porosidad de las historias universales. ♦

VIII JORNADAS sobre la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS

Artes Escénicas y Comunidad

20, 21 y 22 Abril 2016
Teatro Rosalía Castro
A Coruña

PONENCIAS y TALLERES para abordar la relación de las artes escénicas y la música con LA COMUNIDAD

ACTIVIDADES ABIERTAS AL PÚBLICO EN EL TEATRO ROSALÍA CASTRO

20 DE ABRIL, 20:30 h *Las Muchas*, de Mariàntonia Oliver. Proceso de creación escénica realizado con mujeres de A Coruña

21 DE ABRIL, 21.00 h *Vida laboral*, de Claudia Faci. Proceso de creación escénica realizado con hombres de A Coruña

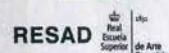
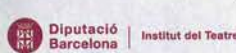
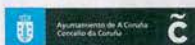
22 DE ABRIL, 20.30 h Proyección del documental *Cidadãos de corpo inteiro / Ciudadanos de cuerpo entero* (V.O.S.), de Patricia Poçao, sobre el espectáculo teatral de Hugo Cruz, que aborda el proceso de gentrificación del centro urbano de Oporto.

Entradas a la venta en **ticketea.com**
902 044 226

Programa completo de las VIII Jornadas: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas.html>

Gentrificación Género Juventud Migraciones Diversidad Memoria Creatividad

ORGANIZAN:



SENÉN BARRO CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



POR UNA EDUCACIÓN DE CALIDAD

Querer ser profesor

Hace años pusimos en marcha en la Universidad de Santiago de Compostela una iniciativa para reconocer públicamente el esfuerzo y la valía de los estudiantes de Bachillerato de Galicia que cada año conseguían una media de sobresaliente tras la selectividad. En cada acto de entrega de los reconocimientos a estos alumnos, y a medida que se acercaban a recoger su diploma, yo les preguntaba por lo que tenían pensado estudiar. Cuando uno de ellos me respondía que quería ser maestro, era frecuente que alguna de las personas que me acompañaban en el acto frunciese el ceño y comentase que no entendía como un estudiante tan excepcional podía malgastar así su sobresaliente nota de acceso a la universidad. Desgraciadamente, la mayor parte de los estudiantes de buenas notas opinan lo mismo. Quizás por eso en España las notas de acceso a la universidad de los estudiantes de Magisterio son claramente inferiores a la media en el conjunto de titulaciones. Esta información la aporta un es-

Se aprueban leyes de educación como quien saca nuevos modelos de teléfonos al mercado

tudio de la Asociación Internacional para la Evaluación del Rendimiento Educativo, que también refleja que nuestra especialidad de Educación Primaria cuenta con menos de un 10 % de contenidos de matemáticas. Esto me hace pensar en la respuesta de una niña a la que le preguntaron sobre la condición necesaria para ser profesor y respondió inmediatamente: que sepa más que yo.

La falta de un mayor interés entre nuestros jóvenes por llegar a ser profesores se debe sin duda a un conjunto de factores. Ser profesor ni está bien retribuido ni está socialmente reconocido como debiera. Se respeta e incluso se admira al médico por la importancia que le damos a nuestra salud. ¿Pero acaso no es excepcionalmente importante la educación de nuestros hijos? Cuenten con los dedos de una mano las cosas que consideran más importantes en sus vidas. Apuesto a que la educación siempre estará entre ellas. Situamos a la educación en el discurso pero no en la acción. Decimos que nos importa y mucho la educación pero no hacemos nada para que la educación sea realmente importante en la esfera política y profesional.

Se aprueban leyes de educación como quien saca nuevos modelos de teléfonos al mercado, pero casi todo sigue igual. Sirvan como ejemplo los temarios para el acceso a la función pública docente, vigentes durante más de veinte años. Tampoco la formación universitaria se ha aggiornado como debería. José Antonio Marina nos dice que las facultades de Magisterio son muy teóricas y la mayoría no está al tanto de las innovaciones didácticas que se ponen a prueba en el mundo. En este sentido, me parecen especialmente reveladoras las palabras de Jari Lavonen, director de la Facultad de Educación de la Universidad de Helsinki, cuando le preguntaron sobre las cualidades que debería tener un buen maestro -*El País*, 28 de octubre de 2015-. Según él: "El perfil del profesor está cambiando. El concepto actual de aprendizaje se enfoca en fomentar la independencia del alumno en las actividades, por lo que el docente se convierte más en un supervisor del aprendizaje o en tutor que orienta. El profesional debe ser flexible y estar abierto a nuevas ideas y situaciones, y tener habilidades creativas y resolutivas...".

Según Marina -*Despertad al diplodocus*. Ariel, 2015-, "No podemos esperar a que

nuevas generaciones de maestros cambien la escuela. El cambio debemos hacerlo los que ya estamos aquí". Yo no soy tan optimista, ya que creo que necesitamos sobre todo integrar en el sistema varias remesas de profesores formados de un modo muy distinto al actual. No se puede enseñar lo que no se ha aprendido. Si tenemos que cambiar el modelo educativo y el modus operandi de los educadores, necesitamos más de cinco años, que son los que Marina fija como objetivo. Si fuese una cuestión de medios, de cambio de contenidos y de incentivos a los educadores, sí sería posible lograr cambios rápidos, pero es más un problema de fines, de cambio de cometidos y de tener educadores formados para que



los estudiantes aprendan y no solo para darles clases. En todo caso, mucho me temo que no vamos a dejar que las propuestas de Marina vayan mucho más allá de servir de tema de tertulias y de críticas de una buena parte del profesorado y de los sindicatos. Como dijo otro Antonio, también sabio, en Campos de Castilla, en nuestro país "de diez cabezas, nueve embisten y una piensa". Yo añadiría, que por ese orden, además. Por eso el pensamiento de esa décima cabeza no solo no sirve para guiar la embestida de las otras nueve, sino que poco más ha de tocarle que pensar en las consecuencias de las embestidas de los otros. En educación y en otros muchos temas es hora de poner por delante a los que piensan.

VIII JORNADAS sobre la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS

Artes Escénicas y Comunidad

20, 21 y 22 Abril 2016
Teatro Rosalía
Castro A Coruña

PONENCIAS y TALLERES a cargo de profesionales y artistas nacionales e internacionales para abordar la relación de las artes escénicas y la música con la COMUNIDAD

Programa completo y preinscripción:
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas.html>

AGENDA DE ESPECTÁCULOS

20 DE ABRIL, 20:30 h **TEATRO ROSALÍA CASTRO**
Las Muchas, de Mariàntonia Oliver. Proceso de creación escénica realizado con mujeres de A Coruña

21 DE ABRIL, 21.00 h **TEATRO ROSALÍA CASTRO**
Vida laboral, de Claudia Faci. Proceso de creación escénica realizado con hombres de A Coruña

22 DE ABRIL, 20.30 h **TEATRO ROSALÍA CASTRO**. Proyección de *Ciudadanos de cuerpo entero*, sobre el proceso de gentrificación del centro urbano de Oporto



Escanea el código para participar

Entradas a la venta en **ticketea** com
902 044 226

Diversidad Memoria Creatividad Gentrificación Género Juventud Migraciones

Organizan



Con la colaboración de AGADIC, Deputación da Coruña, FUNDACIÓN LUIS SEOANE, TEATRO COLON, UNIVERSIDADE DA CORUÑA, renfe

Tres ejemplos de superación y 3.000 oídos para tomar nota en Palexco

Lo que de Verdad Importa juntó a Carmen Cordón, Leticia Martínez y Toñejo Rodríguez

REPORTAJE
M.G.M.

Carmen Cordón negoció con los secuestradores de su padre para intentar salvar su vida mientras veía cómo el holding empresarial se deshacía en días y el gobierno distraía a la opinión pública para no decir la verdad. Leticia Martínez fue víctima de abusos sexuales en la adolescencia. Toñejo Rodríguez era una promesa de las motos hasta que una desafortunada caída lo apartó de su sueño.

Los tres protagonizaron la séptima edición del Congreso organizado por la Fundación Lo que la Verdad Importa que reunió a más de 1.500 jóvenes en Palexco y que contó con Felipa Jove, directora de la Fundación María José Jove, como presidenta de honor. Además, participaron Cecilia Vázquez, directora de Juventud de la Xunta, que inauguró las jornadas junto con el director de la Diputación, Valentín González.

La responsable aseguró que la presencia de nuevas generaciones va emparejado al desarrollo de valores como la comunica-

ción, la responsabilidad o la autoconfianza. Por su parte, González, remarcó la importancia de los emigrantes para la evolución del país “conscientes de la diferencia que marcaba a educación” y de las “oportunidades” que podían otorgar.

En este sentido, la cita sirvió también para aportar kilos solidarios a través de una campaña que hizo que los participantes acudieran a la cita con un producto no perecedero del brazo, así hasta los más de 1.000 que reunieron al finalizar el evento y que irán destinados a la Cocina Económica.

Mientras sobre la palestra, la hija de Publio Cordón contó cómo 14 años después del trágico suceso publicó su primer libro “Historia de un secuestro”. La fundadora del grupo hospitalario Quirón recordó en el encuentro que su padre dejó por escrito pensamientos como “la vida es una aventura sobre la que no tienes ningún control” y que “lo que sí puedes hacer es extraer las grandes lecciones que la vida te trae”, retales con los que ella recompuso la suya para concluir que “la felicidad es algo que se genera dentro de ti”. Para supe-



Los jóvenes escucharon los testimonios de los participantes, en la imagen Carmen Cordón

QUINTANA

LA SÉPTIMA EDICIÓN CONTÓ CON FELIPA JOVE COMO PRESIDENTA DE HONOR Y REUNIÓ MÁS DE MIL KILOS SOLIDARIOS PARA LA COCINA ECONÓMICA

rar la mala experiencia, Leticia también se puso a escribir. En “Viaje al centro del corazón” compartió su experiencia y no solo con eso, la mujer trabaja todos los días por desmontar el sistema que origina la violencia de género: “Yo de pequeña me sentía avergonzada de mi misma y no me quería nada”.

Sin embargo, todo eso le ha enseñado “lo que soy capaz”, un ejemplo de superación que los asistentes guardaron en su mochila junto con el de Toñejo Rodríguez, que se quedó en silla de ruedas para tomar las curvas siguientes al accidente, siendo el primero en pilotar un fórmula uno del mar: “Las peores barreras que nos encontramos por el camino no son arquitectónicas, sino personales”.

Por eso, recomendó a los que le miraban de frente que “nunca

nadie te diga que no puedes hacer algo”. El congreso tuvo el respaldo de Telefónica, que lo dotó de tecnología para conectar en directo con las redes sociales. Además, la responsable de la Fundación Jove, Felipa Jove, destacó la importancia de “mantener o equilibrio, seguir adelante e no rendirse ante os obstáculos da vida” y alabó la trayectoria de los tres ponentes como “modelos de espíritu de loita e superación” y “exemplos da actitude que todos deberíamos ter no día a día”.

En este aspecto, Cecilia Vázquez, añadió que desde su departamento buscan “traballar para crear novas oportunidades, o que supón un obxectivo irrenunciabile para garantir o futuro”, un futuro que ayer pintaron sin barreras porque “la felicidad nadie te la va a regalar”, decía Carmen Cordón. ■

VIII JORNADAS sobre la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS

20, 21 y 22 Abril 2016
Teatro Rosalía Castro A Coruña

Artes Escénicas y Comunidad

PONENCIAS y TALLERES a cargo de profesionales y artistas nacionales e internacionales para abordar la relación de las artes escénicas y la música con la COMUNIDAD

AGENDA DE ESPECTÁCULOS

20 DE ABRIL, 20:30 h TEATRO ROSALÍA CASTRO
Las Muchas, de Mariántonía Oliver. Proceso de creación escénica realizado con mujeres de A Coruña

21 DE ABRIL, 21:00 h TEATRO ROSALÍA CASTRO
Vida laboral, de Claudia Faci. Proceso de creación escénica realizado con hombres de A Coruña

22 DE ABRIL, 20:30 h TEATRO ROSALÍA CASTRO. Proyección de *Ciudadanos de cuerpo entero*, sobre el proceso de gentrificación del centro urbano de Oporto

Escanea el código para participar

El edil de Obras destaca que “lo importante” es que el paso elevado “ya está colocado”

Arteixo pierde 125.000 euros de la Xunta para la pasarela de O Seixedo por demorar la obra

El Ayuntamiento, que recurrirá la decisión, alega que el Gobierno gallego y Tráfico impidieron continuar la obra en Navidad para evitar atascos en la zona

Iván Aguiar
ARTEIXO

El Concello ha perdido una subvención de 125.000 euros de la Xunta para instalar la pasarela peatonal en el área recreativa de O Seixedo por retrasarse en la ejecución de la obra. El coste total de los trabajos es de 350.000 euros, de los cuales el Concello debía aportar 225.000 euros inicialmente. Las obras acabaron en febrero, pero el convenio que firmaron la Xunta y Arteixo para la subvención había caducado antes, con lo cual Arteixo se quedó sin los 125.000 euros de ayuda para este proyecto.

El concejal de Obras y Servicios, José Ramón Amado, alega que el Concello no pudo continuar con los trabajos porque la Dirección General de Tráfico (DGT) y la Xunta impidieron realizar cortes en la carretera para evitar atascos desde el 20 de diciembre con motivo de la campaña especial de tráfico de Navidad. El Concello debía ocupar un carril por sentido para instalar los pilares y las piezas centrales de la pasarela. Una vez acabado el periodo navideño el Ayuntamiento reanudó las obras. Durante varias noches cortó totalmente el vial que une la rotonda de Sabón con la autovía A-6 y la autopista AG-55.

El edil asegura que el Concello presentará un recurso ante la Xunta para intentar recuperar la subvención. José Ramón Amado explica que el Concello ya ha mantenido conversaciones con la



Operarios trabajan para instalar la pasarela en O Seixedo durante diciembre. | VÍCTOR ECHAVE

La DGT y la Xunta no permitieron los cortes en diciembre debido a la campaña especial de tráfico de Navidad

Consellería de Infraestructuras y que sus sensaciones son “positivas”. También explica que el Ayuntamiento de Arteixo intentará que se tramite un nuevo convenio.

El Concello desplazó cien metros la pasarela hasta O Seixedo porque era incompatible con la reforma que el Gobierno gallego realizó en la rotonda de Sabón para mejorar la fluidez del tráfico. El Ejecutivo gallego desmontó la pasarela en septiembre de 2013 y las piezas estuvieron en una parcela cercana a Sabón durante año y medio. José Ramón Amado explica que “lo importante es que la pasarela ya está colocada” y que no hay que hacer más trabajos en el paso elevado. El final de las obras de la pasarela no impli-

ca que vaya a estar abierta, ya que el Concello debe construir un nuevo acceso desde el lado de Vilarrodís. En los presupuestos de este año, que el Ayuntamiento llevará a pleno hoy, aparece una partida de 100.000 euros para construir este camino y un parque.

El coste de construcción de la pasarela en 2007, con Manuel Pose (PP) de alcalde, rondó los 800.000 euros. El paso elevado se abrió al público a cinco meses de las elecciones municipales que se celebraron ese año.

El PSOE denuncia que el Concello incumple la ley al subir el gasto en personal

Redacción
ARTEIXO

El PSOE de Arteixo denuncia que el Gobierno local incumple la ley al aumentar el gasto en personal y al crear nuevas vacantes, ya que debería respetarse la estabilidad presupuestaria. “Es un principio que se incumplió en 2015. Tuvimos un déficit de casi siete millones de euros, lo que hizo que todos los grupos de la oposición pidiésemos un informe a la interventora municipal para que aclare la situación”, explican los socialistas.

El grupo del PSOE explica que el resto de concellos del área metropolitana se han adaptado a una normativa estatal “muy rígida” sobre la creación de nuevas plazas y los incrementos salariales. “En Arteixo tapamos los ojos y hacemos caso omiso de las recomendaciones del ministro Montoro”, afirman los socialistas arteixanos.

La Xunta ofrece una charla de directrices del paisaje

El Instituto de Estudios do Territorio de la Xunta celebrará el próximo lunes un taller de participación ciudadana sobre las Directrices da Paisaxe de Galicia para la comarca del Arco Bergantiñán. Será a las 18.30 horas en el centro tecnológico del polígono de Sabón. En la actividad puede participar cualquier persona. Los interesados deben inscribirse a través del correo atlaspaisaxe.iet@gmail.com.

VIII JORNADAS sobre la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS

20, 21 y 22 Abril 2016
Teatro Rosalía
Castro A Coruña

Artes Escénicas y Comunidad

PONENCIAS y TALLERES a cargo de profesionales y artistas nacionales e internacionales para abordar la relación de las artes escénicas y la música con la COMUNIDAD

Programa completo y preinscripción:

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas.html>

AGENDA DE ESPECTÁCULOS

20 DE ABRIL, 20:30 h TEATRO ROSALÍA CASTRO
Las Muchas, de Mariàntonia Oliver. Proceso de creación escénica realizado con mujeres de A Coruña

21 DE ABRIL, 21:00 h TEATRO ROSALÍA CASTRO
Vida laboral, de Claudia Faci. Proceso de creación escénica realizado con hombres de A Coruña



Escanea el código para participar

22 DE ABRIL, 20:30 h TEATRO ROSALÍA CASTRO. Proyección de *Ciudadanos de cuerpo entero*, sobre el proceso de gentrificación del centro urbano de Oporto

Entradas a la venta en ticketea.com
902 044 226

Diversidad Memoria Creatividad Gentrificación Género Juventud Migraciones

Organizan



Con la colaboración de AGADIC, Deputación DA CORUÑA, LUS SEDANE, TEATRO COLÓN, UNIVERSIDADE DA CORUÑA, renfe

Organizan:



Con la colaboración de:

