



MEMORIA DE ACTIVIDAD

---

X JORNADAS SOBRE LA

---

**INCLUSIÓN SOCIAL**

---

Y LA EDUCACIÓN EN LAS

---

**ARTES ESCÉNICAS**

---

9,10 Y 11 DE MAYO 2018 MADRID

@JDAS\_INCLUSION #JORNADASINCLUSION2018

## Organizan

**Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)** - Ministerio de Cultura y Deporte

**“La Casa Encendida”**. Centro cultural y social de la Fundación Monte-Madrid

**Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública**

**Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía**

**Ayuntamiento de A Coruña** - IMCE- Teatro Rosalía de Castro

**Ayuntamiento de Murcia**

**Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona**

**Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)**

**British Council España**

**Embajada del Reino de los Países Bajos**

## Patrocinan

**Plena Inclusión Madrid**

**Fundación ONCE**

## Colaboran

**Centro Dramático Nacional**

**Compañía Nacional de Danza**

**Ballet Nacional de España**

**Orquesta y Coro Nacionales de España**

**Rais Hogar Sí**

**Teatro Accesible**

# Índice

1. Inauguración
2. Ponencias
3. Talleres
4. Comunicaciones
5. Panel de debate: la profesionalización de las personas con discapacidad en las artes escénicas
6. Programación artística
7. Encuestas de evaluación
8. Equipo de organización y diseño de contenidos
9. Dossier de prensa e inserciones de publicidad

# Inauguración

*"Culmina con esta edición de 2018 una intensa década en la que hemos conseguido ayudar a visibilizar y poner en valor a los verdaderos protagonistas de la creación escénica y musical inclusiva en España".*



## ▶ VER VÍDEO

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas regresaron a Madrid para celebrar su décima edición tras cinco años recorriendo varias ciudades del Estado. En esta ocasión la sede principal de trabajo fue el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, aunque también se desarrollaron actividades en La Casa Encendida y en las sedes de la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Nacional de España.

Culmina con esta edición de 2018 una intensa década en la que hemos conseguido ayudar a visibilizar y poner en valor a los verdaderos protagonistas de la creación escénica y musical inclusiva en España: colectivos implicados, artistas, gestores, educadores y entidades públicas y privadas que trabajan activamente en este campo de las artes. El discurso teórico y la práctica artística inclusiva ya forman parte de numerosos programas de la actividad escénica y musical de nuestro país, así como de algunas instituciones docentes de grado superior. Aun así, queda un largo camino por recorrer. Estas Jornadas estatales aspiran a abrir nuevas vías de debate y reflexión hacia un futuro que se apunta ya en nuestro lema general de trabajo: «RETOS: la conquista de una sociedad más igualitaria a través de las artes»

Durante dos días y medio analizamos el futuro de las artes escénicas y musicales inclusivas en España y en otros países de nuestro entorno. Reivindicamos los derechos culturales de los ciudadanos en riesgo de exclusión y debatimos sobre la profesionalización artística y el liderazgo de las personas con capacidades diferentes.

También conocimos proyectos escénicos comunitarios de gran prestigio internacional y propusimos herramientas metodológicas y de evaluación para proyectos artísticos inclusivos. Participaron relevantes profesionales y artistas, tanto a título individual como en representación de instituciones públicas y privadas de Australia, México, Reino Unido, Países Bajos y España. Algunos de ellos volvieron a las Jornadas para celebrar con nosotros este décimo aniversario. Todos dieron

a conocer proyectos y experiencias artísticas que permitieron a los profesionales españoles hacerse un importante bagaje de información y conocimiento, así como la posibilidad de formar parte en un foro de discusión abierto y de ámbito internacional, orientado a los profesionales interesados de toda España.

Las diez instituciones que se unieron para la organización de esta décima edición de 2018 son: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; el centro cultural y social de la Fundación Monte-Madrid "La Casa Encendida"; la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía; el Ayuntamiento de A Coruña;



el Ayuntamiento de Murcia; el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), el British Council España y la Embajada del Reino de los Países Bajos.

Contamos además con la complicidad e inestimable ayuda del equipo de gestión y técnico del Centro Dramático Nacional, con la participación activa de la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Nacional de España y la Orquesta y Coro Nacionales de España y con el apoyo muy especial de la Fundación ONCE y de Plena Inclusión Madrid.



# Ponencias

**Lucina Jiménez**

*¿Es posible cambiar el ecosistema cultural? Prácticas artísticas, derechos culturales y cultura de paz.*

**MÉXICO**

**Scott Rankin**

**(Big hArt)**

*Es difícil herir a alguien cuando conoces su historia.*

**AUSTRALIA**

**Jenny Sealy**

**(Graeae Theatre Company)**

*Liderando con la diferencia.*

**REINO UNIDO**

**Eugene van Erven y François Matarasso**

*Probando nuestras suposiciones. Los retos en Europa para las artes escénicas comunitarias.*

**PAÍSES BAJOS Y REINO UNIDO**

▶ VER VÍDEO

**LUCINA JIMÉNEZ**

MÉXICO

**¿Es posible cambiar el ecosistema cultural? Prácticas artísticas, derechos culturales y cultura de paz.**

Lucina Jiménez reflexionó sobre las orientaciones y retos que trae consigo el enfoque internacional de los derechos culturales en las políticas públicas y las prácticas artísticas y culturales de los profesionales y de los grupos, pueblos y ciudades interesados en un desarrollo más sostenible. También abordó las premisas desde las que estos procesos hacen posible construir una cultura de paz en contextos de diversidad y desigualdad como los que hoy vivimos.

Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, fundó y es directora general de ConArte, organización sin ánimo de lucro dedicada a la educación en artes en escuelas públicas y comunidades urbanas a partir de enfoques de diversidad cultural y cultura de paz, que ha obtenido el premio USAID, SEGOB (2014) por su trabajo en Ciudad Juárez.

**LUCINA JIMÉNEZ**

*Miembro del Grupo de Expertos en Gobernanza para la Cultura y el Desarrollo de UNESCO París desde 2011, en 2015 fue nombrada experta de la Comisión de Cultura CGLU para la nueva Agenda21Cultura, desde donde brinda asesoramiento a los gobiernos de Mérida, Ciudad de México y Sinaloa. Como consultora internacional en políticas culturales y desarrollo, ha colaborado con la OEA, la OEI, el Convenio Andrés Bello y la AECID y ha asesorado proyectos en Honduras, Brasil, Colombia, Cuba, España, Estados Unidos, Guatemala, Perú, República Dominicana y Sudáfrica.*

*En México fue Directora General del Centro Nacional de las Artes y miembro del consejo asesor para diseñar el Programa General de Desarrollo 2013-2018 de la Ciudad de México. Formó parte del consejo redactor del documento orientador para la elaboración de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales, recientemente aprobada en México. En 2017 recibió el International Prize Universum Donna y fue nombrada miembro del Consejo Científico de la Universidad Internacional de la Paz, con sede en Lugano, Suiza.*

[wikipedia.org/wiki/Lucina\\_Jiménez](https://wikipedia.org/wiki/Lucina_Jiménez)



**PRESENTACIÓN:** Recibimos a Lucina Jiménez, mujer preparada y formada, y con un desarrollo curricular importante, pero sobre todo definida a través de un perfil humano que es el motor de sus acciones. Lucina es una mujer activista de las transfronteras de la cultura. Lucina utiliza el corazón, la emoción y las artes como motor de cambio. Tiene la mirada puesta en un objetivo a largo plazo y no deja de trabajar día a día, pico y pala, para la construcción de una aldea más global que tenga que ver con la erradicación de la desigualdad, los valores humanos y el desarrollo de las artes. Casi todos y todas las compañeras que han tenido el privilegio de formar parte de algún laboratorio o espacio de trabajo conjunto con ella, hablan de ella como «una mujer que me ha iluminado para trabajar en mi día a día», «la conciencia social de la cultura» o «una mujer empática con una capacidad de desarrollo humano en cada una de las cosas que toca». Además de ser una mujer consultada por organismos internacionales y fundadora de organizaciones para poner en marcha programas de este tipo de desarrollos, es de tal honestidad, sinceridad y tan fácil trato, que es placentero tenerla. Os va a sonar todo lo que os va a contar, pero no lo conocéis.

**LUCINA JIMÉNEZ:** Quiero, en primer lugar, agradecer el privilegio de estar aquí y de poder dialogar con todas y todos ustedes a propósito de diez años de acción. Diez años que han transcurrido como si fueran un segundo. Agradezco el privilegio de poder hacerlo a todas las instituciones que se han sumado para hacer posibles estas Jornadas, que me han permitido mirarme a mí misma en una experiencia que no es para nada solitaria. El hecho de que estas Jornadas estén llegando a su décima edición es parte de la convicción de que estamos alrededor del mundo, convirtiéndonos en todos esos pequeños relieves que están transformando nuestros escenarios desde las artes escénicas. Y creo que en estos diez años han pasado cosas muy importantes: no solo ha terminado de consolidarse un intenso movimiento migratorio en todo el mundo, que nos habla de realidades y diversidad muy complejas hoy en día; también ha terminado de instalarse una revolución tecnológica, que ha hecho que, de pronto, para cruzar la calle nadie se mueva sin acudir a Google Maps para encontrar una ruta. Que, de pronto, antes de ratificar la ida o venida a un concierto tengamos las redes sociales para interconectarnos. El mundo se ha achicado un poco. Pero también es verdad que los gestores y gestoras que han construido esta realidad tenemos que sentirnos orgullosos de lo logrado.

***Porque creo que las artes escénicas han logrado ampliarse, diversificarse y penetrar en muchos pequeños resquicios... en muchas pequeñas fronteras que hoy en día están planteando los elementos de transición, de gestión y de creación más interesantes que podemos vivir nosotros.***

También es verdad que se han roto las fronteras de la relación entre creadores y espectadores. Hay procesos muy interesantes y muy ricos que están sucediendo en todos los ámbitos, en muchas ciudades; de tal suerte que lo que voy a compartir con ustedes, y sobre lo que espero que podamos dialogar al final, tiene pequeños fragmentos de muchas personas y de muchas experiencias. Lo mismo artistas que están trabajando las fronteras de mi país, luchando contra una intención de construir más muros en lugar de derribarlos, como también artistas que están rompiendo sus propias fronteras para vincularse con experiencias sociales y comunitarias sin traicionar la naturaleza de su disciplina. Y eso me parece lo más importante. Sin traicionar la búsqueda estética y sin traicionar aquello que hace de las artes algo transformador.

Decidí hablar sobre este ámbito del arte como ecosistema, de la posibilidad de transformar los territorios culturales, porque hoy en día estamos hablando de que una de las transiciones más importantes de las prácticas artísticas y las prácticas educativas tiene que ver con el territorio. Es en el territorio donde

realmente se están dirimiendo en última instancia los valores éticos y los valores artísticos que han de transformar, o no, a una sociedad. Y cuando hablo de ecosistema como territorio, o de territorio como ecosistema, quiero hacerlo porque es ahí donde finalmente los imaginarios se van contrastando, se van transformando y se van convirtiendo en vida pública. Se van convirtiendo en escenario de transformación cotidiana.

Esta imagen, que de pronto nos pudiera aludir a una relación entre el fútbol y unas flores como cosa más inmediata, en realidad tiene tras de sí la profunda transformación de un territorio específico en mi país, en donde las artes escénicas jugaron un papel trascendental para poder hacer un cambio cualitativo importantísimo. Cuando nosotros decimos: «Va por Kike, y va por la vida», es porque esa comunidad acababa de vivir una tragedia terrible que implicaba el rechazo a una forma identitaria de estas que hoy están en emergencia, y podía significar, o no, la condición de existencia de esa comunidad. Porque Kike es una mujer, una mujer que vivió una transformación de su identidad, que se vio negada en una sociedad que le exigía una masculinidad para la cual ella no estaba preparada. Y eso hizo que Kike se arrojará a las vías de un tren. Cuando esa comunidad empieza hacer una reflexión sobre qué pasa con esas identidades y qué pasa con Kike y la memoria de una sociedad que en ese momento está rechazando históricamente unas identidades que hoy están emergiendo... empieza toda una reflexión. Pero empieza una reflexión desde el cuerpo, desde las artes, desde qué significa «estar siendo» en ese proceso de construcción identitaria, en el cual uno se puede jugar la vida. Y esa comunidad, a final de cuentas, decidió hacer un mural en el cual ellos se comprometían consigo mismos a no volver a arrojar más rosas al tren. Porque cada rosa es una vida, porque cada rosa es un sueño, porque cada rosa es una manera de afirmarse en este mundo, de cómo queremos ser vistos y entendidos... algo que para nosotros tiene un valor importantísimo. Porque alrededor de este tema, en una sociedad urbana, una pequeña comunidad enfrentando sus propios miedos y sus estereotipos, es como realmente se da pie a una reflexión que nosotros pensamos que es absolutamente necesaria. Es pensar nuestros centros culturales, nuestras fiestas, nuestros teatros, nuestras comunidades urbanas, nuestros espacios públicos justamente como territorios culturales. Como territorios culturales que actúan como ecosistemas y que pueden ser transformados socialmente desde estos elementos.

### **Ecosistemas culturales**

¿Por qué hablar de ecosistemas culturales? Porque finalmente en cada ámbito territorial, así como sea el lenguaje, cualquiera de los lenguajes son territorios construidos históricamente. Y en ellos habitan ciertos elementos que permiten

relacionarse socialmente, pero relacionarse no siempre en condiciones de igualdad ni de equilibrio. De hecho, es difícil encontrar en cualquiera de nuestros territorios culturales esa condición. ¿Por qué? Porque justamente lo que estamos viviendo hoy en día son territorios que están en una búsqueda de esa calidad de igualdad. Pero no es fácil encontrarlos, y ahora vamos a hablar del porqué.

Es verdad que en esos territorios existen muchas trazas urbanas determinadas, que en última instancia van significando memorias. Y la lectura de estas trazas urbanas no es lo mismo hacerla desde una postura que desde otra. No es lo mismo hacerla desde una postura de poder, que hacerla desde una postura de usuario o usuaria. No es lo mismo habitar la traza urbana y los servicios públicos siendo mujer que siendo hombre. Hay unas diferencias abismales que van construyendo el día a día de la cultura en esos ámbitos.

***También es verdad que existen toda una serie de memorias y relatos colectivos que son construidos y que van formulando un sentido de identidad en esos territorios. Pero esos símbolos, esos relatos y esas memorias no siempre narran las mismas historias.***

Hay una historia oficial, hay una historia institucionalizada, hay unas memorias institucionalizadas... cuando en realidad estamos hablando de una gran cantidad de memorias invisibles. Y eso es algo que nosotros, como gestores, como creadores, como artistas podemos percibir, y podemos relacionarnos con ello.

Es verdad que hay una gran cantidad de expresiones muy menospreciadas, que tienen que ver con el patrimonio cultural que se ha dado en llamar «inmaterial». Ayer me escribía el Secretario de Cultura de Guerrero, una región al sur de México, y me decía: «Doctora, tengo una duda. Vamos a reconocer la Orquesta Sinfónica del estado de Guerrero como un valor importante, ¿dónde lo clasificamos, en patrimonio material o en patrimonio inmaterial?». O sea, imagínense que tengamos que estar enfrentando esos debates para poder validar o no una práctica artística, que tiene una forma de organización, a la que sin duda alguna ha costado mucho tiempo entrar en esa legitimidad social... y de pronto estos conceptos se nos atraviesan, nos vuelven un poco ambiguas las tomas de postura que vamos asumiendo. Esos ecosistemas culturales están al mismo tiempo planteando muchas relaciones de poder, y eso es algo que no podemos obviar, porque estamos trabajando desde las artes, y si hay algo que cuestiona las estructuras de poder –cuando se enfoca hacia eso– es justamente la ética artística. La ética del arte, que va poniendo en tensión muchos de los elementos preestablecidos, que se van conformando como parte de ese ecosistema, y que aparentan ser elementos estables. ¿Cómo qué? Como el racismo, el racismo siempre ha estado ahí, es como parte del paisaje. Pero no es natural. Es parte

del ecosistema, pero es una plaga. De hecho, es una plaga que daña las relaciones y las posibilidades de construcción de relaciones de mayor igualdad. Eso es algo que vamos encontrando ahí. Una de las experiencias que me ha marcado durante estos diez años, y que convive conmigo de manera casi inevitable, es precisamente cómo jóvenes artistas de diferentes comunidades en Sudáfrica, que hoy en día está viviendo la primera generación que nace fuera del régimen del *apartheid*, y que está en condiciones de tomar decisiones, lo que están haciendo es trabajar desde las artes escénicas por la ruptura de esa plaga que un día el *apartheid* decidió que tenía que formar parte de la vida cotidiana de miles y miles de personas. Y me ha marcado ser testigo de jóvenes que están transformando esas realidades a partir de romper con esas plagas que pueden existir en nuestros microcosmos o en nuestros macrocosmos culturales, en esos territorios donde nosotros estamos habitando. Esta mirada me parece que nos obliga a repensar cada uno de nuestros espacios y cada una de las dimensiones en las que estamos trabajando, porque seguro que vamos a encontrar algunos de estos conceptos... Que no quiero leer porque en ese espíritu de búsqueda me parece que tenemos que ir también buscando un cambio en el peso de las palabras, porque estas tienen un peso específico, y en la medida en la que aquello nombrado va encontrando su lugar, son realidades que nosotros vamos instalando. Sin embargo, estas palabras tienen presencia en todos nuestros ecosistemas, ¿o no es verdad? A veces en nuestro centro de trabajo, a veces en nuestra propia vida familiar, en nuestros trabajos colaborativos, incluso en los escenarios donde se están construyendo alternativas artísticas que buscan la transformación social... Ahí a veces también están presentes, porque no habitamos un mundo blanco y negro, sino un mundo de transiciones e incertidumbres, un mundo donde nos estamos confrontando permanentemente en ese intento de «estar siendo», que es justamente el tema que nos convoca.

### La biopolítica de la escena urbana

Por eso me parece muy importante que lo que nosotros hacemos en las artes escénicas hoy en día podamos ubicarlo este contexto de lo que yo llamo la biopolítica de la escena urbana. Y cuando hablo de la biopolítica de la escena urbana me estoy refiriendo precisamente a todas esas posibilidades de construcción, desde las artes escénicas, de nuevos sujetos sociales. Nuevos sujetos sociales que son capaces de ir construyendo otras maneras de ser y estar, de apropiación, de simbolización, de sublimación, de transformación de esa vida cotidiana. Una biopolítica donde los conflictos, en este proceso de construcción de cultura de paz, no los vamos a evitar. Porque la construcción de la cultura de paz no es el proceso que viene después de que alguien ha ganado. No es

pensar un mundo sin conflictos; el conflicto es parte de la naturaleza misma de lo social, sin conflicto no hay drama ni tensión ni transformación. El tema es cómo podemos construir el bien común, el comunitarismo (como se dice hoy en los pueblos), en el marco del conflicto, de las diferencias, en el marco de una posibilidad de convivencia de las diversidades que hoy en día habitan nuestros territorios.

**Porque la construcción de la cultura de paz no es el proceso que viene después de que alguien ha ganado. No es pensar un mundo sin conflictos; el conflicto es parte de la naturaleza misma de lo social, sin conflicto no hay drama ni tensión ni transformación. El tema es cómo podemos construir el bien común, el comunitarismo.**

Si hablamos de la biopolítica de la escena urbana, es también porque estamos frente a la posibilidad de incidir en las subjetividades, en los ámbitos tal vez más profundos que la condición humana pueda ofrecer. Y ese es el gran potencial que tienen las artes escénicas, la gran posibilidad de trascender esa transformación íntima que solo es posible percibir en el momento en que el hecho escénico cobra vida. Y cobra vida como un derecho asumido orgánicamente, *in corpore*, cuando lo hemos convertido en parte de la organicidad del ser humano. Y, tal vez, ese es el gran poder que tienen las artes escénicas, porque estamos hablando de la posibilidad de transformarnos en esos actores que viven la vida de una manera utópica... pero aquí y ahora. Creo que ese es el gran reto que tenemos enfrente, pero también una grandísima posibilidad.

### El derecho a la movilidad estética/diversidad

Si hablamos de biopolítica, hablamos también del derecho a la movilidad estética. Esto es algo que está poco valorado y supone el derecho a la diversidad. El derecho a la diversidad cultural supone no solo el reconocimiento del proceso estético, artístico y cultural del otro, sino la posibilidad de construirme yo en mi propia biopolítica, en ese contexto de diversidades. ¿Por qué? Porque al final del día, la diversidad somos todos y cada uno de nosotros. Y si no, basta con que ustedes hagan un recuento de memoria personal de dónde proceden los elementos ustedes más valoran, y ya verán que se van a enfrentar a un mundo de diversidades muy rico, pero a veces muy poco consciente. ¿Por qué? Porque se nos han impuesto nacionalidades, identidades, nacionalismos, localismos... cuando en realidad el mundo está interconectado hace mucho. Hoy se interconecta a través de las tecnologías, pero desde hace muchos años, muchas décadas y siglos que la Humanidad ya estaba interconectada, lo único es que

vivimos en otros tiempos.

En los tiempos que vivimos hay muchas identidades en disputa, no solo en el terreno artístico sino en el social y cultural. Y si pongo la imagen de esta mujer que es bella y que cualquiera diría que son «identidades emergentes perfectas»... sí, en mi país, propias para un calendario de promoción turística. Propias solamente para hablar del folclorismo. Pero cuando se trata de mujeres tratando de asumir su derecho a la libre reproducción, cuando se trata de mujeres tratando de tener un empleo en igualdad, cuando se trata de poder ocupar un espacio urbano en esa *matrix* que de pronto hemos construido, como elemento de exclusión... no es fácil que una mujer como ella se pueda sentar en la misma mesa como cualquier otro. Aún en el siglo XXI. Estamos hablando de esas identidades en disputa que siguen todavía invisibles. O de aquellas donde, hablando de inclusión y de respeto a la diversidad, a veces se actúa de una manera formal; es decir, están presentes y tienen una mesa, una silla, en el ámbito de la representación, pero no hemos hecho los cambios y las transformaciones necesarias para que la condición de igualdad se dé realmente, para que sus necesidades y sus posibilidades de participación estén formando parte de toda la estructuración de lo que nosotros tenemos y hacemos. Son condiciones que están emergiendo.

### Erradicar el sistema patriarcal

No quiero dejar de hablar de algo que nos está poniendo en tensión permanente. Y estoy hablando aquí de algo social e histórico, ya que venimos de una propuesta muy prehistórica: cuando se hizo la división en la que el hombre salía a cazar el mamut y las mujeres se quedaban a cuidar el fuego. Ese es el origen, algo muy prehistórico, y nos está oprimiendo a todas y a todos. Me refiero a que no es cómodo ya hoy en día, en este proceso de transformación social, el rol que se nos asigna como mujeres o como hombres. Es un condicionamiento cultural y social que ha tendido a volverse estigmatizante, segmentador, excluyente y que no hace feliz a nadie. Porque hoy en día las masculinidades que están en debate tampoco están encontrando los espacios necesarios para esa transformación.

Y, perdón que ponga una nota como esta, pero es que hay procesos que nos están impactando en el ámbito completamente internacional, y también quiero referirme a mi propia realidad. No es posible que en una sociedad donde mueren siete mujeres al día, se pueda decir que está construyendo una sociedad igualitaria, no puede ser. Pero tampoco pueden ser los datos que estamos construyendo y leemos constantemente sobre estas condiciones de diferenciación,

de la violencia de género que estamos atestiguando hoy en día. Si nosotros estamos hablando de esas circunstancias –sea en Bogotá, España, México o en muchos otros países–, ¿no será que hoy en día toca hacer ya ese viraje? Yo sé que está ya sucediendo, que está en proceso de transformación, pero es algo que tenemos que focalizar mucho más de lo que estamos haciendo, porque son muchos años de «civilización» instalando ese modelo. Y cuanto más podamos trabajar en su destrucción, más fácilmente encontraremos condiciones de igualdad, e incluso llegar al momento de abolir esa diferenciación de géneros basado en lo sexual. Eso es absolutamente necesario.

### El cuerpo como territorio de emancipación

Lo que es cierto es que eso simbólico que va conformando el imaginario de los territorios construidos como ecosistemas es lo que en última instancia va dando ordenamiento a las prácticas culturales. Va ordenando los territorios, y esos son los ámbitos en los que tenemos que trabajar. Y desde mi punto de vista, hay que asumir como primer territorio de libertad, el cuerpo, esa es casi la base de una declaratoria de emancipación. Y cuando hablamos del cuerpo como territorio de emancipación estamos hablando de un cuerpo-mapa, de un cuerpo-mapa de memoria, de emociones, mapa político, de un cuerpo que nos va planteando esa necesidad de transgresión de los mismos límites físicos que se nos han impuesto.

Por ejemplo, a mí me gusta mucho la obra de esta artista, Ximena Bedregal, porque ella habla de ese mapa sin fronteras, y hoy en día artistas jóvenes están trabajando desde esta perspectiva de la psicogeografía del miedo a propósito del tema del género, y la están escenificando. Y eso que muchos de ellos no son artistas escénicos; proceden de las artes visuales y están intentando romper esas fronteras disciplinares también, y están asumiendo ese cuerpo escindido como la posibilidad de un cuerpo en expansión, que va planteando unos territorios completamente diferentes. Sean territorios físicos o tecnológicos, son territorios y cuerpos sin fronteras. Eso, para mí, es uno de los elementos más importantes en los que estamos concurrendo hoy en día, y en donde podemos encontrar que, efectivamente, –planteado desde el punto de vista del cuerpo social– tenemos que construir un nuevo sentido de lo performático, un nuevo sentido de esas percepciones de lo social, de esas iconografías del cuerpo, de esas maneras estéticas de vivir las diversidades en conflicto, pero con posibilidades de estar juntas. Las diversidades en las prácticas de salud, por no decir en el alimento... ¿de qué nos estamos alimentando hoy en día? Eso es algo que ustedes dirán que queda muy lejos de las artes escénicas, y no, no es nada alejado de las artes escénicas. Porque hoy en día tu cuerpo y tu conciencia se alimentan de una gran cantidad de escenas; otra cosa es si están construidas

o no desde un lenguaje artístico, pero estamos todo el tiempo en relación con estas escenas.

Si nos preguntamos cómo las artes escénicas pueden trabajar desde la educación para aportar sostenibilidad y paz, me detendré un segundo en el asunto de la sostenibilidad. ¿Por qué hablo de sostenibilidad en el cuerpo y en las artes escénicas? A la hora del almuerzo platicábamos sobre un artista que fue literalmente engullido por un campo de exigencia artística que lo llevó al suicidio. Cuando hablo de sostenibilidad desde el cuerpo y las artes escénicas, me quiero referir a esa posibilidad del aprovechamiento innovador de los recursos culturales, estéticos, corporales y escénicos en una perspectiva de no sobreexplotación. De no colocarlo como la única mercancía que te hace tener valor en el mundo. Cuando nosotros podemos analizar las estructuras en las cuales se mueven las artes escénicas –me estoy refiriendo a los modos de circulación, de producción y de exhibición–, a veces no nos damos cuenta de que la sostenibilidad no es algo que solo deba buscarse del ambiente natural. Necesitamos buscar la sostenibilidad nosotros, porque la práctica artística es un patrimonio frágil que tarda mucho en construirse y elaborarse.

***A veces no nos damos cuenta de que la sostenibilidad no es algo que solo deba buscarse del ambiente natural. Necesitamos buscar la sostenibilidad nosotros, porque la práctica artística es un patrimonio frágil que tarda mucho en construirse y elaborarse.***

Para que una compañía o un artista logre decir esto, ya en el proceso de maduración de mi lenguaje artístico, ha pasado mucho tiempo. Hay mucha inversión de energía social, de familia, de comunidad... a veces –a veces– de instituciones, porque hay más inversión social que de las instituciones; el asunto es que el sistema, de pronto, fagocita la producción artística. Y la fagocita simplemente en el sentido de buscar el estreno del estreno del estreno... para el otro estreno. Y la obra entonces va teniendo corta vida, poca relación con audiencias, poca posibilidad de transformarse en ese nicho de relación con sus públicos, y se va convirtiendo en una cultura de desecho. Suena horrible lo que estoy diciendo, pero hay muchos sistemas de organización de la producción artística que operan en contra de la vida artística. Hay un libro de una autora que analiza estas relaciones, escrito hace más de una década –esto no es nuevo. Una obra que se llama *La cultura contra el arte*, donde analiza cómo un sistema cultural en un momento dado no es sostenible, porque el producto artístico está colocado como aquello que es susceptible de ser desechado. Y eso nos lleva a una condición de vulnerabilidad en la producción artística. A mí me parece importante que coloquemos este elemento dentro de nuestros debates.

También las artes escénicas tienen la poderosa condición de poder generar reconocimiento, cuestión que puede ser lo más subversivo que pueden hacer. Y cuando digo subversivo, es porque subvierte el orden de las cosas. El silenciamiento y el ninguneo de todas esas identidades y formas aceptables del ser contribuye a estabilizar esos ecosistemas que están normados más por las plagas que por los recursos, que pueden ir creciendo. Estamos hablando de las políticas de reconocimiento que las artes escénicas pueden proveer. Porque si nosotros las trabajamos desde la condición de la identidad en construcción –siempre, sea de quien sea: nadie ha terminado de ser, todos estamos siendo–, si las artes escénicas trabajan desde esa lógica de reconocimiento identitario, no hay otra cosa que pueda tener más fuerza que eso. No quiero decir para enterrar la identidad, ojo; hablé antes del cuerpo expandido, sin fronteras, hablé del derecho a la diversidad. Entonces, desde tu identidad al mundo, si tú quieres, y desde la corriente estética que en diversidad también toque, pero desde ese proceso identitario. Eso tiene una fuerza tremenda, tremenda. Desde la posibilidad, explorar las emociones propias y colectivas; si hay algo que una sociedad dominante ha hecho es tratar de ningunear el valor de la emoción, tratar de apagarlo, tratar de decir: «las emociones son secundarias, lo que importa es la razón». Tenemos una novedad: no hay manera de construir conocimiento sin la emoción, no hay manera. No existe. Pero también es verdad que las artes escénicas nos permiten narrar y simbolizar el horror. Y miren que tenemos bastantes circunstancias de las cuales horrorizarnos hoy en día, y por las cuales necesitamos dar la vuelta a todas esas perspectivas... Yo sé que cada frase que estoy diciendo puede implicar un debate tremendo. No tengo mucho tiempo para hacer matices, pero me importa señalar que cuando estamos hablando de artes escénicas y transformación social, no solo estamos hablando de iluminar el lado luminoso: también hay que iluminar el lado oscuro y tener las maneras de transitar entre esas formas. El tema es cómo.

**Me importa señalar que cuando estamos hablando de artes escénicas y transformación social, no solo estamos hablando de iluminar el lado luminoso: también hay que iluminar el lado oscuro y tener las maneras de transitar entre esas formas. El tema es cómo.**

A propósito de las prácticas escénicas que se están desarrollando en Sudáfrica, estos jóvenes, al final de un proceso formativo que estructuraron ellos –y subrayo: ellos– en clanes y clubes de convivencia, hicieron un festival. Yo tenía que dar una conferencia y me dijeron: «Lucina, ahórrate la conferencia». Yo, que había volado dieciocho horas, contesté: «Entonces, ¿a qué vine?», y me respondieron: «Para nosotros es más importante, no que nos digas qué habías preparado, sino que nos digas qué viste [en la escena de su festival]». Y yo no sa-

bía qué hacer, fue muy incómodo: «¿Quieren que les diga qué vi?», «¡Sí!», «¿En público?», «¡Sí!». Como decimos en mi pueblo, hice de tripas corazón e intenté decir lo que había visto. Nunca había visto tantas violaciones, nunca había visto tantos secuestros, tantos asesinatos en escena... Todos me miraban: «¿Eso fue lo que viste?», preguntaban, y yo respondí: «En parte sí». Y me preguntaron cuál era el problema con eso, y les dije que en sí mismo, ninguno. Lo único que yo quería aportar es que tiene que haber una fundamentación ética y estética que exija que haya una violación en la escena. Tiene que haberla; cuál, no sé, ustedes la tienen que pensar. Si no la hay, me sobra la violación; si la hay, esa violación me va a aportar algo. Si simplemente estamos haciendo la reproducción de este mundo real en el escenario, tenemos un pequeño problema: el escenario lo amplifica todo. Todo. Entonces, ¿qué estamos haciendo, cuando se trata de un proyecto que lo que está haciendo es buscar una transformación de ese horror? Entonces, ¿dónde estamos? Y ahí fue realmente cuando comenzó el debate, y entonces les agradecí que me pidieran que no hablara de mi ponencia... que a día de hoy aún sigue inédita, porque solo tenía sentido en Sudáfrica.

Entonces, desde las artes escénicas, estamos ante esa posibilidad de incidir en la vida humana y biocultural local y global. Cuando digo biocultural estoy relacionando la posibilidad de ese cuerpo sano en una versión de una alimentación que no esté basada en ciertas marcas amarillas con rojo y cosas por el estilo, sino la salud como elemento que no elimina el goce ni el gusto ni lo más sofisticado de la cocina que se puede tener en el mundo.

Cuando hablo de la posibilidad de las artes escénicas de subvertir y responder desde la biopolítica, quiero referirme a esta exposición que hicieron un grupo de jóvenes –muy jóvenes– mujeres y hombres frente a un gobierno de México, que a pesar de tener muchas pérdidas de vidas de mujeres se ha negado a declarar la alerta de género, este dispositivo de política pública que genera condiciones especiales para buscar que haya menos muertes por la condición de ser mujer. Estamos hablando de los feminicidios. Entonces, estos jóvenes decidieron declarar la alerta de género e hicieron una exposición colectiva, y una de estas obras la hizo un artista que se llama Armando Cuspina, y le puso como título *Jokes in genera*. Lo que hizo fue sacar frases que aluden a las mujeres en internet y en otras muchas publicaciones de uso cotidiano. Resalto esta porque es la más inocente: «¿Cuándo irán las mujeres a la Luna? Cuando haya que barrerla. ¿Y a Marte? Cuando ellos acaben con la Luna». Qué horror. Y de eso está habitado el territorio. Cuando ellos hacen esta selección, colocan este libro que han producido frente a una lámpara en un espacio de intimidad. Esa experiencia del cuerpo, puesto en una circunstancia de tanta intimidad haciendo esa lectura, es una cosa poderosísima. Poderosísima, porque te coloca en ese espacio físico, emocional, estructurante o desestructurante de una experiencia que es global, pero no tienes la posibilidad de reconfigurarla en tu relación.

Desde esta postura de interlocución con el territorio como ecosistema, ellos hacen una también una interlocución poniendo un confesionario. Porque es un estado, como decimos nosotros, muy «mocho»: profundamente católico, ultrarreligioso y conservador. Este par de artistas escriben *Vita quod feminae haec sacris* («La vida de las mujeres es sagrada»). Y dentro del confesionario ponen una grabadora que distorsiona la voz, y le ponen un botón que dice «confiesa», y pulsa el otro. El tema era ver si la gente entraba o no, parte del *performance* era ver quién se acercaba o no a vivir esa experiencia. Lo interesante como proceso artístico es que los materiales que ellos recibían de esas grabaciones los están usando para producir otra obra. Están trabajando desde la lógica performática hacia la construcción de otro elemento.

Esta otra imagen me sirve para señalar una sola cosa: si las relaciones de género son construcciones culturales, ¿dónde se van a dinamitar esas construcciones, si no es desde la cultura? ¿O pensamos que en el Instituto de Género, o el Instituto de la Mujer...? No es verdad. Está bien y tienen que hacer su trabajo, es desde la cultura desde donde tenemos que buscar esa transformación.

Comparto aquí un vídeo de una experiencia [*Proyección vídeo*]. Esa es la comunidad a la cual pertenece el mural que les presentaba al principio, señalando no ofrecer más rosas al tren. Se llama El Tívoli y está en el occidente de México. El proceso está narrado día a día por los artistas de Colima. En realidad, este

vídeo es como la punta del iceberg, ellos van narrando el día a día. El rapero que aparece como el presidente fue el encargado en hacer el vínculo entre las madres de familia y los niños, en una comunidad en la que estaban totalmente escindidas las generaciones. O la posibilidad del diálogo desde la música para un vínculo intergeneracional. Es una comunidad que hoy en día está viviendo un proceso de formación que me interesa mucho que podamos visualizar, porque en ese espacio en el que las mujeres están haciendo una obra, hoy en día hay una escuela de circo. Ese edificio se convirtió en una escuela de circo y artes escénicas. Y eso es un logro; no tengo palabras, no me caben las palabras en el corazón para contarles eso.

### Las artes escénicas pueden *hackear* otros sistemas

Solo quiero subrayar una cuestión, que creo que es uno de los retos contemporáneos a los que estamos enfrentados los que trabajamos en las artes escénicas: teniendo esa capacidad de transformación las artes escénicas, nos hace falta convencernos de que podemos *hackear* otros sistemas. Y cuando digo *hackear* no me refiero a destruir, sino a transformar, inocular y convertir en un virus positivo las artes escénicas. Detrás de esta experiencia hay una práctica transformadora de los ingenieros y de los arquitectos, que son los que en realidad



disponen de los recursos y deciden qué se hace en el espacio público. En lo que suelen pensar es en una cancha de baloncesto o un campo de fútbol; invierten la plata y entonces van y lo inauguran, y el día de la inauguración está todo el mundo, porque a algunos incluso los llevan a la fuerza, y al día siguiente... nadie. La inversión se pierde, el espacio público termina vandalizado, la comunidad no se siente representada, las prácticas culturales quedaron igual o incluso en depresión, porque finalmente es algo ajeno.

¿Qué es lo que nosotros decidimos hacer? Pues dar un paso adelante en un contexto muy difícil. Veníamos de trabajar en Ciudad Juárez, en circunstancias quizá más complejas... ¿y ahora nos íbamos a meter en El Tívoli? Y no había dinero, teníamos que financiar nosotros el viaje. Pusimos en la balanza las cosas y, si lo analizábamos a corto plazo, no lo habría hecho ni loca, porque es mucha exigencia y mucha presión para una organización social civil, que tampoco tiene muchos fondos. Pero si lo vemos en perspectiva de qué podemos hacer, es complicado que alguien venga a ofrecernos la posibilidad de *hackearlo* y nos abra las puertas.

***Los arquitectos y los ingenieros vinieron a involucrarse al proceso de las artes escénicas, no como espectadores sino como actores de ese proceso. Se hizo un trabajo corporal con ellos que permitió que se abrieran a otra experiencia. Y que permitió que el diálogo comunitario que se estaba gestando desde las artes escénicas fuera el elemento ordenador la nueva visión del sentido de lo público.***

Entonces, lo primero que hicimos fue trabajar con los arquitectos y los ingenieros para entender la lógica con la que trabajan, pero hicimos un pacto previo: nosotros vamos a aprender de ustedes, pero ustedes van a aprender de nosotros. Pacto que fue cumplido; los arquitectos y los ingenieros vinieron a involucrarse al proceso de las artes escénicas, no como espectadores sino como actores de ese proceso. Se hizo un trabajo corporal con ellos, de danza, música, que permitió que se abrieran a otra experiencia. Y que permitió que el diálogo comunitario que se estaba gestando desde las artes escénicas en ese momento fuera el elemento ordenador, la nueva visión del sentido de lo público. ¿Y qué es lo que querían? Querían una escuela de circo, porque esos jóvenes tienen unas habilidades impresionantes. Convencer a los arquitectos e ingenieros de que hicieran la escuela de circo no fue nada difícil, porque al final de cuentas estaban compatibilizados en el proceso metodológico de ser.

Ahora, no estoy diciendo que todos los artistas y todos los gestores se tengan que meter a eso; tampoco estoy diciendo que todos los proyectos de artes es-

cénicas tengan que tener un fin de incidencia pública. Estoy hablando de esta experiencia porque es la que a nosotros nos ha conducido a que esta modalidad de interacción desde las artes escénicas nos permita influir ahora en diez ciudades. No haciendo escuelas de circo, ojo, no tiene sentido reproducir el modelo de un lugar en otro. Pero ya hay diez ciudades que hoy en día están colocando las artes escénicas en la modalidad que les corresponde según la lógica de la modalidad del territorio; y ahí conecto con los elementos anteriores: la memoria, la tradición, las identidades, los intereses de los jóvenes o las personas mayores, las personas en transición identitaria... las personas que habitan ese territorio y le dan sentido.

Valió la pena habernos sometido a ese proceso, porque hoy en día sí podemos dialogar como iguales desde las artes escénicas en una política pública, lo que va a implicar la posibilidad del cumplimiento de unos elementos que me parecen fundamentales. Y es desde ahí desde donde me parece que debemos hablar ahora de derechos culturales.

### **Derechos culturales como un derecho humano**

Hablar de derechos culturales significa el reconocimiento de las diversidades y las memorias diferentes de cada ámbito territorial. Por eso este derecho de poder tener un lugar diverso donde vivir implica que desde las artes escénicas no podamos hacer exactamente lo mismo en Mérida, donde el origen identitario de estos jóvenes –por más que consuman alcohol y drogas, igual que muchos otros que no han tenido otra alternativa– los hace diferentes a cualquier otro sector de la población. O las intervenciones o interacciones que desde las artes escénicas se están haciendo alrededor de una universidad que quiere generar un proceso de reconciliación con la colonia con la cual convive históricamente, y cuyas relaciones en el ecosistema se han convertido en relaciones de tensión, relaciones incluso de violencia. Porque las zonas que habitan las universidades en el sentido de geografía no tienen vasos comunicantes: la colonia termina convirtiéndose en el lugar donde los y las estudiantes de las universidades hacen la fiesta. Entonces, ¿qué le toca a ese barrio, aparte de vender espacio o habitación? De la universidad, nada; tiene un componente económico, efectivamente, pero culturalmente no tienen relación. Entonces, la Universidad Veracruzana en México se plantea, desde las artes escénicas, recuperar estudiantes, maestros y artistas y generar un espacio interacción artístico-comunitaria, donde la relación entre vecinos y artistas plantea cuáles son los temas de interés. Uno de ellos era justamente el término de la relación intergeneracional; el otro tenía que ver con elementos de memoria, de memoria medioambiental específicamente.

**Para hablar de artes escénicas y transformación social no tenemos necesariamente que instrumentalizar el arte. Hay ocasiones en las que podemos salirnos de las artes escénicas y luego volver.**

Ahora: el proceso artístico no necesariamente tiene que dedicarse a ilustrar esos temas, y eso me interesa mucho subrayarlo. Para hablar de artes escénicas y transformación social no tenemos necesariamente que instrumentalizar el arte. Hay ocasiones en las que podemos salirnos de las artes escénicas y luego volver a ellas, o experiencias desde donde las artes escénicas mismas se puede ejercer y trabajar ese tema de una manera sorprendente –que fue lo que hicieron estos artistas. Ellos recuperaron la memoria de las personas mayores, pero la recuperaron desde el punto de vista de la música y del olfato. Y la experiencia que realizaron fue que las plantas que las personas mayores habían reconocido con su memoria estaban convertidas en aromas que ellos habían producido. Después había toda una narrativa que produjeron alrededor de una estructura dramática, con elementos de esa memoria y una música un poco nostálgica, pero con un ritmo más contemporáneo. Aquello terminó siendo una sesión de mucha fuerza, una experiencia que, hasta la fecha, sigue siendo motivación para trabajo de fotógrafos y de ambientalistas que están con esa comunidad, trabajando desde la universidad para recuperar el espacio medioambiental. Estos son rincones donde hay propuestas de otro orden trabajando; en esos contextos, pequeños intersticios urbanos donde las artes escénicas están haciendo lo suyo.

Y hay una experiencia en Bogotá que me interesa mucho que la conozcan, si no tienen ya relación con ella; son los clanes. Los clanes son los centros de artes escénicas que están trabajando desde todas las periferias de Bogotá, y han supuesto una apuesta de ciudad muy importante, que ha movilizó a las principales compañías de artes escénicas, a las principales organizaciones de la sociedad civil articuladas –no sin conflicto– con las entidades con las cuales están trabajando. [Proyección vídeo]

Estamos frente a un cambio. Y ese cambio lo hemos venido construyendo legítimamente, paso a paso. Y es que se vaya reconociendo este elemento de la educación de las artes escénicas como un derecho cultural. Y para el buen vivir. Eso es algo que está apremiando desde la perspectiva de la experiencia que les comparto de Bogotá, pero también de la de El Tívoli. Y muchas otras que podemos hoy en día construir.

¿Cuál es la diferencia que supone que esto se reconozca como un derecho cultural? Es algo que tenemos que reflexionar, porque si es un derecho cultural estamos hablando de un derecho humano, y eso es un argumento fundamental que va a empezar a cobrar vida en otra condición. Ya lo está empezando a hacer en muchos lugares como mi país, donde, incluso con todas las circunstancias



que tenemos, se acaba de aprobar una Ley de Cultura y Derechos Culturales. Es la primera vez que un país de América Latina reconoce en el ámbito jurídico este elemento. Ya sabemos que una ley no cambia el mundo, pero es mejor tenerla que no tenerla. El paso que estamos dando ahora es cómo vamos estructurando esa posibilidad de la educación en artes como un derecho humano. Y eso nos hizo recurrir a la colectividad.

La organización que digo no puede ser más que una pequeña isla de conexión de un archipiélago más grande, por lo que nos reunimos diez organizaciones de la sociedad civil que trabajamos desde estas perspectivas y compartimos qué es lo que hacemos, qué es lo que aportamos. Y estas fueron las palabras que encontramos en colectivo. ¿Por qué podemos compartir la convivencia, y por qué podemos construir paz? Porque estamos hablando de dignidad, de amor, de experiencia, de redes, de semillas; porque estamos buscando un terreno más fértil, estamos haciendo transformación; porque queremos sostenibilidad y porque queremos que esto sea en verdad ratificado como un derecho humano. Eso es lo que estamos haciendo.

Ahora, también eso mismo nos llevó a reflexionar: ¿es verdad que todo lo que hacemos y se hace va en esa dirección? Y ahí, la verdad, tuvimos que empezar por reconocer que necesitamos una visión autocrítica. Autocrítica no solo de cada organización, sino del sector en sí mismo. Porque las artes escénicas, como cualquier otro universo, también pueden estar reguladas por los mismos

elementos articuladores de cualquier ecosistema. También tenemos nuestras plagas: proyectos que básicamente están normados por el ego tanto del gestor, como del artista. Y yo entiendo y sé que el ego es una herramienta de trabajo, pero cuando el proyecto está normado solamente por el ego del artista no puede escuchar, no puede dialogar con su comunidad porque la ve como parte de su obra. Y ahí estamos frente al cambio de paradigma.

***También tenemos nuestras plagas: proyectos que básicamente están normados por el ego tanto de gestor, como del artista. Y yo entiendo y sé que el ego es una herramienta de trabajo, pero cuando el proyecto está normado solamente por el ego del artista no puede escuchar, no puede dialogar con su comunidad.***

Porque a veces, en el clima de sociedades violentas que estamos viviendo, también las artes escénicas están tocadas por un espíritu mercantilista. Y les digo una cosa: incluso estamos frente al surgimiento de un mercado privado de proyectos que venden con el discurso de la inclusión social. Estamos asistiendo a un momento de tensión donde todavía es difícil discernir. Porque incluso hay una serie de proyectos que se están volviendo parte de un mercado, incluyendo aquellos que hablan de la paz. Pero son un discurso, ofrecen una pastilla que te tomas y automáticamente te vuelves ciudadano crítico, pero no es verdad. Cuando te dicen que después de hacer una gira artística, una comunidad ya va a entrar en paz, no es verdad. Cuando te dicen que vas a ir a un espectáculo y te va a transformar la conciencia y de ahí sales hecha una mejor persona... A lo mejor sí, no sé. El tema es que lo vendas como un sello de garantía cuando en realidad estamos hablando de un mundo que en su naturaleza misma es experiencia, por lo tanto es riesgo, y por lo tanto es tensionante. El día que sepas exactamente cuál es el resultado de tu trabajo artístico y de gestor, cámbiate de carrera. Vete a otra. Hoy en día ni los físicos asumen lo que va a salir exactamente de un experimento científico, porque para eso estamos hablando de universos en expansión, de procesos donde la matemática tiene una estética y donde no hay una certeza única. Entonces, en gestión cultural y en proceso artístico, no podemos vender eso, aunque se está vendiendo.

Por eso, quienes nos dedicamos a esto tenemos que estar claros y conscientes de que aún estamos en un ambiente donde se está buscando establecer procesos, procesos de experiencia. No es solamente crear experiencias sexys, o cool. Hay mucho dinero y plata que se está yendo en eso. Y no es que queramos que no se haga; ya lo dije: no todas las prácticas artísticas educativas tienen ni siquiera que estar pensadas y orientadas con este enfoque. No nos volvamos fundamentalistas. Eso es algo muy importante. En un contexto de libertad

creativa, habrá proyectos artísticos que no están buscando esta perspectiva de inclusión social, ni de transformación social. Y sin embargo son, y es importante que existan. Eso es muy, muy importante y lo quiero subrayar porque si no, nos vamos al otro lado y nos volvemos fundamentalistas, o algo aún peor, que es evangelizadores. Y entonces ya venimos todos con «la carreta», como dicen los colombianos, de la transformación social, y entonces invalidamos todo lo demás que no tenga ese enfoque. Y no podemos hacer eso, porque los lenguajes artísticos necesitan desarrollarse y experimentar en sí mismos. Hay que arriesgar todo lo que seamos capaces de arriesgar y generar procesos de transformación social, defendiendo siempre el derecho a la libertad creativa de cualquier otro artista o creador que esté experimentando para expandir el lenguaje artístico. Porque, en última instancia, el capital más importante que tiene una sociedad es el lenguaje artístico. Sin él no podemos hacer transformación social. Necesitamos la expansión de los lenguajes artísticos para poder tener más posibilidades, herramientas, más condiciones de trabajar.

### **Conectar las prácticas y la educación artística con la vida**

En la organización que dirijo, ConArte, creemos que un reto fundamental de nuestros días es cómo conectamos las prácticas artísticas y la educación en las artes con la vida.

En el vídeo de Bogotá está clarísimo. En el de El Tívoli no tanto, porque es un paisaje general y hay una parte musical ordenadora de la visualidad. Pero podemos preguntarnos hasta dónde sin que necesariamente la búsqueda de las respuestas sea el propósito, y les voy a decir por qué. Porque de pronto nos sucede que, cuando queremos estar encontrando las respuestas, cambian las preguntas. Lo que es importante es la pregunta, para poder tener una mirada contemporánea de dónde venimos y cómo estamos haciendo ahora nuestras prácticas artísticas o educativas. A veces esa conexión con la vida no es algo que se dé de manera espontánea, instantánea o inmediata.

Y aquí me quiero referir justamente a esta experiencia: en 2008, cuando apenas estábamos en este proceso de repensar la inclusión social y de darle una orientación distinta a ese ámbito de las artes escénicas, veníamos de una experiencia motivadora, transformadora, desde la parte de educación en artes en las escuelas públicas en Ciudad Juárez, en la frontera con Estados Unidos. Para nosotros ese hecho era bastante retador y bastante complejo, y lo habíamos logrado, en medio de todas las circunstancias que tenía Ciudad Juárez. Fue la primera ciudad que logró generar movimientos corales importantísimos, que después jugaron un papel vital. En el momento en que lo hicimos no sabíamos a qué nos íbamos a enfrentar dos años después. Si lo hubiéramos sabido, a lo

mejor no lo hacemos. Entonces, esos grupos de canto en las escuelas se convirtieron en espacios de convivencia y de seguridad, en una ciudad que para el año 2010 tenían los mayores índices de muertes. Cuando ocurre la circunstancia de esa transición hay un hecho que marca el proceso socialmente, y es la muerte de un joven que fue asesinado por la *migra* [policía de inmigración] desde el otro lado, de un disparo. Ese chico murió en este puente; por lo tanto, esa zona, ese territorio, se convirtió en un territorio estigmatizado. Además, se llama el Puente Negro; como su nombre lo indica, representa la oscuridad en un sentido físico del color del puente. ¿Qué es lo que pasa en esta imagen de seis años después? Que existe la posibilidad de reconfigurar ese espacio y de darle otra textura, construir otra memoria, abriéndole el paso a las juventudes que desde la construcción de los barrios vienen planteando su propio movimiento, y que hoy en día tienen el deseo y la voluntad de hacer que ese puente se convierta en otra cosa. Y hoy en día el sueño sigue siendo construir desde los dos lados de la frontera un movimiento, que en este caso son movimientos de hip-hop, que es la tradición urbana más importante de la zona, pero de tal suerte que confluyen en el puente y este puede ser intervenido artísticamente en una cuestión identitaria de los jóvenes de los dos lados. Ese proceso no podía ocurrir en el momento. No es que nos pasáramos seis años planeando cómo hacerlo, sino que en realidad es el propio proceso social y cultural y la transformación, el ecosistema, el que de pronto te dice que hay condiciones, y la necesidad de estos jóvenes de hacer eso.

***No es que nos pasáramos seis años planeando cómo hacerlo, sino que en realidad es el propio proceso social y cultural y la transformación, el ecosistema, el que de pronto te dice que hay condiciones, y la necesidad de estos jóvenes de hacer eso.***

Y, entonces, acompañas ese proceso. ¿Por qué? Por una simple y sencilla razón: porque es su derecho. Y esa es, tal vez, la única diferencia.

Cuando nosotros hacemos esto, vamos con un grupo de jóvenes y un fotógrafo voluntario que vino de Bogotá y estaba haciendo una residencia en ConArte, y dijo que quería ir con nosotros a Ciudad Juárez. Le dijimos que no íbamos a ir de vacaciones, que íbamos a ir a retar a la Bestia [*tren de carga que cruza la frontera entre México y Estados Unidos, en el que muchos migrantes viajan*], y al puente, y a la *migra*, y no está ni siquiera garantizado que nos dejen acercarnos. Y él dijo que quería celebrar su cumpleaños ahí. Y este chico fue, y junto a una joven fotógrafa mexicana documentaron el proceso, que era verdaderamente tenso. Estábamos ahí cuando se volvió a abrir el puente; ese puente solo se abre del lado estadounidense si viene la Bestia: el tren que transporta a todos los migrantes.

Y el tren no venía, y la puerta se abrió, y todos nos quedamos congelados, fríos en una tensión que se podía contar por la respiración. Este compañero de Bogotá me dijo: «Lucina, todo está bien», y yo le dije: «Sí, pero no te muevas, ni respire porque no sabemos qué van a hacer aquellos». Llega la patrulla, y nos dicen que estamos en territorio federal. Y les preguntamos dónde comenzaba el territorio federal y, cuando nos lo dijeron, pedimos a los chicos que se movieran.

«¿Aquí ya no es territorio federal?».

«No».

«Ah, bueno».

«¿Y qué están haciendo aquí?».

«Estamos esperando a que pase la Bestia».

«¿Se van a subir?».

«¡Nooo!, si nos quisiéramos subir no lo anunciaríamos».

«Entonces, ¿qué están haciendo?».

«Esperamos a la Bestia porque vamos a bailar».

«¿Ustedes vienen aquí porque van a bailar y esperan que pase la Bestia?»

«Sí, porque la Bestia es parte de nuestra escenografía. Necesitamos a la Bestia porque es la que transporta los cuerpos de los migrantes, y para nosotros esos cuerpos son importantes desde este lado y desde el otro y por eso tenemos que esperar a la Bestia, ¿hay algún problema?».

Pues el hombre casi ni nos respondió, por si acaso, y se metió a buscar ilegales por debajo del tren cuando llegó la Bestia. Y en ese momento que estaba buscando ilegales, nosotros volvimos a irrumpir en territorio federal porque en el otro no salía la Bestia y volvimos al baile, a las fotos, al imaginario y todo eso.

Cuando pongo este ejemplo no les quiero incitar a realizar locuras, ni a que invadan territorios federales, no. Lo que estoy diciendo es que conectar la experiencia artística con las necesidades de vida puede tener sus riesgos. Hay que equilibrarlas, hay que valorarlas y hay que saber cuándo sí y cuando no. Y eso se lo va a decir su corazón, su estómago, y su sentido de supervivencia y su inteligencia, no hay fórmulas para eso. Lo que sí les puedo decir es que estos jóvenes están convertidos en portadores de una palabra de paz y están dialogando con grupos de Estados Unidos, y están ahora irrumpiendo, lo cual es para nosotros muy importante, en los espacios formalizados del arte. Estos jóvenes nunca habían pisado un teatro. Ni siquiera conocían el Centro Cultural de Ciudad Juárez, y hoy en día están trabajando con fotógrafos y están haciendo

un proceso muy interesante de diálogo, muy contemporáneo, a propósito de una experiencia de esta naturaleza. Hay otros procesos que son dar la palabra a quien tiene ese derecho negado; por lo tanto, trabajamos con los coros en lenguas indígenas, especialmente dando voz y palabra a las niñas, que es algo que nos importa mucho.

***La construcción de sentido es lo más importante del ser. Porque el sentido es lo que consideramos real y verdadero para nosotros, y es algo que puede ir cambiando, eso es lo más importante.***

Pensamos que la educación en artes es un acto político, cualquiera que sea tu postura. Ponemos aquí como mensaje subliminal «de preferencia no partidario», pero pusimos «de preferencia», por si acaso. Lo que sí pensamos es que cuando estamos hablando de educación en artes para la transformación, estamos hablando de un poderoso territorio donde podemos conectar, sentir, saber, para construir sentido. Y la construcción de sentido es lo más importante del ser. Porque el sentido es lo que consideramos real y verdadero para nosotros, y es algo que puede ir cambiando, eso es lo más importante. Y porque tocamos todas las «ces» posibles: cuerpo, corazón, cognitivo, conciencia, y la coproducción como elemento básico y fundamental, no solo del mundo artístico sino la coproducción del espacio público, de la ciudadanía y de la posibilidad de una nueva estética de la vida. Para nosotros eso es lo fundamental.

Cierro simplemente diciendo que asumir el tema de la educación en artes y las prácticas artísticas como un derecho cultural no es algo que nos estemos sacando de la manga: hay un componente internacional que han asumido nuestros gobiernos en relación con que esa Declaración Universal de los Derechos Humanos reconoce que todas las personas tenemos derecho a las artes, la vida cultural, y tenemos derecho a gozar del pensamiento científico que una sociedad construye. Si nosotros hacemos uso de ese derecho en una perspectiva derecho humano, nos da la posibilidad de argumentar por qué sí podemos trabajar interconectados con los otros sistemas, por qué sí podemos invitar a los abogados y a los ingenieros a nuestra plataforma, espacio y territorio, y por qué sí cualquiera de los otros sistemas que hoy en día están ordenando esos ecosistemas territoriales necesitan de las artes, y particularmente las artes escénicas, para su transformación y sostenibilidad.

Quiero terminar con una cuestión, y es que en estos diez años nos hemos ganado un lugar en el imaginario de la gente, en las políticas públicas y en la calle. Hoy, cuando venía para acá le pregunté a una chica en la recepción del hotel: «¿Dónde queda tal teatro?», y su respuesta me convenció de esta idea. Me dijo:

«Mejor dígame la obra, que para mí es más fácil así decirle donde está». Maravilloso. Quiere decir que esa chica tiene una lectura de la ciudad según el teatro, y no me está dando un domicilio, lo que me está dando es una propuesta estética. Y le dije: «Mira, qué pena que no vaya a haber una obra, porque podríamos mantener el diálogo durante horas, pero si me dices que ordenas tu visión de la ciudad según las obras de teatro, estos de las Jornadas han hecho una maravilla porque han logrado colocar el teatro en el imaginario de un ciudadano». Y eso es exactamente lo que tenemos que hacer: colocar las artes del cuerpo en el cuerpo social y el cuerpo individual de todos y cada uno de los seres humanos. Muchas gracias.♥

## PREGUNTAS Y DEBATE

**PÚBLICO:** Gracias, Lucina, por tus amplios conocimientos basados en lo vivido, en la experiencia, algo que a mí me atrapa enormemente. Hay dos cosas de lo que has dicho que me han gustado. Lo de cambiar las palabras: «mío» por «nuestro», «yo» por «nosotros»; eso es esencial en el arte inclusivo. Pero también el arte inclusivo obliga necesariamente a mirar al otro, porque si no el otro se te escapa. Tenemos el ego, que gestionamos como podemos, pero la mirada ha de estar en el otro. Por ejemplo, en Andalucía, donde hay gente trabajando con mujeres «de la calle», donde si no pones la mirada en el otro, si no trabajan con ellas y no las ayudan, no pueden vivir. El ego está, pero a diferencia del teatro normalizado, en el teatro inclusivo por narices tienes que mirar al otro. Si no, se te escapa, se te va, se marcha. Federico Mayor Zaragoza decía esto mismo.

**PÚBLICO:** Llevo más de 25 años en el teatro, y estoy muy cansada... pero tu intervención me ha supuesto una inyección de ánimo para continuar en el camino. Creo que el arte es política, que lo social necesita una transformación. Mi pregunta es, ¿algún día llegaremos a no tener que hacer estas jornadas y hablar simplemente de política, sociedad, derechos humanos y arte?

**L. J.:** Hoy en día están en tensión muchas palabras. Es parte de lo que ha ocurrido en los últimos diez años, y estás poniendo el dedo en el renglón, porque fíjate que antes decía que, a veces, mientras estamos encontrando las respuestas, lo que cambian son las preguntas, y estamos en un momento como ese. Creímos que se estaba instalando ya un nuevo discurso de construcción de igualdad, cuando de pronto irrumpen otras preguntas. Y esas preguntas son, efectivamente, la perspectiva de derechos humanos en el ámbito cultural, hasta dónde cambian –o no– la perspectiva de la inclusión. Son momentos componentes de un proceso. Tendremos que seguir hablando de inclusión social mientras tengamos las desigualdades que tenemos y no logremos instalar comple-

tamente el enfoque de derechos. Cuando esté instalado, y sobre todo exista la condición garantista –y perdón que utilice un término jurídico–, es decir, la posibilidad de que se ejerza la vida real y no solo en el discurso... Mientras eso no ocurra tendremos que seguir hablando de inclusión. No porque tengamos la aspiración de mantenernos en esa mirada de «yo te incluyo», que es bastante pesada. O sea, «Yo te incluyo en el mundo de los justos». Una vez hablaba con unos gestores de lectura, y les decía: «Miren, si ustedes realmente piensan que la lectura es una práctica de libertad, dejen de estar criminalizando a los que no leen». No puedes ejercer y asumirte en un lenguaje de defensa de la libertad criminalizando a los que no la comparten contigo. ¿Y después haces una política de inclusión? Así terminas siendo curador del gusto de los demás, además de prescriptor. En esos casos, la postura se vuelve pesada.

***Mientras estamos encontrando las respuestas, lo que cambian son las preguntas, y estamos en un momento como ese. Creímos que se estaba instalando ya un nuevo discurso de construcción de igualdad, cuando de pronto irrumpen otras preguntas.***

Pero creo que ese no es el espíritu que ha animado los procesos que estamos viviendo. Cuando hablamos de inclusión, estamos todavía en una etapa primaria de construcción de igualdad, que no podrá ser la misma en el momento en que se instituya el discurso y la realidad garantista de derechos culturales.

Hay algo que yo siempre les digo: cuando tengan la oportunidad de trabajar con aquellos sectores que piensan que no necesitan ser incluidos, háganlo, háganlo. ¿Y a qué sectores me refiero en particular? Tengo un amigo que está loquísimo –por eso es mi amigo, dicen que uno se mira en los espejos–, que se ha dedicado a generar experiencias escénicas, corporales y estéticas en empresas privadas. Créanme que los más agradecidos son todos los que habitan esas empresas, porque él está irrumpiendo, *hackeando* ese sistema. Cuando hablo de *hackeo* me refiero a meterte en aquel lugar donde el elemento no está esperado; lo cual recompones por fuerza todo el sistema, si tiene un sentido pertinente. Lo que está haciendo él es aportar espacios de igualdad, ya que está lo mismo el gerente que el empleado que el que cuida la puerta, y ahí no tienes que hacer un discurso verbal. El hecho escénico coloca a todos en la misma condición de igualdad, si no estructuras una cosa jerarquizada: «¡Enfrente los que sepan hacer esto, y atrás los que no sepan!»; entonces, ya la cagaste. No puedes volver a establecer esos sistemas jerarquizados de la práctica educativa porque entonces estás en el mismo mundo, pero en chiquito. Es un proceso. Me alegro de que te hayas acercado acá, me alegro de que mantengas tu pensamiento libre, pero en esa condición de libertad también des cabida a las experiencias

que se están viviendo, porque están planteando relieves diferentes en un territorio que puede ser bastante árido. Creo que lo que se ha hecho a lo largo de estos diez años en este proceso ha sido eso: encontrar pequeñas experiencias que demuestran que es un derecho humano. Creo que estamos hablando de momentos y de procesos. Y habrá algunos que se vayan intersectando o que incluso convivan en igualdad; eso estamos intentando hacer ahora. Cuando la organización que dirijo nació, era como de locos. Y además ¡empezar por la danza, mi vida! Cuando la danza ha sido una de las disciplinas más menospreciadas por el *mainstream* de la institucionalización de mundo artístico. Hoy en día eso ya no se debate, no se discute. Celebro que tú lo plantees, pero creo que vamos a tener que vivir momentos de simultaneidad todavía durante un periodo largo. En mi país, que ya logramos que se instituya en la ley, todavía no logramos que los que hicieron la ley le den el contenido reglamentario de los que queremos que el derecho se ejerza.

**PÚBLICO:** Cuando se habla de inclusión cultural, de derechos culturales, ¿dónde colocamos el movimiento de descolonización cultural que está tan fuerte en América Latina en las artes en este momento?

**L. J.:** En el primer derecho humano, que es el derecho a la dignidad humana, el primero. Y, si estamos hablando de identidad de la persona, estamos hablando de identidad, del derecho de ser. Fíjense qué derecho tan primario tenemos que defender, y ese derecho de ser se va a expresar en toda tu memoria histórica, pero también en el derecho a no seguir reproduciendo los esquemas del colonialismo contemporáneo, que siguen existiendo. Cuando hoy en día una comunidad afrodescendiente en México decide reivindicar su danza de tarima porque es lo que realmente los identifica con el espíritu de memoria, ya no te importa si está avalado o no por las estéticas o por la institucionalización de las prácticas artísticas. Simple y sencillamente lo estás ejerciendo porque hay, en efecto, una corriente de procesos de descolonización que están apoyando esta vertiente de la dignidad de la persona desde el punto de vista de los derechos humanos.

Esa perspectiva de derechos culturales también nos permite otro elemento adicional, porque el derecho cultural no solo implica el acceso a la vida cultural sino también la capacidad de gestionar tu recurso cultural. Eso es muy poderoso. Porque cuando un pueblo es capaz de reconocer cuál es su recurso cultural, y reivindicarlo en esa condición de autoliberación, estamos hablando también el derecho a decidir qué hace con ese recurso. Eso es algo por lo que estamos ahora en debate con el Senado de la República, porque estamos hablando de derechos colectivos, no de derechos individuales. Todos los procesos de descolonización están pasando por ese debate, pero ayuda mucho la perspectiva de los derechos culturales. Y hay un instrumento muy importante, que los que tengan

mucho ocio o mucho interés pueden buscar, que es la observación número 21 del Comité Internacional de Derechos Económicos Sociales y Culturales. En esa observación se puntualiza con claridad y se estructura a qué se refiere el ejercicio de la vida cultural en particular, el concepto de vida cultural, un concepto que hoy en día nos puede ayudar a reivindicar ese derecho humano.

***El derecho cultural no solo implica el acceso a la vida cultural sino también la capacidad de gestionar tu recurso cultural. Porque cuando un pueblo es capaz de reconocer cuál es su recurso cultural, y reivindicarlo en esa condición de autoliberación, estamos hablando también el derecho a decidir qué hace con ese recurso.***

**PÚBLICO:** Como antropóloga y mediadora comunitaria trabajo en zonas en conflicto aquí, en Madrid, hago cosas muy parecidas a las que haces tú, a nivel local, desde hace diecisiete años. Este es un proceso muy largo y tenemos que hablar de inclusión porque existe la exclusión. Este acompañamiento de los procesos artísticos que creáis, ¿cómo lo lleváis a cabo? Porque la dificultad que tenemos en muchos distritos de Madrid es que las instituciones no le ponen valor a lo que autogestiona y crea el vecindario. Se viven procesos muy difíciles de conflicto o exclusión social y de vulneración de los Derechos Humanos. Entonces, ¿cómo realizáis ese acompañamiento al mismo tiempo que van creciendo las artes escénicas, con las familias, con los peques, con las mujeres que tenéis en vuestro proyecto?

**L. J.:** La voluntad no es suficiente. La imaginación es un recurso básico, el sentido del humor también, es vital. Si no tienes sentido del humor, no lo hagas. Porque te lo vas a tomar todo muy en serio y vas a sufrir. Es el recurso fundamental, en primer lugar para burlarte de ti misma. Cuando llegas a una reunión con alguna institución, todos sentados ahí, y te dicen: «Vamos a evaluar los indicadores», preguntas: «¿Los indicadores de qué? ¿Qué indican los indicadores que usted quiere evaluar?». Porque yo tengo otros. Entonces, en primer lugar, ya le perdiste el respeto a los indicadores. En segundo lugar, no es que le pierdas el respeto a sus gestores, porque de lo que se trata es de ganarlos a tu espacio; pero tendemos a quitarle peso a lo que pesa. Eso tal vez puedo decirlo como estrategia: tendemos a no darle peso a lo que convencionalmente se le da peso. Imagínate, en un conflicto como en el de Ciudad Juárez hicimos eso: llegaron todas las instituciones y dijeron que querían evaluar los indicadores, pero eso no tenía importancia en ese momento, porque estaba en juego la vida, con lo que un indicador... ¿Por qué mejor no hablamos de esto otro? Traíamos una presentación preparada que hablaba del territorio. Así que hicimos una cosa que tiene que ver mucho con lo ético y también con la estética de la gestión. Si me



peleo con el señor, no voy a ir a ningún lado y tampoco hago cultura de paso. Entonces, ¿dónde está aquello que sí me puede conectar con el otro, ya que efectivamente tienes que pensar y ver al otro? ¿Qué necesita saber él o ella para que podamos avanzar juntos en este marco? Si tienes una mayor comprensión del proceso, es tu obligación ponerlo. Porque tiene más obligación el que más sabe. Y no le puedes exigir al que no sabe que sepa lo que tú sabes, porque entonces estás actuando desde una perspectiva de imposición, y además desde el ego. Lo que hacemos es crear permanentemente interfaces, todo el tiempo. ¿Y qué es una interfaz? Algo que te permite dar el paso de ida o de regreso o conectar. Cuando se ve desde el punto de vista de las computadoras, un programador sabe lo que es construir una interfaz. Pero en la gestión cultural hay que construir muchas interfaces, y eso te permite generar procesos de mediación en los que tú eres el que está poniendo los componentes en escena. No te dejas arrastrar por el proceso: lo estás haciendo, lo estás colocando.

¿Qué hicimos en ese momento en Ciudad Juárez? Relativizar el valor de los indicadores. Pero todos entendemos el estrés común, ¿verdad? Y como el objetivo común es la vida, lo que hicimos en esa presentación fue exponer aquello que ponía en riesgo la vida de los que iban a realizar el proceso. En vez de discutir sobre los indicadores, propusimos discutir el protocolo de seguridad de los ar-

tistas que iban a trabajar en esa zona. ¿Quién te puede decir que no, en una circunstancia de esa naturaleza? Parece muy precario ponerse a discutir sobre eso, pero eran veintinueve colonias que estaban en esas condiciones que tú dices, de las cuales nadie quiere saber nada, adonde el taxi no te lleva. Esa es la fase más primaria, pero inmediatamente pasas a la otra, que es la artística. Como la mayor parte de los funcionarios no van a tener una comprensión porque no vienen de esa tradición, ya que su formación es de desarrollo económico, entonces tú aportas el otro componente. Y así lo vamos llevando, son pequeños pasos que te permiten ir conectando. Y una cosa fundamental es que confíes en las personas, incluso en las instituciones, y yo sé que es difícil porque a veces los índices de credibilidad institucional son más bajos que los de las personas. Pero sí hay componentes que uno puede compartir.

***Necesitamos que este sector, los que nos dedicamos a hacer esto, que es un poco enloquecido, produzcamos conocimiento. En la medida que vayamos documentando nuestras prácticas en un sentido metodológico de cómo realmente lo hacemos vamos a reducir esas tendencias negativas de convertirlo solamente en un mercado de oportunidad que puede vender lo que sea.***

Ahora bien, cada experiencia es diferente. Generalmente hacemos procesos simultáneos, el mismo día que estás en el territorio estás haciendo gestión institucional; el mismo día, incluso antes. Porque de otra manera no avanzamos. Creemos que necesitamos construir una nueva gobernanza, otras relaciones entre las instituciones y las organizaciones civiles y las comunidades no organizadas. Incluso con la empresa privada. La única manera de conseguir una nueva gobernanza es avanzar en pequeños procesos, en aquellos donde sí puede haber acuerdos. Y una inmensidad de diferencias, que las valoras, que no las menosprecias, pero lo que te coloca ahí es en lo que sí estamos de acuerdo... dentro del marco de todo lo que no compartimos. La gestión de esos procesos en esos territorios es un ejercicio casi de filigrana. Y son todas experiencias que tienen mucho en común entre sí. El libro *Arte para la convivencia y educación para la paz* es una reflexión en este sentido, pero desde la narración de los protagonistas de tres experiencias en doce países. Porque estamos viviendo procesos muy similares, en contextos diferentes y contenidos muy diferentes pero parecidos. Pero necesitamos producir conocimiento, y con esto quiero terminar. Necesitamos que este sector, los que nos dedicamos a hacer esto, que es un poco enloquecido, produzcamos conocimiento. En la medida que lo hagamos, que vayamos documentando nuestras prácticas en un sentido metodológico de cómo realmente lo hacemos –por eso valoro tanto tu pregunta, difícil de res-

ponder– vamos a reducir esas tendencias negativas de convertirlo solamente en un mercado de oportunidad que puede vender lo que sea. Hemos llegado al extremo, porque nos ha pasado a nosotros, de que nuestro propio proyecto lo vendió otra organización. Pero como no lo sabían llevar a cabo vinieron a buscarnos para que les ayudáramos a hacerlo. Y les ayudamos. Aunque no sacáramos crédito, porque dijimos: el pecado ya se cometió, pero sí puedes ayudar a que esa organización aprenda desde la ética a compartir y a validar el conocimiento ajeno. En vez de pelearte, le ayudas a que desarrolle capacidades, y entonces no lo volverá a hacer, y ganaste un aliado. ●

▶ VER VIDEO

**Big hART****SCOTT RANKIN**

AUSTRALIA

*Es difícil herir a alguien cuando conoces su historia.*

Durante los pasados 25 años, el propósito de Big hART ha sido recoger y amplificar la voz de los que no la tienen. Han tenido el privilegio de trabajar con miles de personas marginadas en su país para llevar sus voces hasta aquellos que tienen el poder de tomar decisiones políticas sobre nuestras vidas. Para muchas personas, su única posesión es su propia historia, y esas preciosas historias, si se cuentan virtuosamente, pueden convertirse en algo muy valioso que nos llama a escuchar, a ver con sabiduría y a construir una sociedad más inclusiva y, en consecuencia, más segura, en la que todo el mundo tiene derecho a prosperar.

**BIG HART**

Big hART es una compañía artística australiana cuyo objetivo es hacer arte, construir comunidad y facilitar el cambio para hacer patentes las historias invisibles de su país. A lo largo de los años su labor se ha visto reflejada en áreas como la violencia doméstica, el encarcelamiento, las adicciones, la gente sin hogar y la injusticia a la que se enfrentan los indígenas australianos. Fundada hace 25 años en Tasmania, el estado australiano más pobre, Big hART comenzó a trabajar en más de 50 comunidades desfavorecidas en Australia, en zonas rurales y urbanas, obteniendo numerosos galardones por su labor y consiguiendo un gran reconocimiento internacional. Ha participado en el Festival de Edimburgo y el Festival ICAF en Rotterdam y ha girado por todo el mundo. Big hART ha sido también galardonada con el Premio de la Organización Mundial de la Salud «Comunidades Seguras» en 2006.

[www.bighart.org](http://www.bighart.org)**SCOTT RANKIN**

Durante 25 años, Scott Rankin ha sido el director creativo de la organización artística líder en Australia en el trabajo por el cambio social, Big hART. Sus proyectos se han programado en numerosas ciudades y en festivales en todo el mundo. Su trabajo teatral más reciente incluye: **O, Fantasmas en el Sistema, Ángel Azul, Cadera Sobresaliente, Namatjira, Ngapartji Ngapartji y Nyuntu Ngali**. Ha sido productor ejecutivo de **Dolido** (CBS), **Conducir** (ABC1), **Nada rima con Ngapartji** (ABC1), **Nudo en Casa y goo Vecinos**



(ABC1). Ha ganado tres premios **Green Room** a la Mejor Dirección y a la Producción más Innovadora y ha sido nombrado **Tasmaniano del año 2018** en Australia.

**SCOTT RANKIN:** Voy a empezar diciendo que hay mucho talento en la sala. Entiendo la experiencia y el trabajo de muchas de las personas que están aquí. Vengo desde muy lejos, desde Tasmania (Australia) para contribuir y aportar. Quiero dar también las gracias a Lucina [Jiménez] por su exposición de ayer; muchos conceptos interesantes que citó que se solapan con nuestro trabajo.

Pero empezemos por el principio. Jung dijo en su momento: «La vida es una pausa luminosa entre dos misterios que, de por sí, conforman uno solo».

Los seres humanos viven unas 650.000 horas, durante 200.000 de las cuales dormimos, 100.000 mil las dedicamos a crecer y durante 100.000 vemos cómo envejecemos. También comemos, amamos, bebemos, creamos, vamos a conferencias como esta, y al final nos morimos. La mayor parte de nosotros vivimos estas horas preciosas dentro de una narrativa que fluye, que forma parte de nuestra vida, de nuestra comunidad, y de nuestras naciones. Pero algunos de nosotros vivimos en la exclusión.

Dentro del contexto de esta conferencia sobre la inclusión social en las artes, hoy me voy a centrar en las historias invisibles, en las comunidades escondidas y en el poder de la narrativa que sirve como escudo social. En otras palabras: nosotros, como artistas, ¿cómo vamos a ampliar la efectividad del uso que hacemos de la narrativa, de lo que yo llamo «el drama, el teatro de la comunidad», para conseguir que estos asuntos sean relevantes, para ayudar a las comunidades que viven escondidas entre nosotros?

Voy a empezar hablando de esas comunidades invisibles y vulnerables de mi país, y lo digo avergonzado. Australia, donde yo vivo, es un lugar donde la humanidad consiguió algo impresionante: 2.000 generaciones de cultura en el continente australiano por parte de los aborígenes. Para contextualizar –y me van a perdonar si la Wikipedia se equivoca–, Madrid se establece hace 65 generaciones, Jesucristo anduvo entre nosotros hace unas 100 generaciones y las pirámides se construyeron hace unas 180 generaciones. Pues los aborígenes, el pueblo aborígen de donde yo vivo, mantienen un vínculo profundísimo con su país desde hace ya más de 2.000 generaciones, 60.000 años. Es casi imposible que nuestras mentes puedan hacerse una idea. Australia, la moderna, se establece hace 10 generaciones, cuando se decidió que era *terra nullius* (es decir, un continente vacío), y se roba esta tierra. Hace dos generaciones los aborígenes australianos consiguieron la ciudadanía y el derecho a voto. Yo ya había nacido. O sea, que hasta hace dos generaciones los aborígenes australianos –que son los responsables de este logro extraordinario de 60.000 años de continuidad cultural– eran considerados como una parte más de la flora y la fauna de mi país.

Así que, en mi país, en el corazón mismo de mi país, hemos visto esta narrativa de la invisibilidad, que roba a las personas su poder y su derecho a sobrevivir, y hace que se desvanezca este pueblo. Esto es algo de lo que no se habla en Australia, no se comenta, está por debajo de la superficie. Como una herida.

***La invisibilidad se ha mantenido porque se les ha excluido de forma deliberada de la narrativa de la nación; es decir, de la narrativa que explica quiénes somos. Son una parte esencial, pero muchos de estos australianos son invisibles, carecen de poder y son vulnerables.***

¿Y cuál es el efecto que esto produce? Lo vemos en los datos estadísticos sobre la salud, la educación, la esperanza de vida... Y en este caso, también en el peso de la justicia: los aborígenes representan el 2% de la población de Australia,

pero el 51,8% de los niños que acaban encarcelados son niños aborígenes. Esto, desde luego, tiene una repercusión de gran alcance en una narrativa de invisibilidad, ¿no? Utilizo este ejemplo de Australia porque quiero que quede patente la importancia de la narrativa. Porque no sé lo que sucede en vuestro país, pero seguro que entre nosotros hay personas que son muy conscientes de lo que sucede con quienes no son visibles: los analfabetos, los prisioneros, los sintecho, los ancianos de España. Son temas candentes, y a nosotros, los del mundo de las artes, nos corresponde hacer algo importante al respecto. Así que, ¿cómo aprovechar estas 200.000 horas de tiempo como artistas? ¿Cómo hacerlo de forma sabia, cómo lograr más eficacia, cómo hacer que nuestro trabajo cale? ¿Podemos aprovechar nuestras habilidades dramáticas para que el contenido del arte tenga más sentido, para que el proceso de la creación del contenido sea lo que tiene que ser para conseguir mayores niveles de eficacia?

## BIG hART

Voy a hacer referencia a la organización para la que trabajo, Big hART, desde la cual intentamos crear arte, crear comunidad, crear cambio. Nos centramos en las historias invisibles en la inclusión social. Big hART aborda estos temas en diversas comunidades australianas desde hace ya veinticinco años. No es arte de la comunidad ni acerca de la comunidad, sino que es la cocreación del arte con las comunidades. Son historias y arte con este objetivo, impulsados por una actividad dramática de la comunidad para conseguir su inclusión en las comunidades vulnerables. Para contextualizar el trabajo, vamos a ver ahora un vídeo de algunas de las comunidades australianas con las que hemos tenido la suerte de trabajar. [*Proyección vídeo*]

Decimos que: «Es más difícil hacerle daño a alguien cuando conoces su historia», y esto lo utilizamos como recordatorio y motivación. Y, en muchos casos, para quienes están al margen de la comunidad su historia es de los pocos activos que les quedan... Cuando estás en los márgenes, esto puede ser un regalo, una vía para avanzar hacia el empoderamiento. Su narrativa puede llegar a la sociedad en términos más amplios, hasta los que toman decisiones políticas, para que comprendan que hay un problema, una injusticia, una herida dentro de la sociedad. Así, sus historias pueden verdaderamente conseguir el cambio para la comunidad en su conjunto. Pero para poder tener efecto, estas historias han de tener fuerza, garra; tienen que ser auténticas y además muy personales. Y aquí es donde aparecemos nosotros como artistas. Si nosotros cumplimos con nuestro compromiso dramático, con el arte, la historia puede volverse algo importantísimo, algo antiguo y esencialmente humano.

***El arte y la historia empiezan a comportarse como protectores naturales, consiguiendo la inclusión y la empatía, porque es más difícil hacerle daño a alguien si conoces su historia.***

Las buenas historias dependen del buen drama, y cuando los artistas trabajan en comunidad hay distintos tipos de artes dramáticos que tenemos a nuestra disposición. Estos se pueden dividir básicamente en dos categorías: el arte dramático del contenido, o cómo ampliamos el poder del contenido para que sea más efectivo y eficaz, y el arte dramático del proceso, o cómo ampliar esas consecuencias buenas y poderosas de los procesos que nos permiten el contenido. El contenido y el proceso pueden conjugarse para conformar un arte dramático de la comunidad que consiga a su vez crear comunidad y cambio.

Las historias escondidas, ocultas, no solo tienen que ver con personas o comunidades. Ninguna nación ni ninguna persona están solas; todo forma parte de una narrativa que evoluciona según pasa el tiempo, pero a menudo son los que ganan, los vencedores, los que escriben la Historia. Excluyen a los vencidos, a los vulnerables, a los recién llegados, a los pobres, a los sin techo... Pero, y esto es emocionante para nosotros como artistas, como dijo Winston Churchill: «el éxito nunca es definitivo, y el fracaso no es fatal». Esto da una oportunidad a los artistas y al cambio en esta narrativa de la nación. Excluir las historias para blanquear, para evitar la sensación de culpa, no es una prueba de sabiduría, sino muestra de un país inmaduro. Las historias ocultas son como profecías, y en este sentido la voz de quienes no tienen poder, de los vulnerables, si se cuenta bien, si se cuenta de la mano de artistas, puede funcionar como profecía. Puede permitir que las personas hagan. Así que tanto contenido como proceso son importantes, y nosotros como artistas cocreadores nos planteamos cómo amplificar, agrandar no solo el poder dentro de la historia, sino el poder del proceso de hacer, de contar la historia para conseguir ese cambio. En otras palabras: cómo asumir la responsabilidad del elemento dramático del proceso, de esa meta narrativa del trabajo que llevamos a cabo. Aquellos a quienes nos incumbe contribuir de forma profesional a esta historia emergente constante de la nación somos todos –los escritores, historiadores, académicos, DJ's, bailarines, profesores de medios, actores.

***Todos nosotros, aquí reunidos hoy, estamos en la posición ventajosa de ser líderes y podemos asegurarnos de que se puedan incluir todas las historias, porque todas las partes tienen el derecho humano a florecer, no solamente las de los afortunados.***

No podemos florecer si no estamos incluidos todos en la historia de la nación o de la comunidad; te conviertes en invisible, tu país te hará daño igual que mi país hace daño a los ciudadanos aborígenes. Puede ser accidental, puede ser por torpeza, o puede ser de forma deliberada... pero el daño se convierte en ira, la ira hace que las comunidades sean menos seguras, habrá más presencia policial, más crisis de exclusión y el ciclo se repite. Pero no todos los asuntos ocultos o escondidos son fáciles de apreciar. Las comunidades ocultas no siempre son fáciles de ver.

### ***Rough Seas***

Nosotros, aquí reunidos hoy, ¿qué sabemos acerca de las zonas seguras de los océanos, de los mares? Vamos a ver un ejemplo de una historia oculta. [Proyección vídeo]

Estas comunidades ocultas pueden ser otras distintas de las que creemos que van a ser, y no estamos hablando necesariamente de una comunidad geográfica. Por ejemplo: el 97% de todo lo que compramos como consumidores occidentales llega al mar, a los océanos... que son como carreteras líquidas que transcurren por el globo terráqueo. Hay 1,3 millones de pasajeros ahora mismo en el mar y 650.000 de estas personas están trabajando ahora mismo, literalmente, como esclavos. Nos traen las lavadoras, los coches, la comida, la materia prima. Prácticamente todo, todo lo que compramos nos lo traen estas personas, que pocas veces abandonan la cubierta del barco. A lo mejor acaban de tener un bebé en Fidji, un niño que no van a ver hasta que tenga más de dos años. Es diecisiete veces más peligroso este trabajo que el de los mineros, especialmente para las mujeres. Y hay muchísimas en el mar: hay asesinatos, violencia, abusos en estos lugares a miles y miles de kilómetros de distancia. Hay muchísimos barcos este tipo, donde se pasa mal, donde se pasa hambre y en los que mueren 2.000 personas cada año. Pero no sabemos la historia de estos navegantes, no conocemos la realidad de esta comunidad. ¿Por qué esta injusticia se da en aguas internacionales, lejos de la costa? Pocos hemos pensado en «la navegación justa» como una causa urgente. Pocos hemos pensado en los navegantes como una comunidad global, pocos hemos pensado acerca de sus historias y el bellissimo arte que podría conformar su comunidad, para impulsar el cambio. Es un ejemplo de una realidad invisible que nosotros como artistas tenemos que plantear de forma constante; tenemos que hablar acerca de lo invisible. No conocemos su historia, por eso hacemos daño a estas personas.

**El problema es que, por definición, las historias ocultas no se ven, por lo que es difícil financiarlas, es difícil que las personas tomen interés, que el público venga a verlas. A la gente no nos importa tanto, porque están ocultos.**

Entonces nos planteamos, ¿qué hacer, como líderes de la narrativa? ¿Cómo hacemos los líderes encargados de esta historia? ¿Cómo conseguimos que las personas sepan, que conozcan, que hagan algo en relación con todo ello? Desde luego, hay un potencial tremendo en las historias de estos navegantes: aventura, dramatismo, pasión, velocidad, tensión... Pero ¿qué hacemos? ¿Lo contamos sin más? ¿Creamos el contenido? Qué tendríamos al final, ¿una película de piratas, muy buena en términos comerciales? Muy buena, ¿pero así se consigue algo? Quizá podríamos plantearnos trabajar con esta comunidad desde otro ángulo más profundo, una cocreación de virtudes que funcionen a múltiples niveles. Por ejemplo, podríamos cocrear en las ciudades portuarias con navegantes jubilados; podríamos crear grandes actuaciones que se representarían, por ejemplo, en los barcos, en los muelles. ¿Podríamos involucrar a los navegantes en la representación, el público podría beber y cantar y comer? ¿Podríamos ver cómo estas ciudades desarrollan relaciones, consiguiendo una comunidad más orgullosa? ¿A lo mejor podríamos transportar el espectáculo por barco, y podríamos documentarlo según vamos avanzando, dando lugar a una toma de conciencia? ¿Animando a los medios, a los políticos, a los sindicalistas, al sector para defender esos derechos? ¿Podríamos animarlos a defender la «navegación justa»? ¿Informar al comprador, al consumidor en el paquete, en el embalaje con un sello que ponga *fair shipping* para que se sepa que ahí no ha habido trabajo de esclavos? En fin. Serían acciones que exigirían el fin de la esclavitud en el mar para esta comunidad.

Más recientemente Big hART se ha hecho con un hotel en una calle en la ciudad portuaria de Hobart, en Tasmania; nos hicimos con un restaurante, con un almacén abandonado y creamos un espectáculo en el cual el participante vive en el hotel, pero los navegantes son los que mandan en el hotel. Tienen las llaves y entran en cualquier habitación a cantar y a compartir un whisky en cualquier momento del día... y bueno, fue un espectáculo que duró un total de nueve horas. Veamos unas imágenes del resultado: [Proyección vídeo] No hemos evitado la esclavitud en los mares, pero estamos trabajando para que se termine esta esclavitud laboral. Para hacernos una idea de la magnitud, hemos solicitado 100 millones de dólares para que esto se haga a nivel internacional, subvención que no hemos obtenido. ¡En fin!

Se trata de un enfoque con un compromiso social. Muchos de los que estamos aquí conocemos esto, y yo sugeriría que todos en esta sala nos sintiéramos or-



gulosos de nuestra labor, de nuestro trabajo, y que lo hagamos con confianza. Porque yo creo que el arte con compromiso social es el arte experimental del siglo XXI. Nosotros mismos hemos de tomar las riendas y dejar de sentirnos faltos de confianza, tenemos que tener toda confianza del mundo debido a la importancia de la labor y su urgencia.

¿Cómo diseñamos nuestros proyectos, para tener una dramaturgia social importante? ¿Cómo amplificamos la labor artística, la campaña y los efectos de nuestros proyectos? Pues bien: el ejercicio que yo quiero hacer ahora mismo en esta sala es, en primer lugar, que cojáis una hoja de papel para escribir, y que penséis en tres cosas, tres cosas urgentes en el siglo XXI que requieran un cambio que nosotros podamos impulsar. En primer lugar, pensad y anotad una cuestión que sea urgente para el planeta. En segundo lugar, pensad en una cuestión que sea urgente para la comunidad en la que vivís. En tercer lugar, me gustaría que pensarais en una cuestión urgente para vosotros mismos, y para vuestras aspiraciones personales. La cuestión a nivel mundial puede ser algo muy específico, podéis hablar del cambio climático, por ejemplo. O también podéis buscar problemas incluidos dentro del cambio climático, como por ejemplo lo de las abejas, el problema de polinización en las explotaciones agrícolas; o la cuestión de los bosques, o la de las algas y cómo afectan al cambio climático porque acumulan mucho carbono... En cuanto al tema de la necesidad de la comunidad, también hay que ser muy específico respecto a lo que creemos que es una comunidad: una comunidad geográfica que comparta el mismo punto de vista, alguna que conozcáis o que sea icónica desde un punto de vista narrativo. Y me gustaría también que pensarais cómo puede la comunidad hablar de este tema mundial: como el problema de las comunidades agrícolas y cómo les afecta el asunto de las abejas. En cuanto al tema de vuestra urgencia personal,

de esa necesidad urgente que vosotros tenéis, esa es la cuestión más difícil, porque la mayor parte de nosotros somos humildes, no pensamos en nuestras aspiraciones. Pero yo quiero que os centréis en ese aspecto, en vuestras aspiraciones, y que penséis en esa necesidad urgente que tenéis con relación a vuestra expresión personal, a vuestra carrera, vuestras aspiraciones y deseos en la comunidad. No seáis humildes, pensad como un empresario. ¡Somos todos genios en esta sala y tenemos que autopromocionarnos también! ¿Por qué? Pues porque solo tenemos 24 horas al día y no podemos relegar todo para el día de mañana. Entonces pensad en esas tres cosas: la urgencia global, la comunitaria y nuestra necesidad urgente personal. Trabajad en esa hoja en blanco.

[Una vez finalizado el ejercicio]. Me gustaría que un par de personas compartieran esos tres temas urgentes, ¿algún voluntario? ¿Alguien quiere?

**VOLUNTARIO I:** Defender la verdad, que haya más espacio para la gente enfadada, o para el enfado de la comunidad.

**VOLUNTARIO II:** A nivel mundial, combatir el terrorismo. A nivel local explico un problema que es de la naturaleza, pero que se puede trasladar al ser humano: la invasión del río Guadiana por parte de la planta camalote, a su paso por la provincia de Badajoz. A nivel personal, el poder dar un futuro a mis hijas.

**VOLUNTARIO III:** A nivel mundial, la defensa de los Derechos Humanos en todo el planeta. A nivel local, que la accesibilidad total sea una realidad, aquí en mi país, para todas las personas con diversidad funcional. Y a nivel personal, que el arte sea una herramienta dentro de mi trabajo social para cambiar el paradigma.

**S.R.:** Bien: esta tarde trabajaremos sobre estos tres temas en los talleres. Si conseguimos que haya una armonía entre las tres cuestiones, que el proyecto y el contenido de los proyectos se potencien, nos veremos obligados a hacer que ese problema mundial esté conectado con nuestra necesidad personal y que esto pase por la necesidad urgente a nivel local. Y si el arte que produzcamos es lo bastante bueno, nosotros como individuos también vamos a estar muy motivados personalmente, y será menos probable que nos quememos, por así decirlo, y así seguiremos comprometidos con el proyecto y con el problema a lo largo de los años; que nuestro compromiso pueda durar el proyecto completo. Y también que podamos abordar las cuestiones ocultas. Estoy seguro de que si tuviéramos que leer lo que todo el mundo ha escrito tendríamos un espectro de cuestiones y de ideas muy interesantes: que se aborden estas cuestiones es fundamental y requiere mucho trabajo. Lo que es importante a la hora de diseñar un enfoque que resuelva estas cuestiones críticas es cómo podemos hacer que ese cambio se produzca través de la dramaturgia. Big hART ha desarrollado un método para, precisamente, definir esos ámbitos de cambio, que pueden ayudar a definir una dramaturgia comunitaria, y que pueden estar interrelacionadas

y actuar de forma simultánea en cualquier proyecto transformacional.

Los problemas son esos: el nacional, el comunitario transferible, el individual... Para ilustrar esto con un proyecto que se centre en gente joven, en delincuentes juveniles, lo que se les ofrece es que puedan utilizar esos tres puntos para ayudarles a ver cómo podrían cambiar su trayectoria personal, ir desde un punto A hasta otro B. Y esto lleva tiempo. Por ejemplo, uno se puede remontar a cuando eran pequeños y ver cómo ellos hubieran podido seguir otra trayectoria para evitar la cárcel. Si esto se lleva a cabo con éxito se puede enseñar a los trabajadores sociales, a la administración pública. Y si ese joven cambia, entonces la comunidad también podría cambiar su respuesta. Porque de lo contrario, ese joven que entra en ese sistema no podrá salir, y el siguiente joven que entre en tal sistema también caerá. Por eso es importante aprender la historia de dicho joven para ver cómo se puede modificar su trayectoria.

Así que tenemos los dos campos, pero, aunque esos dos ámbitos se produzcan, aún el proyecto puede no tener éxito, porque luego están las políticas nacionales.

***Si los individuos cambian, si comunidad cambia, entonces las personas que toman las decisiones que afectan a la vida de las comunidades y de los individuos que viven en ella también tendrán que cambiar. Las políticas tendrán que cambiar.***

La historia y el relato de ese joven vulnerable en el fondo son una suerte, un don. Son un regalo que le hace a los políticos –que son los que elaboran las políticas– y que va a permitir que éstos empaticen a través de las historias y modifiquen sus decisiones. Así es como la empresa tendrá buenos resultados.

Y hay otro ámbito: el arte tiene que ser virtuoso. Es controvertido decir esto en este sector, pero el arte tiene que estar por encima, tiene que haber unas formas artísticas virtuosas, porque esas comunidades han que tener una representación potente de quienes son, tienen que tener como mentores a los mejores artistas que puedan tenerse. Los artistas pueden decirse a sí mismos: bueno, aquí el tema que es importante es este; por ejemplo, la trayectoria de aquel joven y cómo esa trayectoria cambia, eso es lo único importante. Pero el artista también tiene que decir: lo único que importa es el contenido artístico, la calidad de ese arte. Es la tensión entre esos dos elementos lo que hace que surja ese trabajo virtuoso dentro de la comunidad artística.

Y luego está la transferencia de conocimiento. Yo llevo muchos años haciendo esto. Es el trabajo de toda una vida; tengo ya una edad. Nuestra labor la hacemos sin recursos, nuestros fondos son limitados y funcionamos de manera



local. Además, yo no creo en los derechos de autor; cualquier persona que esté en esta sala puede robar cualquier cosa de las que yo haya hecho. De hecho, mi compromiso es transferíroslo. Es fundamental que seamos la primera ola, la primera generación de trabajadores que seamos capaces de darles a los jóvenes artistas nuestros conocimientos artísticos, a los *millennials*. Nosotros no podemos proteger nuestras hipotecas, por así decirlo. Este es el quinto ámbito, que yo creo que el más urgente de todos en el siglo XXI, y un ámbito que los engloba a todos.

### **Namatjira Project**

Bueno, ¿cómo podemos llevar a cabo estos proyectos y conseguir buenos resultados, que sean proyectos de éxito? Miremos algunos proyectos: en Australia tenemos el arte aborigen. Antes solía ser Bondi Beach, pero cada vez más el arte aborigen empieza a verse como la cara de Australia, mueve millones y millones en turismo y comercio... También ha tenido la influencia de occidente. Quiero poner este vídeo para establecer el contexto. [Proyección vídeo]

Tardamos ocho años en desarrollar el proyecto, y la mayor dificultad con la que nos topamos parecía pequeña y oscura, algo no conocido por la sociedad australiana: que la familia Namatjira no poseía *copyright*. Pero una vez que se descubrió la historia pensamos que podía resonar de un lado al otro del país, y que pondría de relieve un problema icónico nacional: el trato general que se le da a la gente aborigen.

Albert Namatjira salió de la zona rural en una fase en que Australia se estaba formando como país, y con sus padres y otros aborígenes se fue a Ontario, donde había misioneros alemanes. La familia vivió alrededor de la misión de forma semitradicional, oscilando entre esos dos mundos. Una vida que es muy similar a la de otros muchos australianos contemporáneos. Albert Namatjira fue a la guerra, perdió un brazo, y no pudo hacer otra cosa que no fuera pintar... por lo que se

dedicó a ir a los desiertos de Australia y a pintarlos con acuarelas, lo cual era raro por aquel entonces. Los aborígenes han sido siempre personas muy artísticas, porque así es su cultura; y utilizan unos colores determinados. Él empezó a utilizar estas acuarelas, que para él eran una tecnología nueva. Por ejemplo, tuvo que aprender cómo hacer el azul; para él era algo nuevo porque ellos nunca habían tenido esos pigmentos. Se quedó realmente asombrado. Albert estaba muy dotado artísticamente, y vio que podía ganar dinero vendiendo obras de arte, en vez de criando canguros. Otros querían formar parte de este mundo artístico y se juntaron para crear el primer centro de arte aborigen, uno de los muchos que ahora hay ya en el país y que ahora son la cara de Australia. Así que este es un hombre muy importante ahora para los australianos; se hizo muy famoso, y apoyaba a una familia de casi 600 personas. Sin ningún subsidio, simplemente se hizo rico. Fue el primer ciudadano aborigen australiano. Se hizo ciudadano porque evidentemente ya podía pagar impuestos, pero no le permitían salir de su tierra, esa tierra que acababan de robarle a su pueblo. Era un hombre muy emprendedor, vendió sus derechos de autor en los años cincuenta cuando ya tenía mucho poder, para poder sacar dinero de su arte. Más tarde fue acusado –encima– de vender alcohol a otro aborigen que asesinó a una

mujer... Entonces se le encarceló, se abusó de él y al final murió arruinado. Hizo testamento, pero no consiguió dejar nada en herencia, porque acabó cediendo sus derechos de autor al propietario blanco de una galería de arte. Su familia no pudo beneficiarse de nada de lo que hizo él, de lo que consiguió. Este hombre icónico fue humillado, su familia murió en la pobreza y no pudo disfrutar de sus derechos de autor.

***Este hombre simbólico e icónico tuvo este destino tan terrible, y esto es una cuestión que no se conocía en Australia, pero que se ha ido divulgando a través del proyecto.***

Era un problema grande para el país, era una cuestión comunitaria, y había que resolverlo, porque es una necesidad histórica. Desde mi punto de vista personal era una historia que me gustaba y me emocionaba mucho, porque conectaba conmigo como artista. Tenía muchos elementos dramáticos, y también podía dársele una aún mayor divulgación dramática. Además, como proyecto, esto me permitió trabajar con la comunidad, y hablar de los cinco ámbitos de cambio que he mencionado antes.

[Proyección vídeo] Lo que refleja ese vídeo son nuestros principios, cuando no teníamos dinero. Sabíamos que sería un proyecto largo, de cinco años, y que íbamos a necesitar dinero. Pero fijémonos en la manera en la que con el proyecto trabajamos en esos ámbitos de cambio:

**I)** A nivel individual trabajamos con los distintos miembros de la familia Namatjira, que tenía necesidades muy importantes en relación a la justicia, la adicción y otros elementos. Es una familia que estaba acostumbrada a que se le robara su historia y nosotros, según ellos, no éramos más que otro grupo que se disponía a robarles otra vez. El primer año tuvimos que ganarnos su confianza. Introdujimos nuevos trabajadores en el contexto de esta relación con la familia Namatjira. Tuvimos que trabajar con ellos para que cada uno definiera sus necesidades a título individual, y luego tuvimos que hacer que hablaran, que expresaran como querían que su historia fuera presentada ante la nación. Al principio tuvimos que centrarnos en el ámbito de transferencia de conocimiento: ellos nos transferían conocimiento a nosotros y nosotros a ellos.

**II)** Al segundo nivel, el comunitario, organizamos talleres comunitarios. También había actores que no habían pintado nunca antes y tuvieron que tomar lecciones. Hablamos de cuestiones legales y de otros tipos, y tuvimos que establecer una relación a nivel común con la administración pública, que iba más allá de la acción individual, porque la administración también tomaba decisiones.

**III)** También necesitamos crear un potencial económico, financiación, ya que era

un proyecto que iba a costar un millón de dólares al año para ponerlo en marcha y ejecutarlo. Luego tuvimos que enfocarnos en temas de representación artística, y del contenido en sí. La producción de Namatjira se preparó, visitó un teatro como este, el de Sídney, en el que se vendieron todas las entradas. Se hizo una gira nacional de 50.000 espectadores y logramos unos ingresos de dos millones de dólares que se revirtieron al trabajo con la comunidad. Tuvimos que empezar a documentarlo, para impactar en el futuro. Tuvimos que desarrollar también una aplicación para iPhone e iPad, para que todo el mundo viera que esto no es algo del pasado, sino una tecnología como cualquier otra, y se lo colocamos en las manos a los jóvenes. Tuvimos que desarrollar también un guion, una herramienta de aprendizaje para explicar la historia de los Namatjira, y hacer que fuera incluido en el programa de las escuelas de educación secundaria del país, para que los jóvenes lo conocieran. Y tuvimos también que buscar apoyo profesional para el desarrollo de los Namatjira, porque claro, necesitan material de exposición. Exposiciones, giras, visitas... que supusieron una ventaja económica inmediata para la familia.

**IV)** Y el cuarto entorno, aunque todos se daban de manera simultánea, fue lanzar una campaña para recuperar ese derecho de *copyright*, costase lo que costase. Organizamos una campaña de medios relacionada con las exposiciones. Abrimos una Fundación de Amigos de la familia Namatjira, para las personas que habían visto las exposiciones y se habían sentido de alguna forma emocionadas, de forma que pudieran contribuir. Fuimos a Londres también para darle mayor difusión y conseguir una mayor toma de conciencia: los Namatjira llegaron a conocer al príncipe Carlos y a Camilla, y estuvieron veinte minutos con la Reina y con el príncipe Felipe. ¡Algo que ni nos hubiéramos podido imaginar! Pero Albert Namatjira había donado una obra a la joven reina a principios de los años cincuenta, y la familia quería volver a ver esa obra; de forma tal que, aunque parezca una locura, conseguimos efectivamente esta audiencia con su majestad la Reina. Después volvimos a Australia con la campaña de medios. Y hablamos con los ministros pertinentes para organizar una exposición en el Parlamento, y podemos decir que pusimos contra la espada y la pared a las autoridades. Así que tuvieron que constituir un Fondo Namatjira para poder volver a recuperar este derecho de autor. Conseguimos hacer el documental [<https://www.namatjiradocumentary.org/>] y un filántropo donó medio millón. Al final recuperamos los derechos de autor. El proyecto ha tenido éxito y hoy los Namatjira gestionan el fideicomiso. Nosotros ya no participamos en el mismo.

Así que, para concluir: decíamos que las personas viven 650.000 horas, así que nosotros como artistas sabíamos que teníamos muy poco tiempo para conseguir esas obras; en estas pocas, pero preciosísimas horas de crear, pudimos plantearnos el contribuir de forma imponente, para imaginarnos un futuro en el presente.

**Cambiar el curso del cambio, ver las consecuencias positivas que emanan de nuestro trabajo. Para amplificarlas, para conseguir un cambio que emana de la comunidad del arte dramático.**

No somos pequeños dioses. El cambio es un concepto peligroso, porque el cambio y el fanatismo están enfrentados: los terroristas quieren cambio y los artistas también, tenemos que ver cómo nos situamos dentro de esta narrativa, dentro de este fluir dramático.

De alguna forma estamos viviendo dentro del flujo, y por tanto cambiando el cauce y contribuyendo, en vez de ser pequeños héroes o pequeños dioses que se plantean pequeñas utopías. Y para ello, ¿qué hacemos? Pues aprovechamos lo conseguido por otros antes, creando el flujo y consiguiendo cambios en la narrativa, y contribuyendo a que la historia sea más inclusiva e incluyente en el futuro. En el siglo XXI nos enfrentamos a dificultades que nosotros, como artistas, contamos, con habilidades que nos van a permitir cumplir con el papel transformacional, siempre y cuando evitemos el cambio fanático, las soluciones fanáticas, estos planteamientos que dan lugar a dolor. Planteándonos la obra de forma que se centre en las artes dramáticas, de forma humana, de forma virtual y virtuosa, aprovechando estas horas que nos corresponde vivir como artistas, trabajando. Y como dice Jung: «La vida es una pausa luminosa entre dos grandes misterios que, de por sí, conforman uno solo».

Muchas gracias.♥

## PREGUNTAS Y DEBATE

**PÚBLICO:** Tengo una duda, esto de estar siempre creando, querer el cambio... Me surgió una duda después de ver el vídeo de *Blue Angel*, donde me parece que hay un magnífico trabajo visual y escénico detrás. Me pregunto, ¿cómo conseguís la financiación? Yo, que me dedico a esto, siempre estoy pensando de dónde saco el dinero. Me dedico a otras cosas, pongo dinero... No sé cómo lo hacéis.

**S. R.:** A lo largo de veinticinco años hemos conseguido recaudar 15 millones de dólares para comunidades en desventaja, y hemos solicitado 150 millones de dólares; por tanto, nuestro índice de éxito es aproximadamente del 30%. El problema para nosotros, los artistas, es que pensamos en «dinero cultural». Hablamos con el departamento de cultura, con la agencia de cultura –o como se llame en el sitio que sea– y pedimos dinero para el arte. Pero el arte lo empapa todo en la vida, y las posibilidades de conseguir que los distintos departamentos, que los grandes filántropos, que las empresas incluso compartan y se apro-

vechen de su apoyo, es la razón por la que sabemos que hay más puertas que se pueden abrir, más historias; y también más públicos a los que llegar. Ya sé que ese dinero suena como mucha cantidad, pero solamente el 9% del mismo provino de fuentes culturales a lo largo de estos años, lo cual es una información interesante que comentaremos en el taller... donde, por cierto, solicitaremos fondos, durante el taller; el que avisa... ya se sabe [*Risas*]. El mayor inhibidor, el mayor escollo, es algo tremendo: pero vivimos en el Primer Mundo, y el mundo no ha sido más rico jamás en toda la historia de los pueblos que ahora; y los *baby-boomers* están muriéndose, están dejando legados imponentes y les interesan mucho las artes, así que está en nuestras manos.

**PÚBLICO:** Mi pregunta tiene relación con la introducción a su conferencia, en la cual nos han dicho que usted vivió los primeros veintiún años de su vida en un barquito, un barquito chino anclado en el puerto de Sídney. Completamente al margen, digamos, de la vida «normal». Mi pregunta tiene que ver con cómo ha influido eso en todo el trabajo que usted desarrolla y en su manera de ver el mundo, y cómo esto se relaciona con las vías educativas, respecto a las instituciones educativas, escuelas, colegios; cómo eso marcó la diferencia, etc.

**S. R.:** [*Sonríe*] Entiendo que esa parte ha sido más interesante que la mía, pero bueno, rápidamente: claro que ha tenido influencia. Vivíamos en un barco porque mis padres eran súper románticos y súper pobres, así que les permitieron residir ahí directamente en el amarre, donde estuvieron viviendo antes de que nacióramos nosotros, los hijos. Las autoridades llegaron y les dijeron que no podían vivir en el amarre, y entonces mi padre se compró un barco. Consiguieron un barco chino grande, de Hong Kong, porque él era alto y necesitaba espacio. Y cada vez que venían las autoridades y les preguntaban: «¿No estarán ustedes viviendo en el barco?», ellos decían: «¡No, no, nosotros vivimos en el muelle!». Y cuando venían los del muelle y les preguntaban, ellos les decían lo contrario. Y así estuvieron durante veintiún años. Veintiún años para ellos, para mí dieciséis. Y bueno, llego un momento en el que tuvimos que irnos. Vinieron unos policías, que eran súper simpáticos, pero que tenían que sacarnos de allí. Y sí, la verdad es que ahí aprendí a ser muy creativo y a interesarme por todo lo que tenía que ver con la justicia social.

▶ VER VÍDEO

## GRAEAE THEATRE COMPANY

## JENNY SEALEY

REINO UNIDO

*Liderando con la diferencia.*

Las personas sordas y con discapacidad tienen una perspectiva diferente del mundo y una forma personal y política de interactuar con la vida. Esto genera una mayor empatía y comprensión y les otorga mayor capacidad para convertirse en líderes perspicaces. Lamentablemente, su liderazgo en el mundo de las artes globales es aún insuficiente pero esta conferencia explorará cómo Graeae Theatre Company desafía esta afirmación a través del teatro, la capacitación y la persistencia y mostrará cómo desde su compañía están modificando el panorama artístico para los líderes sordos y con discapacidad.

## GRAEAE THEATRE COMPANY

Dirigido artísticamente por Jenny Sealey, la característica distintiva de Graeae es la integración artística de la lengua de signos, los subtítulos y la audiodescripción, para lograr una conexión especial con el público con y sin discapacidad. Su defensa de la accesibilidad y su objetivo de proporcionar una plataforma para nuevas generaciones de artistas convierte a Graeae en una compañía líder y pionera en el campo de las artes escénicas. Además, la compañía ofrece amplios programas de formación y capacitación y diversas oportunidades para actores, directores y dramaturgos emergentes y reconocidos. Gracias a su reconocimiento como autoridad en la estética accesible, Graeae trabaja en estrecha colaboración con diversas organizaciones para liderar y asegurar las mejores prácticas en la creación, apoyo y asesoramiento de entornos accesibles para los amantes del teatro.

[www.graeae.org](http://www.graeae.org)

## JENNY SEALEY

Directora Artística, CEO de Graeae Theatre Company desde el año 1997 y pionera en un nuevo lenguaje teatral, ha acuñado el término «estética de acceso»: la integración creativa de la lengua de signos y la descripción de audio dentro de la performance. Ha dirigido, además, trabajos, talleres y ha realizado presentaciones internacionales en Rusia, Japón, India, Sri Lanka, Bangladesh y Brasil. En 2012, Jenny Sealey codirigió la Ceremonia de apertura de los Juegos Paralímpicos de Londres junto a Bradley Hemmings (GDIF). En el año 2009, fue premiada con el MBE (Miembro del Imperio Británico) en los



Honores de la Reina y se convirtió en Consejera Artística para el Festival Unlimited de 2012. Ha sido también galardonada con el premio de las Artes por la Libertad de los Derechos Humanos. Es Doctora Honoraria de Drama del Conservatorio Real de Escocia y de la Universidad de Middlesex y es miembro de la Escuela Central de Discurso y Drama y del Colegio Rose Brudford. En 2015, Jenny ganó el premio a la Contribución Excepcional en los Premios Signature para sordos.

**JENNY SEALEY:** ¡Hola, buenos días! Soy Jenny. Lo primero que quería pedir es que os abracéis a vosotros mismos muy, muy fuerte. Es agradable, ¿verdad? Y ahora podéis ir soltando las manos, y las dejamos por debajo del pecho, como si rebotaran, como si lleváramos algo muy pesado. Y ahora, miradme: sí, estoy aquí, soy Jenny y soy pechugona [*Risas del público*]. Soy sorda, y todos los sordos se dan un nombre de signos, algo que verdaderamente represente la esencia de lo que somos. Por ejemplo, si llevamos gafas. Tenemos que pensar en nuestras cualidades y representarlas, y hacer de esto nuestro nombre. ¡Poneos uno! Luego, a hora de comer, os lo preguntaré. Estamos calentando motores, ¡calentando motores! Estamos despiertos, así que ¡colaboración y acceso! ¡Eso es lo primero, lo primero! ¿Sí, tenemos algo ya en mente? ¿Alguien? A ver, una, dos y ¡tres! [*El público dice el nombre elegido en lengua de signos*].

Ok, ¿Qué más sabéis acerca de mí? ¿Qué más veis? Tenéis permiso, ¿eh? Me he colocado yo misma en el escenario. Soy rubia de bote, se me ven las raíces. Ayer en el hotel, vi que había un espejo de aumento y me tiré media hora depilándome el bigote, para estar guapa hoy [Risas]. ¿Por qué lo cuento?, me preguntó. Pues no lo sé. Pero siempre que me subo al escenario pienso: ¡pero qué suerte tengo, qué privilegio el mío porque encontré las artes!

No fui sorda siempre. Fue a los siete años cuando me quedé sin oído. Estábamos jugando, me di un golpe en la cabeza y me quedé aislada instantáneamente. Fui a casa y le dije a mi madre: «¡Mamá, mamá, que no oigo nada!». Como haría cualquier madre, me dijo que me fuera la cama, que día siguiente estaría fenomenal. Pero al día siguiente desperté, y nada. Me mandaron al psicólogo porque pensaron que me estaba inventando las cosas; acababa de nacer mi hermanita y pensaron: «Uy, ¡celos!». Y sí, estaba celosa, pero no tanto como para inventarme la sordera. Y muchas gracias a los psicólogos, porque el mío se dio cuenta de que era una niña lista y de que no me estaba inventando nada. ¡Dios mío! Recomendaron a mis padres que no aprendiera la lengua de signos, ni a leer los labios, para que fuera «normal». Así que tuve que aprender sola. Tenía que ir al colegio con una cajita colgada para poder escuchar, y mis compañeros me preguntaban que qué era eso, que parecía de *Doctor Who* [serie británica de ciencia-ficción]. Como la profesora hablaba y yo no entendía nada, tenía que sentarme en clase al lado de compañeros que tuvieran buena letra para ver lo que apuntaban. La verdad es que aprendí a leer muy bien los labios, lo que pasa es que es complicado leer los labios y coger apuntes a la vez. Si lo pienso ahora, el colegio fue para mí un infierno, pero a esa edad –y como seres humanos aprendemos a superar las cosas– no me lo planteaba mucho, me resultaba todo muy difícil pero no le daba más vueltas.

Y entonces encontré el ballet, mi plié y mi tal y mi cual, fenomenal... pero no oía. Y la profesora me decía: «No importa que no escuches la música, no importa; tú sigue a la persona que tienes delante», y yo estaba allí en la barra y seguía a la persona de delante. Fue una maravilla. Al final me quité el aparato y utilizaba mis ojos y mi cuerpo para aprender. Aprendí a disciplinarme, a contar cuentos con mi cuerpo. Ese era mi mundo, el mundo maravilloso de Jenny. Me daba igual no poder oír, no tenía que ir corriendo detrás de nadie. La verdad es que lo hacía bien, lo hacía muy bien. Y entonces mis compañeras van, ¡y crecen! Estás ahí luchando, y ¡paf!, imposible, imposible. Así que me dije: «Piensa, piensa». Todos los que pensamos bien fuera de lo establecido pensamos que hay soluciones. Así que me dije: «A ver, yo quiero contar cosas, con mi cuerpo,



quizá con la voz... ¡a lo mejor puedo ser actriz!». Y decidíirme de Middlesex, que ahora es una universidad, pero en aquel entonces era una politécnica. Ahí no me dejaban actuar. Tenían las mismas expectativas que mis padres: «¿Sorda? No va a conseguir mucho, trabajará en una biblioteca», y, con todos mis respetos a los bibliotecarios presentes, yo no quería trabajar en una biblioteca. Además, los sordos no nos oímos, con lo cual una biblioteca es el peor sitio para estar, porque nos ponemos a gritar para escucharnos a nosotros mismos. Así que la gente no creía que fuera a conseguir nada en la vida, pero yo pensé: «Pues no, voy a hacer algo. Quiero ser actriz, ¿cómo lo hago? Pues me empeñaré hasta que me dejen serlo». Como no sabía cuándo era mi turno para hablar, tenía que identificar cuándo me daban la señal y me tocaba a mí. Me tenía que aprender el guion completo, entero. Y, si había un actor detrás de mí, lo notaría por sus pasos y me lo aprendería, me aprendería sus pausas: así sabría reaccionar, actuar y desempeñar el papel.

Recuerdo que fui un día a un *casting*, y llegué a una sala repleta de mujeres en sillas de ruedas, mujeres con perros lazarillos, mujeres mancas, mujeres sordas que hablaban con la boca y las manos... Había muchísimas mujeres maravillosas. Aquel era el local de *casting* del Graeae Theatre. Y yo pensé: «¡Por favor... qué maravilla! Aquí nadie se está quejando de sus discapacidades». Y ahí estábamos todas en el *casting*, queriendo que nos eligieran, y apoyándonos las unas a las otras. Fue de verdad como el cielo en la tierra. A los 24 años finalmente pude decir: «Me llamo Jenny y soy sorda, aunque hablo», algo que no había podido decir antes en ningún otro sitio, ¡qué liberación! Me sentía como en casa: «Aquí encajo, aquí encajo, en este grupo de mujeres que son conscientes de quién son». Y, por cierto, ¡me dieron el papel! La obra era una caca de la vaca [risas], mala, mala, ¿eh? Pero gracias a ella abrí los ojos, se me cayó la venda y a partir de ahí todo despegó, todo salió de mis tripas. Íbamos de gira, a distintos sitios del Reino Unido, a instituciones, donde las personas con diversidad funcional, por así decirlo, estaban abandonadas. No podían tener sexo ni relaciones,

aunque eran adultos semiindependientes... Pero, gracias a esa obra, a vernos a nosotros en los escenarios, fueron encendiéndose. Todos empezaron a decir: «¡Tenéis razón, necesitamos empezar a vivir de forma más independiente!».

A partir de entonces, Graeae empezó a tratar con otras organizaciones a favor de la visibilidad en el Reino Unido.

**Empezamos a avanzar, a marchar, a gritar – en lengua de signos– diciendo que queríamos independencia, queríamos una legislación que nos garantizara la igualdad.**

¡Esta vez iba a ocurrir, y yo estuve allí desde el principio! La verdad es que fue súper emocionante. Tenemos que ser líderes del mensaje que defendemos, no podemos dejar que otros hablen en nuestro nombre; tenemos que estar ahí.

### Graeae Theatre Company

Y vuelvo a Graeae, ¿conocéis el Teatro Graeae, los festivales, el trabajo con los discapacitados? Este es el mejor de los mensajes: transformar la percepción de lo que es posible. Así que, ¿no conocéis Graeae? ¿No? ¡Pero bueno, qué horror! [*Bromea con el público*]. Bueno, pues ahora ya sí que lo conocéis. Lo fundó hace 38 años un hombrecito chiquitín [*Nabil Shaban*], muy peludo y gritón, que iba en su silla de ruedas, súper político, súper asertivo. Él quería ser actor, pero todas las entidades oficiales le decían que no, que no y que no. «¿Cómo se te ocurre, hombrecillo, que tú, desde esa silla de ruedas, puedes actuar? ¡Perderíamos el público!». Y de esta forma, Nabil hizo lo que se hacía en los años 80: dijo «¡que os den!», y organizó su propia compañía de teatro. Y creó Graeae. Las Graeae [*Parcas mitológicas*] eran tres hermanas que compartían un ojo y un diente; vivían encantadas compartiendo todo lo que tenían. En un momento dado llega Perseo, y les roba, porque quería saber cómo matar a Medusa. Las tres hermanas le dicen que devuelva lo robado, pero en vez de eso, él lo tira. Las hermanas se van, gritando impotentes... que es lo que hacemos nosotros.

**Somos una empresa que grita, y mucho, porque queremos que se reconozca nuestro derecho a estar aquí en el escenario. Buscamos la igualdad y que se nos oiga.**

No se puede decir que estemos indefensos, no; pero lo que sí hacemos es compartir como lo hacían aquellas hermanas. Compartimos lo que tenemos,

compartimos el ojo, compartimos el diente. Si llega a alguien que no tiene pier-nas a un *casting*, a mí no me importa; lo que me importa es que sepa actuar, y si es el candidato o la candidata idónea, le damos el papel. Pero no preguntamos, no pedimos que las personas sean algo que no son. Llevo ya en Graeae veinte años y no ha sido fácil, porque nos topamos con actitudes verdaderamente delezna-bles. «Jenny, querida, tienes que comprenderlo... es mucho mejor que las personas con diversidad funcional no suban al escenario, por favor, ¿con ese brazo colgando? Así no puedes plantearte un *casting*». De hecho, hay una lista muy, muy larga de este tipo de cosas, y os la voy a leer. Por ejemplo:



- «Lorca no escribió *Bodas de sangre* para que la representara gente como vosotros. Las audiencias se marcharían si vieran a alguien así en el escenario».
- «Lo siento, pero con ese medio brazo no puedes hacer el *casting*».
- «¡Jenny, felicidades por la Ceremonia de Apertura de los Juegos Paralímpicos. ¿Podrías recomendar a artistas discapacitados, profesionales y voluntarios, para que aparezcan en el programa *The Undatables* [*Con los que nadie quiere tener citas*]?»». Este un programa de Channel 4 horroroso, que se mofa y expone a la gente vulnerable y discapacitada; un programa que yo he intentado que no se emita. En fin. Y esto fue seis semanas después de la ceremonia.
- «Podrás venir a la Escuela de Arte Dramático cuando te cures».
- «Eres demasiado friqui para se te vea en el escenario».
- «Creo que debería haber un aviso en el programa respecto a la gravedad de las discapacidades que se muestran en el escenario».
- «Nuestra zona entre bastidores es completamente inaccesible, gracias a Dios».

- «La gente viene al teatro a pasárselo bien, no a que le recuerden la tragedia que es ser discapacitado».
- «Pensaba que esa gente discapacitada que había ahí fuera al principio estaba para recaudar dinero. No pensé que fueran actores».

Yo trabajo en la mejor empresa del mundo. Todos los días doy las gracias porque puedo ser yo.

[Proyección vídeo]

Ahora que hemos visto estas imágenes, ¿qué pensamos nosotros del liderazgo? Yo lo explico así: cuando empecé a trabajar en Graeae el trabajo de campo era la parte política, y luego empezamos a predicar a los ya convertidos, para que el siguiente director dijera, bueno, vamos a montar obras financiadas por el Arts Council. Así que cuando yo empecé ya había financiación para las diversas obras que se me iban ocurriendo. Pero antes de empezar a plantearme trabajar con todas esas personas que me decían «no, no, y no» tuve que plantearme: ¿Con qué contamos? Había que hacer balance. Primero, no teníamos suficiente formación. Los directores de las escuelas decían que no había discapacitados buenos desde un punto de vista profesional. Así que tuve que pensar en la formación. También tuve que pensar en las obras, y cerciorarme de que tales obras fueran ya no excelentes, sino evocadoras. Que incluyeran la comunicación tan diversa de los actores y aprovecharan esta para que empapara la producción entera.

**Estamos diciendo: queremos estar aquí, que nos valoréis como actores, si somos buenos o malos, porque es esto de lo que va la cosa. Pedimos que se acepte a los actores discapacitados.**

Ahí es cuando Graeae se convirtió en un centro «más listo»; básicamente, porque casi arruiné a la empresa en una obra ambiciosa que se llamaba *The Friction*, una obra que hablaba muy abiertamente acerca de las discapacidades. Hay una cita fabulosa, cuando uno de los actores en silla de ruedas dice: «La verdad es belleza, la belleza es verdad, y esto es lo único que tienes que saber. Has pagado por verme, bien, te doy permiso. Un *freak show* es un lugar seguro, pero ahora no podemos competir con Internet, con el espectáculo de fenómenos de feria: en dos minutos y desde la comodidad de tu hogar puedes encontrar en la red gente haciendo de todo, montándose con amputados. Hace mucho tiempo, nos llamaban monstruos, que viene del latín, *monstra*: para enseñar, para mostrar. Nos llevaban a todas partes, nos tomaban en serio. Ahora no, ahora somos como unicornios: cosas distintas, errores que nadie va a pagar por ver». Bueno, el decir esto así, en alto y en público, fue un paso de gigante a la hora de saldar

esa relación, ese temor, ese nerviosismo que hay ante la diferencia, ante lo diferente.

Aceptad nuestro derecho.

Luego también hicimos otra obra de mujeres discapacitadas, en la que decidimos imbricar toda esta descripción en la obra misma, porque lo que queríamos también era cerciorarnos de que el público invidente tuviera la misma experiencia que el resto del público vidente. Así empezamos a conformar lo que en Graeae hoy llamamos la «estética del acceso»: como empresa somos líderes en este sentido desde el año 2000, estamos a la cabeza. En nuestro intento de conseguir un teatro artísticamente aceptable pero accesible para ciegos, sordos, etc. hemos cometido tantos, tantísimos errores. Nuestra plataforma escribe sus propias obras nuevas... pero también he representado a Shakespeare en Japón.

Algunos ejemplos de obras que hemos hecho: *Blasted*, de Sarah Kane, que igual algunos conocéis. En esta obra, el personaje del conde es ciego y encontré al actor perfecto para el papel. Cuando el personaje se queda ciego, jese momento es tan potente! Es poderoso porque el actor sabe de lo que está hablando, sabe lo que es la ceguera. Y también salía una niña joven, que era como un potrillo recién nacido, torpe, intentando levantarse, sin poderlo hacer... con dificultades que la actriz tuvo que superar en la realidad. Escribí el papel así a propósito. Puedo aprovechar las discapacidades físicas para diseñar los personajes y aprovecharlas, de forma honrada, para que participen en la relación con el personaje y expliquen al público sus múltiples niveles.

Lo mismo que con *Bent*, de Martin Sherman, que muestra qué pasaba con los homosexuales en el Holocausto. Teníamos a un actor sordo que se comunicaba por lengua de signos y otro discapacitado, ambos haciendo el mismo personaje. Hubo un momento en los ensayos muy especial, cuando nos dimos cuenta de la importancia que revestía esta obra para nosotros: todos, como discapacitados, hubiéramos ido directos a las cámaras de gas también, debido a nuestras diferencias. Así perforas, llegas a profundizar en el sentido, nos coloca en otra narrativa.

¿Más obras? Otra fue *The Threepenny Opera*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill [[https://www.youtube.com/watch?v=omtw\\_7Qct8E](https://www.youtube.com/watch?v=omtw_7Qct8E)]. En esta, más de la mitad de los actores eran personas sordas, ciegas, discapacitadas... y ahí también uno del público, que había visto a los discapacitados por ahí fuera, dijo: «¡Por favor, por favor, estas personas discapacitadas se han metido en el escenario, que salgan!». Hasta que los vio actuando y se dio cuenta. Así que hemos hecho un musical también.

Estamos en ello, y vamos viendo como el mundo *mainstream* se dice: «¡Andal ¡Esto me gusta!». Antiguamente, yo hubiera acudido a grupos de teatro tradicionales, y les hubiera pedido poder colaborar, pero ahora ha cambiado la cosa.

Como estamos a la cabeza con esta formación de actores discapacitados, se reconoce nuestra labor y se nos conoce ya como una empresa seria, así que los grandes quieren que trabajemos con ellos. Nuestro producto es bueno, y nos ha costado quince años llegar hasta aquí. Y cuando sabes que tu producto es bueno, ese es el cimiento que te permite despegar. Este ha sido el mejor de los aprendizajes: que no hace tanta falta ponerse a gritar. Lo que hace falta es hacerse oír hasta que la cosa cuaje.

En nuestra formación queremos socios, queremos colaborar con los centros de Arte Dramático: tenemos un nuevo programa de formación en el que aprenden jóvenes que están intentando comprender cómo ser dueños de su discapacidad, de su comunicación, cómo desarrollar confianza y competencias. Y como los centros de Arte Dramático no les van a dejar que se apunten, sus profesores vienen a enseñar a nuestros alumnos, nosotros los traemos a Graeae. Y así se tiende un puente, de forma tal que nuestros jóvenes se convierten en líderes, seguros de sí mismos, se hacen oír. Queremos un acceso en vía de igualdad a los centros de Arte Dramático, porque nuestros jóvenes sabrán así que son buenos. Nosotros les enseñamos a hacer las cosas bien.

Otra cosa que hacemos. Aquí veo a muchas personas que seguramente participarán en festivales. Volvemos al mundo del festival. ¿Habéis oído hablar del escritor Jack Thorne? Es un señor discapacitado, escritor de guiones, como la última de Harry Potter, y ahora anda metido en cosas de Star Wars. Pues él escribió *The Solid Life of Sugar Water*, una obra preciosa. La dirigió Amit [Sharma], mi director asociado... que es un ejemplo de jóvenes líderes que consiguen cosas. Pues él demostró que podía dirigir una obra de teatro: fue al Teatro Nacional, y ¡lo hizo! Él podría ser mi sucesor, un tema en el que estoy pensando. Por primera vez en 38 años colocamos una obra ahí, y me alegré por él... bueno, tuve un poco de envidia, pero estoy orgullosísima.

Cuando Jack Thorne vio la obra, en la que salían una mujer sorda y un hombre con una diferencia física, dijo que ya no la podía volver a ver sin dos actores discapacitados; porque la experiencia, el trauma de perder un niño nos puede afectar a cualquiera de nosotros, así que, ¿por qué no vamos a permitir que esta historia nos la cuenten dos personas discapacitadas? Mediante las historias universales establecemos un vínculo con un público de mucho mayor alcance.

Y lo mismo cabe decir de las obras en exteriores. Ya habéis visto *The Iron Man*, la historia de una marioneta gigante que se relaciona con un niño pequeño que es sordo, y aprenden a comunicarse. El trabajo en exteriores, para mí, es lo más igualador que hay. Los grandes festivales son muy liberadores.

Y también están las obras grandes y ambiciosas con veteranos de guerra. Justo ahora, vamos a empezar a ensayar con 35 veteranos, en parte para conmemorar

a los supervivientes. De la Primera Guerra Mundial volvieron dos millones de mutilados; pero no se los conmemora, eso sólo se hace con los muertos. Por lo que vamos a hacer una gran obra, en exteriores, para celebrar a los supervivientes. Así que, a través del arte, estas personas, que han tenido que volver a aprender a vivir con su nuevo yo físico, se han convertido en artistas, en líderes. A través del teatro han reclamado y recuperado sus cuerpos, han recuperado la confianza usando disciplinas para readaptarse e ir más allá de sus barreras. Son una nueva ola de líderes.

Y ahora pasamos a 2012. Me gusta mucho todo lo que hago, pero aquello... Cuando alguien me dice que no a algo no me lo tomo muy bien: «¿¡Cómo!?! ¿Me acabas de decir que no puedo hacer eso? Pues lo voy a hacer». Y el trabajo de crear la ceremonia de apertura de los Juegos Paralímpicos de Londres en 2012, ¡se le había concedido a una compañía de personas sin discapacidad! En ese momento yo era directora artística, y dije: «¡Pero cómo es posible! ¡Si se ha conseguido muchísimo en veinticinco años, que yo he estado ahí desde principio!». Así que escribí un documento muy bien argumentado, ya que teníamos el apoyo del Consejo de las Artes. Porque, ¿aún estábamos así en 2012?

***A través del arte, estas personas, que han tenido que volver a aprender a vivir con su nuevo yo físico, se han convertido en artistas, en líderes. A través del teatro han reclamado y recuperado sus cuerpos, han recuperado la confianza usando disciplinas para readaptarse e ir más allá de sus barreras. Son una nueva ola de líderes.***

Me enfadé muchísimo y dejé bien claro mi descontento. Y les dije: «¡A ver, aquí estamos formando a mucha gente, así que tenéis dónde elegir, a quien esto le concierna!». Al cabo de un tiempo, estando en Tokio, me llegó un correo donde me decían que la otra compañía encargada había abandonado, y que querían que yo y Hemmings [Bradley] nos encargáramos de ello. ¡Fantástico! Y seis entrevistas después, nos encomendaron el trabajo.

Bueno, no había casi dinero. Ese era el motivo por el cual los otros habían abandonado; pero a nosotros no nos importó. Dijimos: «¡Genial! Tenemos el estadio entero para nosotros, un estadio para llenarlo de ideas políticas». Ideas Políticas con mayúsculas. Un estadio a rebosar, con un millón de personas sordas, discapacitadas; estaba incluso Stephen Hawking, ¡todo el estadio para nosotros! Pero tuve que pelearme con los directores, esta vez más que nunca, porque eran extremadamente corporativos... tan corporativos, tan cuadrículados, tan «así es como se hacen las cosas, y así se han hecho toda la vida», que me tuve que plantar, y decir «¡Basta! Si Bradley y yo estamos aquí es porque hacemos las cosas de manera distinta». «Ah, no, pues aquí no». Por ejemplo, querían ponerles

los mismos guantes a todos, y yo tuve que decir «¡Pues no, porque algunos de mis actores no tienen brazos!». Así que nada de guantes. ¡Es que no se fijaban en los detalles! Pero Bradley y yo nos frotábamos las manos, encantados. Al final nos dejaron seguir adelante, nos comunicábamos fenomenal. Y yo pedía y pedía: «¡Más discapacitados!», «¡Más formación!», «Necesitamos, necesitamos», «¡Queremos esto, y no tenemos lo otro!». Día y noche. Y al final todo salió. Yo quedé para el arrastre, pero aquí está el resultado.

[Proyección vídeo]

¡De eso hace cinco años y parece que fue ayer! Ahí vemos las batallas que yo tuve que superar, pero algunas de esas batallas, cuando contamos con esa cantidad de personas... bueno, pues bajé la guardia porque pensé: «Vamos a ser vulnerables, vamos a tener que reconocer, vamos a compartir esta enormidad, vamos a cerciorarnos de que esto verdaderamente es lo mejor de nosotros, de que podemos verdaderamente encender una llama universal». Comprendí que la mejor forma de liderar es de forma colaborativa. Pero eso empieza con uno mismo, en tanto en cuanto uno comprende que puede compartir su parte humana, la lucha personal para ver la luz al final del túnel. Fue algo extraordinario, un evento extraordinario. Y algunos de esos actores ahora mismo están liderando, han vuelto a Graeae buscando ese abrazo, la calidad de sentirse quienes son.

Así que, ya que se supone que tengo que hablar de liderazgo, me pregunto: ¿Por qué hay tan pocos líderes sordos o discapacitados en el mundo? ¿Por qué será? Lo he estudiado, he intentado saberlo. Fue un riesgo que Bradley y yo hiciéramos aquello. Bueno, no un riesgo, fue fantástico: por primera vez en la historia personas discapacitadas y sordas pudieron de alguna forma explicar cuáles son las barreras que existen. Así que gracias, muchísimas gracias a la otra empresa por haber abandonado. Y muchas gracias a Martin Green, porque él nos encargó el trabajo a Bradley y a mí.

Bueno, volvamos hablar de liderazgo. ¿Por qué no somos suficientes, por qué hay falta de oportunidades y de modelos a seguir? ¿Habéis visto la serie americana *El ala oeste de la Casa Blanca*, la conocéis? Es fantástica. En el reparto está Marlee [Matlin, actriz de *Hijos de un Dios menor*, 1986], una actriz sorda que, como ella decía: «¡He tenido que esperar 35 años para poder salir en la televisión!». Estos son los modelos a seguir. Hay barreras educativas, hay falta de expectativas: «No vas a conseguir mucho, ¿para qué intentarlo siquiera?». Hay discriminación, la gente no se atreve. Somos caros: aquí tengo una intérprete, y allá otra, que son muy hábiles y por supuesto se les paga, y ellas pagan sus impuestos. Pero yo no podría trabajar sin ellas, son esenciales. Sin embargo, hay gente que dice: «No, es demasiado caro contratar a Jenny, es demasiado caro». Los discapacitados necesitan apoyo, ¡todos lo necesitamos! Todos necesitamos una línea presupuestaria para tener acceso, ¡desde luego, nosotros sí!

Vemos que hay grandes empresas como el National Theatre que sólo tienen una o dos obras con lengua de signos: pero, si yo lo puedo hacer, ¿por qué no van a poder hacerlo los grandes? No estoy contando nada que no tenga que contar, pero esto es importante.

Y otras razones por las que no somos líderes es porque muchas veces somos participantes, pero nunca líderes. Estamos viendo cómo hacen cosas por los discapacitados, para los discapacitados, pero nunca dicen: «¡Encárgate tú!». Cuando trabajamos en colegios, por ejemplo, hacemos talleres con sordos y discapacitados, vamos a una escuela y un niño en silla de ruedas te pregunta: «¿Eres artista? ¡Ah, pues yo quiero ser artista también!». «¡Pues claro que sí, claro que podrás serlo!». Lo lógico es conseguir la mayor representación posible en las escuelas y en las universidades, desde arriba hasta abajo. Todos necesitamos oportunidades para existir dentro de la esfera total de la industria de la creatividad. Es importantísimo.

**Otras razones por las que no somos líderes es porque muchas veces somos participantes, pero nunca líderes. Estamos viendo cómo hacen cosas por los discapacitados, para los discapacitados, pero nunca dicen: «¡Encárgate tú!».**

Porque podemos estar de acuerdo en que el liderazgo tiene que ver con darle la oportunidad a los demás de aprender: guiarlos, que tengan los conocimientos, ayudarlos, conformarlos, empujarlos, que vean cómo van a más. Tenemos que conseguirlo. Hace falta estar ahí para respaldarlos si hace falta. El liderazgo se trata de aprender, de escuchar, del compromiso con la educación y de permitir a todo el mundo hacer cosas. Hay que hacer promoción también, sensibilización, canalizar y tener ambiciones. El liderazgo no está relacionado con ser diferente, sino con los derechos, con el apoyo, con el compartir, con el encontrar soluciones, con la inspiración y también con la integración. Que nos inviten a entrar: no queremos que nos dejen atrás, queremos estar dentro, con todos, con vosotros, en vez de siempre solos. El liderazgo trata de la participación, de la promoción... También es permitir, dejar que los demás hagan. Yo no he estado en ninguna escuela de liderazgo. Todo lo he aprendido yo sola, sencillamente, a base de mi esfuerzo. Cayéndome muchas veces. Pero se me han dado oportunidades, como Graeae.

Y también se trata de compromiso. Cuando yo hice *Blasted* trabajé junto con una directora ciega de un ojo, y era una obra muy física; ella tuvo que fiarse de mí, tuvimos que confiar la una en la otra, y salió bien, porque también confié en ella, en que lo que estaba creando tenía el nivel adecuado. No fue todo perfecto, pero salió bien a pesar de nuestras dificultades, porque teníamos un compromiso. Confiábamos la una en la otra. Juntas hicimos la obra completa. El compro-

miso es fundamental, es una buena palabra; hay que llegar a un compromiso desde la igualdad, no desde la desigualdad, hay que tener un compromiso pleno.

También hay que poder despegar. Seguramente todos conocéis la analogía de la formación de las bandadas de aves, como las de los gansos: siempre hay uno que lidera y los demás siguen, pero además hay otro que va detrás de todos y que también ayuda a que el resto vayan juntos y avancen. Hay un compartir, tener una asociación, un liderazgo claro. Y, ¿qué es lo que me gusta de los gansos? Que también tienen alas, que todos tienen que ir regulándose para desplazarse todos juntos en la misma dirección, al mismo ritmo... ¡me encantan esas bandadas de gansos! Yo tengo un equipo joven de discapacitados y no discapacitados en Graeae, y ellos también se fían de mí. Aunque, en muchos aspectos, saben más cosas que yo: por ejemplo, sobre las redes sociales. Ellos saben más y lo hacen todo al vuelo. Yo les digo: «Tú haces esto, y tú, esto» Delego mucho. Y, en cuanto delego, allá van, se lanzan; y se les ve que están muy orgullosos. Me dicen: «Voy a hacer tal cosa», y yo les digo: «Sí, sí, hazlo... y si te surge algún problema, vienes y me lo consultas». Pero es que si yo tengo un problema también se lo cuento a ellos, o a mi jefe. Todos tenemos la misma ambición en Graeae, todos somos buenos haciendo lo que hacemos y nos cuidamos los unos a los otros. También queremos crecer y tenemos grandes alas.

Otra cosa del liderazgo es debatir, ¡y trabajar mucho! Muchas veces trabajamos

siete días a la semana, algo que no debería hacerse, aunque al mismo tiempo también somos capaces de vivir con tranquilidad. Además de eso, tenemos que cerciorarnos de que todo el mundo está enterado de todo, porque hay gente que tiene discapacidades ocultas y hay que tenerlos en cuenta. Hay gente que no cuenta cosas porque tienen miedo de cómo podrían reaccionar los demás, o de que otros creen que no pueden hacer el trabajo. Tenemos que deshacernos de ese miedo a expresar nuestras discapacidades ocultas, tenemos que poder decir las cosas tal y como son. Y también dejarles explicar cómo quieren realizar el trabajo, que cada cual pueda expresarse y sacar lo mejor de sí mismo. Esto tiene sentido, pensar en las discapacidades físicas, pero también en las ocultas, y por eso tenemos que hacer preguntas.

Otra cosa relacionada con el liderazgo es que no hay que desanimarse. A veces sí se desanima uno. Cuando me pasa a mí, me apoyo en mi gente.

***Hay que reconocer que uno tiene defectos y que uno veces se derrumba, pero hay que volver a retomar y recomponerse. Lo que yo hago es aceptar nuestros errores; todos los seres humanos tienen que aceptar sus errores.***



¿Y qué vamos a hacer con eso? ¿Vamos a envolver nuestros errores en oro, como digo yo? Pensemos en alguien como Stephen Hawking. ¿Alguien en el mundo se puede imaginar si le hubieran dicho: «Lo siento, usted es discapacitado, váyase»? ¿Se imaginan qué hubiera ocurrido? Pues si a él le hubieran dicho que se fuera, nos hubiéramos privado de todo lo que ha descubierto. Le conocí en una ocasión y le hice preguntas sobre su *Breve historia del tiempo* y los agujeros negros, cosas de las que no tengo ni idea, la verdad, y él me dijo: «Lo que hay que hacer es mirar a las estrellas y tener curiosidad». Esto es algo que sabemos todos: que tenemos que tener curiosidad por lo que nos rodea, incluso por nuestras discapacidades y por las personas discapacitadas. Lo que tenemos que hacer es formar, que todas las personas tengan formación y que comprendan exactamente qué significa tener discapacidades y darles oportunidades. Tenemos que ir a las escuelas, incluso a las de Alemania, o de Venecia. Queremos una sociedad inclusiva, y así es como podemos hacerlo. Eso es el liderazgo, y lo podemos ejercer a través del arte, a través de actores discapacitados que suben al escenario. Es una colaboración artística lo que tenemos que promover.

Tenemos que poder hacer todas esas cosas juntos y en colaboración. Me acuerdo de una ocasión en Rusia, en que me hallaba en una sala, totalmente fuera de mi zona de confort: todo el mundo estaba dándose las manos los unos a otros, porque hablaban en el lenguaje de los sordociegos. La gente se comunicaba en un mar de manos, ¡aquello era extraordinario! En un momento dado, empezaron a mostrar la representación que habían estado preparando. Mientras, su historia estaba siendo representada delante de ellos por otros actores, y había una persona en la parte de atrás que les iba explicando cómo trabajaban estos actores. Y yo pensé: «No, esto no está bien», y mandé que pusieran a los sordociegos en el frente, porque ellos eran los actores. Dije: «Vamos a hacer esto todos juntos, vamos a salir todos de nuestra zona de confort». Yo estaba frustrada por mi propia incapacidad de comunicarme con ellos, pero al final lo conseguí, y lo que me motivó a hacer todo aquello fue porque de lo que se trata es de igualdad.

¿Por qué no pensamos en nuestras organizaciones, y en lo que queremos que pase en el futuro? ¿En cómo queremos hacer nuestras representaciones a través de actores y artistas discapacitados y no discapacitados? ¿Y en las redes que podemos que crear a nivel mundial? Tenemos que darnos las manos. También tenemos que fijarnos en las personas que tenemos al lado: en su cara, su expresión. Hay que prestar atención.

**Tenemos que mirarnos los unos a los otros. Pensemos conjuntamente lo que vamos a decir con relación a la igualdad, con relación con las personas discapacitadas y el hecho de que pueden llegar a ser líderes.**

¿Qué vamos a hacer la semana que viene, y la otra, al mes siguiente, al año siguiente? ¿Cómo vamos a estar en contacto? Pensemos en eso, en esa red. Sería maravilloso si pudiéramos actuar dándonos la mano, ¿no sería maravilloso si todos juntos liderásemos con un sentido de igualdad y de compartir? Y ahora me voy a callar. ¡Muchas gracias! Llega el momento de las preguntas.

## PREGUNTAS Y DEBATE

**PÚBLICO:** De todas las cosas que has compartido, hay que algo que me ha llamado mucho la atención, porque creo que las palabras tienen mucha importancia y que llegan a la psique y nos las creemos. Has estado hablando de personas sordas y de personas discapacitadas. Yo llevo en el mundo del arte bastante tiempo, y también empecé a formarme tarde, con 30 años. Aquí en España también está complicado eso de los espacios accesibles. Hay que hablar de herramientas y de accesibilidad, de las herramientas para tener igualdad de oportunidades. Os presento a Tania, que es mi asistente personal, algo por lo que hemos luchado mucho para conseguir aquí en España, dentro del campo social. Sin Tania, yo no podría estar aquí hoy. Es la persona que me acompaña y hace las cosas que yo no puedo hacer físicamente. Hablo de la asistencia personal... muchos colectivos estamos intentando que aquí se haga una Ley de Independencia, no de Dependencia. Soy muy partidaria de quitar todos los «paras», como el de «Paralimpiadas», etc. Soy muy partidaria de la acción, de la creación del ser y el estar. Por eso me ha llamado mucho la atención, porque yo soy coja, y hay que poner humor a las cosas, pero también seriedad. Tenemos que empezar a quitar esa carga. En una de las manifestaciones para unas pensiones dignas en las que he participado, los abuelos que protestaban me dijeron que los derechos no se piden, se exigen. En este país llevamos muchos años con esta lucha. Hace falta liderazgo, porque como tú bien dices, no nos damos esa oportunidad, seguimos haciéndole el juego al sistema. Yo me considero un forúnculo en el culo de lo social, siempre jodiendo, pero con buen rollo; «con permiso de», pero sobre todo con mi propio permiso. Lo que quería era hablar de las herramientas de la asistencia personal, porque el mundo es diverso, los seres humanos son diversos; la diversidad es la esencia y la libertad del ser humano. Y eso se va a poder cambiar, porque cuando yo nací por derecho de nacimiento ya pertenezco. No me tienen que «insertar» ni nada, soy yo la que me quiero salir de la sociedad segregadora. Soy yo la que no quiero integrarme en esta sociedad, ni me quiero incluir ni quiero que me incluyan en una sociedad que no funciona.

**J. S.:** Eso de «paralímpico» es una batalla en la que yo fracasé. Tendrían que hablar más de «paralelo» que de «paralímpico», de algo con la misma cualidad,

pero diverso. Esas son las palabras que habría que utilizar, pero yo no lo conseguí. Quizá en Japón se logre.

**PÚBLICO:** Ya que el tema de las Jornadas son los retos, me gustaría preguntar al respecto: ¿cuáles son los retos de Graeae? Y, más generalmente, ¿cuáles son los retos de este movimiento inclusivo en el Reino Unido hoy en día?

**J. S.:** A ver... el primer reto para empezar es el dinero, como para cualquier persona que trabaja del mundo del arte; pero más que hablar de dinero lo que intento es que Graeae se haga viable en tantas plataformas como sea posible. Mi mayor temor es que si desaparecemos de la vista dejen de pensar en nosotros. Por tanto, quiero que estemos presentes en tantas plataformas como podamos, quiero colaborar con muchas plataformas y teatros, pero también cerciorarme de que esta colaboración sea realice en pie de igualdad. Que nosotros tengamos nuestra voz, al igual que ellos la suya, y así podamos desarrollar elementos de liderazgo útiles para los artistas. Y a veces eso no ocurre, porque hay cada cosa... la gente quiere trabajar con discapacitados, sí, pero para ponerse luego las medallitas. Ya hemos pasado muchas veces por eso, y es algo que odio. Eso ocurre, pero nosotros no somos elementos o cosas, tenemos derecho a pertenecer y a tener. Y está muy bien que pertenezcamos a cuantas más plataformas mejor, pero en pie de igualdad, como digo. Y pienso también en las redes, en poder pertenecer a tantas redes como sea posible. En el Reino Unido a veces se me considera como alguien que arma follón, aunque cuando me encuentro en una sala con mucha gente en realidad tengo armarme de valor para dar un paso al frente. Llevo mucho tiempo ya trabajando y luchando, y quizá tendría que haber desarrollado herramientas para afrontar los obstáculos. Creo que el mayor reto es mantener el fuego vivo, porque hemos tenido suerte durante muchos años, pero hay que seguir en la brecha. Y es cierto que los presupuestos son pequeños y encima los van recortando, y en ocasiones uno tiene que olvidarse de liderazgo, porque muchas veces tenemos que enfrentarnos a la administración pública, que está reduciendo los derechos humanos. Tenemos que trabajar con los discapacitados y con los sindicatos, para que también nos tengan en cuenta y estén a nuestro favor, y con los medios de comunicación.

**Somos un grupo pequeño que necesita muchos aliados, y es un nivel diferente de liderazgo; tenemos que hacer que nuestra voz se oiga lo más posible para afrontar los retos que nos plantea la administración pública.**

**PÚBLICO:** Tuve la suerte de poder ver *The Solid Life of Sugar Water* en Londres, y soy una gran fan de Graeae. Mi pregunta igual es algo concreta, pero se ha dicho que no hay preguntas estúpidas, me voy a lanzar: me interesa un poco conocer la faceta formativa en Graeae, cómo se forman actores que luego se unen a la

compañía, o no. Me interesaría saber cómo se reclutan los actores, cómo es el proceso de formación, y luego qué canales hay para que esta gente, o bien se incorpore a la compañía, o bien se incorpore en otras compañías. ¿Cuáles son los detalles?

**J. S.:** Empezamos hace veinticinco años con la enseñanza. El patronato me dijo que consiguiere dinero para organizar cursos de formación, porque los actores lo necesitaban. Conseguí ese dinero para organizar un curso de seis meses para doce personas discapacitadas, y lo anunciamos en distintos periódicos, para que llegara a personas ciegas, sordomudas, etc. Después se hizo una audición y elegimos a los doce mejores. Hicimos movimiento, trabajo de voz, y también contratamos a personas expertas en lenguaje de signos. Hicimos pruebas con Shakespeare, con autores contemporáneos, se hicieron talleres... Conseguimos un grupo de gente que aprendió a trabajar en el mundo del teatro, trajimos a gente de distintas escuelas de Arte Dramático. Fueron unas semanas de trabajo muy duro. Después de todo esto dividimos el grupo en dos e hicimos dos giras: una en Londres en pequeños teatros, y el otro grupo montó una pequeña obra de teatro para escuelas. Para que aprendieran cómo se hacían las giras y comprendieran que cuando uno hace una obra de teatro más de una vez, ese personaje entra dentro de nosotros, y forma parte de nuestro ADN como actores. Después de ese primer curso algunos actores se quedaron con nosotros y otros se fueron a otras compañías de teatro. Lo hicimos en Londres, lo hicimos en Manchester, y luego durante cinco años lo hicimos en la Universidad Metropolitana y en la Open University. Las escuelas de Arte Dramático tenían sus métodos, pero los actores que no tienen piernas no pueden conseguir la «postura neutra». Así que tuvimos que adaptar esas ideas para que la gente pudiera superar esa fase. Como nuestra compañía es muy pequeña, al final dejamos de hacer esa formación, y empezó a hacerse en las escuelas de Arte Dramático. Fue una fase en que se fueron reduciendo los cursos, que no acabó de funcionar porque hay que tener una sensibilidad especial para tratar con personas discapacitadas. Así que el año pasado lo retomamos nosotros. Intentamos que ellos solo tengan que centrarse en el aprendizaje. Hacemos cursos de tres semanas tres días por semana, y formamos entre dieciocho y veinticinco personas a la vez. Hemos desarrollado nuestras capacidades para formar actores, pero es el tipo de formación que uno encuentra en las escuelas de Arte Dramático. Formamos a los mejores actores que podemos, se trata de arte dramático, eso es lo que es, eso es lo que hacemos y conseguimos fondos para hacerlo. Es un reto gigantesco.



▶ VER VÍDEO

**EUGENE VAN ERVEN Y FRANÇOIS MATARASSO**

PAÍSES BAJOS Y REINO UNIDO

*Probando nuestras suposiciones. Los retos en Europa para las artes escénicas comunitarias.*

En esta conversación, François Matarasso y Eugene van Erven exploraron puntos de partida e ideas que finalmente resultaron erróneas y compartieron sus dudas sobre los argumentos más asentados en el campo de las artes escénicas comunitarias. Abordaron cuestiones como el poder de las instituciones culturales o la validación, la ética y los problemas de la evaluación. En definitiva, mostraron que las respuestas finales a menudo importan menos en el arte comunitario que el propio compromiso de seguir buscándolas.

**FRANÇOIS MATARASSO**

Fransois Matarasso ha trabajado en el campo de las artes comunitarias desde el año 1981 como artista, productor, investigador, escritor y docente. Ha publicado influyentes trabajos sobre los resultados sociales de la participación en las artes y sobre la historia, teoría y práctica del arte comunitario. Trabaja con organizaciones artísticas, fundaciones y organismos públicos y cuenta con una amplia experiencia en trabajos culturales comunitarios en cuarenta países del mundo. Su último libro, *Arte sin descanso*, será publicado por la Fundación Calouste Gulbenkian en 2018.

<https://arestlessart.com/>

**EUGENE VAN ERVEN**

Eugene van Erven (1955) ha sido director artístico del Festival de Artes Comunitarias de Rotterdam desde el año 2009. Antes de este periodo, fue el responsable de la programación de su edición de 2008 y asesor desde que el festival comenzó en 2001 (como parte del programa de Rotterdam, Capital de la Cultura Europea). Eugene combina su trabajo para ICAF con su carrera académica, con la cual ha ganado reconocimiento internacional por su investigación en teatro político y en arte comunitario. Considera la relación entre la teoría y la práctica como algo crucial para su trabajo. Es autor de varios libros: *Teatro Radical Popular* (Indiana University Press, 1988), *La Revolución Juguetona: Teatro y liberación en Asia* (Indiana University Press, 1992), *Teatro comunitario: Perspectivas globales* (Routledge, 2001) y *Diálogos de Arte Comunitario (Vrede van Utrecht 2013)*. En la primavera del 2015 fue nombrado profesor de Medios, performance y ciudad en la Universidad de Utrecht. Actualmente es el responsable del departamento



de Estudios en Medios y Cultura en dicha universidad.

<http://www.icafterrotterdam.com>

**EVA GARCÍA:** Para mí, presentar a gente que admiras o que has admirado y que después has tenido la ocasión de poder querer, porque los conoces, porque son próximos a ti, me pone muy nerviosa. Yo tuve la suerte de conocer a estos dos personajes cuyos libros había leído gracias a las Jornadas de Inclusión, de las que durante cinco años fui coordinadora y en las que ahora continúo como asesora. Para mí fue un lujo poderlos conocer en primera persona y construir una relación. Hay un pedacito de historia de las Jornadas aquí hoy, porque ellos también han mantenido un contacto anual con la organización.

Fransois Matarasso me decía ayer: «No me gusta definirme como artista, porque a mí me gusta trabajar en colaboración». Pero, efectivamente, él es artista y acompaña procesos con diferentes organizaciones y colectivos, y ha escrito mucho sobre este tema. En España, Matarasso ha sido referente de la evaluación, gracias a un estudio

que realizó hace años sobre este tema, cuando en este país donde no teníamos material escrito sobre ello. Ahora está escribiendo otro libro y podéis seguirlo a través de su *blog*.

Eugene van Erven viene de Holanda y tiene un doble rol: por una parte, es profesor en la universidad y director de un departamento y, por otra parte, es el director de ICAF. Este es un festival, ahora trianual, de artes comunitarias que se celebra en Rotterdam, y una ocasión fantástica para conocer trabajos de todo el mundo y abrir nuestra cabeza ante qué significa lo comunitario, porque lo comunitario es variable. También lo es para construir relaciones, para conocer a gente y para llenarte de esperanza.

La propuesta que les hicimos era que nos hablaran de los retos de la creación comunitaria actualmente y que tuvieran un diálogo entre ellos. Se conocen desde hace mucho tiempo y en algunos aspectos, pueden ser próximos, pero en otros son un poco diferentes, así que creo que puede ser muy estimulante. Lo curioso, teniendo en cuenta el título de su propuesta, es que creo que muchas respuestas no van a dar, pero quizá sí hacen preguntas interesantes. Gracias.

**EUGENE VAN ERVEN:** Voy a hablar en inglés, pero comienzo en español como muestra de respeto a vosotros. Gracias por tenerme, gracias a la organización de las Jornadas. He escrito algo en papel, porque no tengo la confianza al hablar de memoria, ya soy viejo.

Hay por lo menos cuatro maneras de construir las palabras que voy a usar. Una, como las penúltimas palabras de un dinosaurio de la vieja escuela del teatro comunitario, mientras que la escuela nueva, *the new school*, está llamando a la puerta muy fuerte. La segunda manera, es algo así como la deconstrucción de diferentes niveles de significación que durante 35 años han contribuido a formar, construir mi ser, mis perspectivas y mis palabras. La tercera manera de construirlo es como un *striptease* intelectual, moral, con muchas... ¿excitaciones es una palabra?, y mucha, mucha confusión. En este momento querría quitarme la camisa pero no voy a hacerlo. Y la cuarta manera, posiblemente, de construir esas palabras es como una promoción, sin vergüenza, de una escuela de verano que vamos a organizar en julio próximo en Barcelona junto con Eva [García].

Bueno, eso como preámbulo, voy a seguir en inglés con su permiso. Y con mis gafas.

**Lo que sí sabía instintivamente era que existía la necesidad de recopilar la información sobre el terreno, lejos de las bibliotecas universitarias y sin el sesgo de lo abstracto y de la teoría abstracta.**

Yo llegué al mundo de las artes comunitarias en 1983 en Gran Bretaña, sin saber que

había llegado y sin saber que se llamaba así. En ese momento, estaba investigando el teatro popular para mi disertación del doctorado de una universidad de Estados Unidos. Lo que sí sabía instintivamente era que existía la necesidad de recopilar la información sobre el terreno, lejos de las bibliotecas universitarias y sin el sesgo de lo abstracto y de la teoría abstracta, por la necesidad de la presencia real y vital de los artistas que estaban creando arte colectivamente para y con las personas, con unos antecedentes culturales muy diversos. Ellos presentaban su trabajo creativo en los lugares donde trabajaban, lejos de las sedes de teatros como este, en las zonas centrales de las ciudades.

Con 28, 29 años me encontré cerca de la presencia del teatro campesino en California intentando averiguar qué es lo que les hacía funcionar. Al conocer a estas personas, el teatro campesino ya se había alejado de la sátira, del estilo menos técnico y de las actuaciones en camionetas que intentaban convencer a los agricultores mexicanos a unirse al movimiento. En aquel entonces, ellos estaban en el centro comunitario San Juan Bautista, una pequeña ciudad a 150 kilómetros al sur de San Francisco, por medio de la financiación de Luis Valdez, que estaba ganando fama, y dinero a la vez, con musicales como *Zoot Suit* y películas largometrajes como *La Bamba*, sobre la vida de Ritchie Valens, Ricardo Valenzuela, un cantante mexicano.

Tras sus orígenes radicales, el teatro estaba haciendo producciones sobre la historia mexicoamericana intentando alcanzar un público blanco y de clase media. Hoy podríamos llamar a eso *mainstream*, y, desde luego, al ver cómo los grupos BIGhART en Australia están utilizando esta estrategia tan delicada con resultados tan espectaculares, hoy en día lo habría visto de forma más generosa. Pero, en aquel entonces, con mi perspectiva moralista pseudomarxista y *naif*, y tras haber estudiado en una institución elite desde los Estados Unidos, yo creía que se estaban pasando un poco de la raya. Solo más tarde me di cuenta de que el arte comunitario tiene un papel más importante más allá de dónde nace. Pero sacarlo de su contexto también presenta desafíos éticos interculturales, como hemos descubierto de manera muy difícil una y otra vez, en nuestros festivales de artes internacionales en Rotterdam en los últimos años.

Entre 1985 y 1988 hice un seguimiento de los trabajos de grupos artísticos antidictatoriales en seis países asiáticos. Muchas de las personas con las que yo conviví en este periodo creían en el poder del arte de creación colectiva para poder derrocar los regímenes fascistas, y algunos amigos pagaron el precio por esta convicción, porque fueron asesinados al actuar en un teatro de calle para apoyar a unos trabajadores que estaban en huelga.

También fui testigo del arte comunitario de primera mano en Filipinas en 1986 y más adelante. De no haber estado, de no haber informado de esto internacionalmente, nadie de fuera de Asia hubiese sabido, quizá, de esto; pero vamos a pensar durante un momento y vamos a intentar imaginar las distintas capas que existen

entre mi perspectiva desde fuera y una verdad más o menos objetiva, y vamos a imaginar eso mientras escuchamos a los intérpretes intentando interpretar mis palabras de manera simultánea mientras yo hablo aquí, el 11 mayo de 2018 en Madrid.

En Manila yo estaba influenciado ideológica y psicológicamente por una compañía de teatro progresista y algunos de sus miembros tenían distintas identidades; también mi perspectiva fue afectada por el hecho de que, literalmente, las personas estaban muriendo a nuestro alrededor. Solo hablaba unas pocas palabras de tagalo, y casi dependía de unos intérpretes a menudos sesgados; pero, aunque hubiera tenido el dominio del lenguaje o el dominio del contexto cultural que tuve más adelante, después de años viviendo en el país, aun habría podido cometer el error de tomar las pruebas anecdóticas como una verdad sin discusión.

***La teoría ayuda, aunque creo siempre que debe centrarse para que seamos prácticos, y tras comprender lo que estamos estudiando dentro de nuestro ser, ya que las ciencias sociales y las humanidades, por supuesto, nos conforman, y por supuesto nos afectan.***

Hoy, años después, aprendo de la teoría feminista y veo que las citas literales de los entrevistados tienen que ser leídas con lupa e interpretadas con máximo cuidado. Esto supone un mayor desafío a nuestro mundo actual, donde dominan las redes sociales. Entonces, las palabras de artistas y participantes y lo que ellos entendían eran la verdad auténtica, y se veían afectadas por procesos complejos y discursos complejos que habían incidido sobre su creación como seres humanos y como seres parlantes y, por tanto, esto afectaba a las palabras que ellos pronunciaban –y sí, también, las que yo pronuncio ahora. Así que la teoría ayuda, aunque creo siempre que debe centrarse para que seamos prácticos, y tras comprender lo que estamos estudiando dentro de nuestro ser, ya que las ciencias sociales y las humanidades, por supuesto, nos conforman, y por supuesto nos afectan.

En este sentido, en este universo de universidades en el que me muevo, lleno de egos y personalidades, sabemos que queda mucho trabajo por hacer, y pensando así vamos a seguir también la senda de una evidencia, también egoísta. En Asia fui un forastero en muchos terrenos, pero también lo eran artistas locales que trabajan en Asia y en otras partes del mundo y ahora también. Una diferencia entre ellos y yo, sobre todo desde el punto de vista del compromiso, es que yo, con mi billete de avión, podía volver a mi país seguro y estable de Europa del norte, y eso hice en el 90 cuando se me acabaron los fondos; pero unos años antes de volver a los Países Bajos descubrí la ventaja de ser forastero, en Nueva Zelanda ni más ni menos.

Sabiendo de mis experiencias asiáticas, la poeta maorí Roma Potiki me pidió que recabara fondos y que produjera una feria con artistas filipinos en relación con las comunidades maoríes. El hecho es que en ese momento, ningún neozelandés blanco, o *pakeha* como les llaman los maoríes, podría haberlo hecho, porque eran considerados como pecadores colonialistas.

Mi socia maorí pensó que yo era más neutral o más flexible, pero tuve que aprender una amarga lección de humildad porque Potiki se hizo, por decirlo con buenas palabras, con el trabajo que yo había realizado. A mí se me presentaba como el conductor de la camioneta y yo, como investigador, en ese momento pensaba que era injusto. Ahora pienso, ¡qué suerte tuve! ¡Qué privilegio! Qué enriquecedor. Después recibí otras lecciones más dolorosas, que no vamos a poder comentar hoy, lecciones dolorosas que tienen que ver con la explotación inversa por parte de artistas asiáticos que se aprovechan de la culpabilidad que sentía, que tenía que ver con el hecho de que podía escapar gracias a ese billete de avión que tenía y que tenían que ver también con el hecho de estar labrándome una fama gracias a la publicación de artículos acerca de mis experiencias asiáticas.

¿Y qué pasa ahora? Ahora, en el nuevo milenio, otro teórico explica que alguien que ha crecido, que forma parte de una comunidad, no necesariamente tiene una ventaja. Alguien que vive ahí, que trabaja ahí, no va a ser necesariamente más eficaz que el extranjero, el forastero. Puede que el de dentro hable el dialecto, pero tam-



bién puede padecer un sesgo ideológico o a lo mejor puede que se le perfile como sesgado. El forastero puede de alguna forma saltar por encima de las alianzas y las ofensas percibidas; o así lo parecería. Y lo de «así lo parecería» es importante, porque tenemos que tener la duda, aceptar la duda que nos acompaña en todas nuestras actividades.

Estos son algunos de los múltiples supuestos que he tenido que absorber o desestimar en los últimos 30 años. El resultado de una comprensión dolorosa tras mi romanticismo, mi ingenuidad que, claro, me abandonó de una forma dolorosa. En otros casos, las lecciones eran más suaves y tengo que darles las gracias por ellas a otros artistas amigos.

***La realidad es que la mayor parte de los críticos y los departamentos de arte siguen centrándose en artefactos creados de manera individual y no tienen en cuenta aquellos productos que resultan de un trabajo en comunidad.***

Y luego está el egoísmo. La postura correcta en términos políticos sería que los artistas debidamente formados no deben decir que se les debe nada por este proceso, por esta facilitación. Ni tampoco los estudiosos. La verdad es que a menudo se basan en sus renombres para solicitar ayudas para sus proyectos, para sus becas y por tanto tienen que hacer saber cuáles son las obras logradas antes. Porque como desconocido a uno no le conceden becas, ni en el entorno académico ni en el cultural.

Otra realidad es que las academias del arte de todo el mundo fomentan la individualidad y la vanidad de sus alumnos; y otra realidad es que el mundo artístico sigue viendo a los genios como un producto de *marketing*. La realidad es que la mayor parte de los críticos y los departamentos de arte siguen centrándose en artefactos creados de manera individual y no tienen en cuenta aquellos productos que resultan de un trabajo en comunidad. Con esto no quiero decir que todo lo creado en colectividad mejore necesariamente, o sea necesariamente arte bueno, y no quiero decir que el *mainstream*, centrándonos en la buena calidad, sea poco ético o ineficaz, desde cualquier punto de vista: veamos, por ejemplo, la obra de BIGhART en Australia. Tampoco quiero decir que haya artistas que estén explotando a los participantes en proyectos exotizantes porque haya mucho dinero o porque haya mucho capital de relaciones públicas que se pueda aprovechar.

Llego ya al final de mi presentación y aquí estoy, como digo, desnudándome lentamente. Otra posible mala interpretación mía tras un trabajo de décadas es que la participación en las artes, automáticamente, da lugar a una ciudadanía más activa o a una participación más activa en el entorno político. A veces es así. Eso sucedió con una joven marroquí que participó en un proyecto en Utrecht, vio cómo eran las cosas y se convirtió en representante de un partido político en Holanda. También tiene importancia en la reconciliación en Irlanda del Norte, Ruanda, Guatemala o la antigua Yugoslavia entre otros. En algunos casos los resultados han sido fantásticos, como en las favelas brasileñas o para las segundas oportunidades de antiguos presos. Desde luego hay que ser tenaz, hay que ser creativo y hay que ser sensible desde el punto de vista ético. Los artistas facilitadores tienen que trabajar muy a menudo en circuns-

tancias francamente duras, pero muchos caen en la trampa, creo yo, de sentirse obligados a demostrar la eficacia de sus proyectos con evidencia recogida de forma precipitada, como comentaba antes, o con encuestas obligatorias con preguntas cerradas, con unos resultados de estadísticas engañosas.

Tenemos que plantearnos más bien otras historias, más bruscas, menos pulidas, donde las diferencias no queden perfectamente uniformadas, sino que sean exploradas en profundidad. Por eso pienso que hay que plantear la investigación de otra forma, y esa es la nueva escuela. Ahora creo que nos adentramos precisamente en esta parte. ¿Qué es esta nueva escuela? ¿Cuál es su contenido? Como digo, es el mayor desafío, trabajar y pensar en la frontera misma donde confluyen lo social y lo artístico, lo instrumental y lo poético, lo mensurable y lo no mensurable; lo mágico, las artes aplicadas y las artes comunitarias encajan en este campo minado. Según quiénes financian los proyectos, hay grandes dificultades a causa de los consejos, las empresas, las corporaciones, los ministros, las autoridades locales y las entidades privadas. Muchos artistas, sobre todo los que acaban de terminar sus estudios, son ingenuos y aprenden de forma dura acerca de la dinámica de poder en estos entornos. Otros descubren formas sutiles –y menos sutiles– de aprovechar ambas caras de la moneda, tanto dentro como fuera del sistema.

Cada vez más estudiosos en estos campos avisan acerca del peligro implícito en insistir en que el arte puede conseguir un cambio social. A no ser que estemos dispuestos a plantearnos una campaña de muchos años –estoy pensando en Big hART de nuevo–, deberíamos involucrar a quienes normalmente quedan excluidos en estos procesos creativos que activan las imaginaciones, para que puedan imaginar y crear otras realidades, generar narrativas alternativas y tomar tanto ellos como sus entornos nueva vida. Esto lo explicó bien unos de mis colegas porque, por cierto, estoy citando de forma abierta a mis colegas que también escriben.

***No tenemos que olvidar que los artistas facilitadores lo que son es artistas. No son pedagogos, no son terapeutas, no son trabajadores sociales; son profesionales que gozan de respeto, por supuesto que sí, pero su trabajo es distinto, su objetivo es distinto y sus métodos también lo son.***

Tendríamos que pensar en desarrollar otras habilidades verbales, no verbales, motrices y motoras, como decía otra colega mía, y con toda razón; pero no tenemos que olvidar que los artistas facilitadores lo que son es artistas. No son pedagogos, no son terapeutas, no son trabajadores sociales; son profesionales que gozan de respeto, por supuesto que sí, pero su trabajo es distinto, su objetivo es distinto y sus métodos también lo son. Los artistas son personas tridimensionales, no personas estigmatizadas como quienes no encajan, como pacientes médicos, como exconvictos.

¿Cómo valorar este arte? Tengo unas sugerencias; no son ideas que hayan cuajado firmemente. Desde el punto de vista de la investigación, creo que lo que tenemos que hacer es hallar al crear un nuevo planteamiento híbrido que incluya la teoría, claro que sí, pero sin que esta sea la plataforma; tendríamos que pensar en la observación participativa, en entrevistas en profundidad, etnografía y sobre todo colaboración estrechísima entre artistas, investigadores y participantes. A veces, una persona es las tres cosas. Tendríamos que ser ambiciosos y pensar en qué son el valor y el conocimiento, más allá de lo mensurable, que tanto inciden sobre los mundos científicos y de la política. Este conocimiento está, como digo, en el borde mismo entre mundos imaginarios, entre recuerdos del pasado y respuestas al presente. Solamente puede captarse en narrativas y, al captar esas historias, los artistas comunitarios y sus socios deben tener presente que cabe la posibilidad de plantear una relación de cómplices. Esto es, creo yo, lo que hace que el arte comunitario y su investigación sea verdaderamente pertinente como práctica artística, la más importante, la más válida. Tenemos que trabajar como intentamos hacer en el ICAF, en la escuela de verano. Esto va a tener lugar en Barcelona, junto con el festival ICAF.

**FRANÇOIS MATARASSO:** Ayer Jenny Sealey dijo cosas verdaderamente memorables, como que nunca olvidaba la suerte que tenía al estar en el escenario. Para mí fue un privilegio cuando Eugene [van Erven] y yo empezamos a hablar acerca de esta conversación. Tengo que decir que siento lo mismo: qué suerte estar aquí como invitado, qué suerte estar en Madrid, qué suerte hablar acerca del arte comunitario y compartir mi experiencia con todos vosotros. Pero quiero también hablar acerca de algunas ambigüedades, acerca de algunas de las cosas que he aprendido. Algo un poco parecido a lo que acaba de hacer Eugene al describir su aprendizaje.

Yo creo que lo que quiero verdaderamente que recordéis después de esta conversación es que dos viejos que llevamos en ello ya cuarenta años todavía no sabemos exactamente a qué nos dedicamos, y esto lo digo sin querer ser gracioso, lo digo porque lo siento de verdad.

Llevo tres años preparando un libro con la Fundación Gulbenkian y pensé que serían las últimas citas de un viejo dinosaurio; pero no, la primavera pasada decidí que lo que tenía no valía, así que lo tiré y empecé de nuevo. En febrero decidí que lo que tenía tampoco valía, y empecé otra vez de nuevo, porque el tipo de pensamiento que tenemos que llevar a cabo es muy profundo. La razón por la que yo digo que este libro y esta obra es un arte inquieto es porque es inestable esencialmente; es un número de circo, con todas las tensiones que acaba de comentar Eugene, como el ser de casa o ser forastero.

Como una de las tensiones, por ejemplo, que yo comprendí al principio, cuando yo comencé a trabajar en 1981 como aprendiz de artista comunitario en el sur de Londres. Yo trabajaba entonces con gente que procedía de una cultura, de un contexto social, de una vida que para mí era completamente desconocida. Yo era un chico

de la clase media, era un chico con suerte, era un chico formado, era un chico culto. Pero si no hubiera tenido esa competencia, ese conocimiento, tampoco hubiera valido mucho mi aportación, así que todas estas décadas de experiencia han sido algo parecido a lo que hacen un funambulista: entre lo moral, lo ético, lo artístico. Es el dilema que voy a comentar más adelante.

El elemento subyacente a esta sensación que comparto hoy con vosotros, esta idea de que vamos a hablar abiertamente acerca de nuestras dudas, de las preguntas que nos formulamos a nosotros mismos y compartirlas con todos vosotros, es como una cita de Bob Dylan. Dylan la escribió cuando era más joven, y evidentemente mucho más sabio que yo, porque me ha costado mucho tiempo entenderlo. Él decía que era mucho más viejo entonces, cuando era joven, y más joven ahora



[*But I was so much older then/I'm younger than that now*]. Pues esa sensación tengo yo ahora: me siento más joven. Yo creo que debía de estar muy orgulloso de mí mismo en ese momento, pensando que llevaba la verdad bajo el brazo; entonces tenía grandes empresas y ahora tengo muchas dudas. Yo entonces tenía las opiniones y las ideas claras sobre lo que veía, el trabajo, el arte... Lo tenía más claro entonces que ahora; y, quizá más importante aún, ahora estoy bastante seguro de que tampoco importa mucho lo que piense. Piense lo que piense, tampoco importa mucho.

**Yo leí el discurso *I have a dream* de Martin Luther King cuando tenía 15 años y es algo que se convirtió en piedra angular de absolutamente todo en lo que he creído desde ese momento, y esencialmente es esa idea de que no podemos asumir responsabilidad por nada acerca de nosotros que no podamos cambiar.**

Antes de seguir hablando lo que voy a hacer es explicar qué estoy haciendo ahora, porque yo pensé: quiero hablar acerca de muchas cosas, un dilema, una pregunta, una ambigüedad, entre las muchas cosas que ahora mismo me ocupan. Lo sí quiero decir es que hay algo que no ha cambiado. Algunas estas ideas siguen siendo claras para mí, sigo firmemente comprometido. Yo leí el discurso *I have a dream* de Martin Luther King cuando tenía 15 años y la verdad es que es algo que se convirtió en piedra angular de absolutamente todo en lo que he creído desde ese momento, y esencialmente es esa idea de que no podemos asumir responsabilidad por nada acerca de nosotros que no podamos cambiar. Cuando él dice que quiere que sus hijos sean juzgados por su carácter y no por el color de la piel, lo que dice es que seas hombre o mujer, seas blanco o negro, tengas una diversidad funcional o no, como alguien dijo ayer con tanta razón, nacer es nuestro derecho, el ser humanos es el único derecho que necesitamos, y hace que todos estemos en plano de igualdad en cuanto al valor. Y nuestro comportamiento, nuestro hacer con este privilegio de haber nacido. Estas suertes que vamos acumulando en la vida, la educación y todo lo demás, pues sí, por eso sí tenemos que rendir cuentas. Esto es lo que subyace a todo lo que yo pienso acerca de esta práctica.

Y luego hay otra cosa que comprendí muy pronto y que sigue siendo algo que tengo clarísimo, y es que la razón por la que Martin Luther King tenía que decirlo es porque hay muchas personas en todas las sociedades que están en los márgenes, y esta marginalización es por la que se les silencia, la que impide que se les oiga, que impide que participen en un discurso más amplio, sean personas con diversidad funcional, adolescentes, personas con problemas mentales, inmigrantes... Cualquiera de estos grupos, que varían según en qué sociedad estemos, está marginalizado porque son grupos silenciados.

Ahora voy a compartir algo que era pecado decir hace poco. Scott Rankin habló ayer acerca de la importancia de nuestros orígenes. Mis orígenes, al menos en parte, son que mi padre fue un superviviente del Holocausto. De forma tal que mi sentir de lo que es la exclusión, de lo que es ser excluido, es muy personal, muy serio, y voy a citar una frase de un libro de un historiador, Saul Friedlander, acerca del Holocausto: «Aunque puede parecer no esencial, el entorno de la cultura fue el primer entorno del que fueron sacados los judíos y los demás». Es decir, que antes de lanzar las primeras medidas de exclusión, el nuevo poder en Alemania hizo lo posible para empezar con esta erradicación. Sabemos en términos históricos que esto es así,

aunque hay una corriente que dice que no es verdad; pero conocemos esta historia, la conocemos casi demasiado bien, pero la historia se repite de forma constante. Quizá no de manera idéntica; quizá no con la misma violencia organizada, pero está sucediendo y se da porque a las personas se las marginaliza, se las silencia, se les impide que exijan sus derechos. Lucina Jiménez abrió el primer día de estas Jornadas y habló citando la Declaración de Derechos Humanos: es un derecho humano el participar en la vida cultural de la comunidad. Y esto es así porque si no puedes participar en la vida cultural de la comunidad te conviertes en un objeto; te cosifican, no eres una persona, no eres quien puede decir «Soy yo, y esta es mi creencia».

Así que es esta es mi creencia subyacente, esto es lo que ha incidido sobre todo lo que he ido pensando, y quería comentar una idea que espero que sirva para animar el debate y es el arte que hacemos y quién lo hace desde el punto de vista de la representación.

Llevo diez años trabajando con una organización que se llama Multystory, situada en una parte paupérrima del Reino Unido, los Midlands. Han evolucionado de ser una organización típica, que seguía los pasos de lo que había en los años 70, 80, 90, y ahora es algo muy distinto. Trabajaban mucho en barrios locales; por ejemplo, ayudaban a las personas a expresar sus ideas de forma artística y, de hecho, gran parte de ese arte no era nada bueno y no lo veía nadie más que quienes lo creaban y los que estaban con ellos en ese momento. A veces sí era poderoso y valioso, porque hacía que las personas se sintieran más seguras de sí mismas, aprendían habilidades y todas las cosas que hemos oído esta mañana, tan importantes. El taller es un espacio donde las personas adquieren valores, por ejemplo, y competencias.

Pero desde 2010 la organización ha cambiado su sentido. Desde entonces ha estado trabajando con unos artistas muy conocidos e importantes, a menudo trabajando con ellos por primera vez. Quiero dar un ejemplo de los últimos proyectos para intentar explicar la pregunta que se me plantea. Han pasado dos años trabajando con la fotógrafa americana Susan Meiselas, una buena fotógrafa reconocida mundialmente, con un fuerte compromiso con los derechos humanos y la idea de documentar y de representar la opresión; sobre todo, la opresión de las mujeres. Ella ha trabajado en unos refugios para mujeres en West Bromich (Reino Unido), con artistas locales, para crear una obra que ha requerido cierto tiempo y sobre la que ha publicado un libro. De hecho, algunas de las fotos que Susan ha sacado –y son fotos de ella, no son fotos creadas por las personas en esos refugios– están ahora en París en la galería nacional de Jeu de Paume en una retrospectiva de su obra; es decir, en una plataforma muy importante desde la perspectiva artística.

Hizo un libro donde se ve cómo algunas de las mujeres están creando arte o están hablando, pero no aparecen esas mujeres en la obra porque no pueden, porque son mujeres profundamente vulnerables, que a menudo están escondidas incluso en estos refugios. Hay que construir las fotos de una manera cuidadosa para que no

haya ninguna indicación de dónde se encuentran esos refugios, y yo me preguntaba ¿quién es la autora de este trabajo?

Cuando era joven, hubiera criticado eso y habría dicho: «Bueno, no es más que una artista que está utilizando las experiencias de otras personas para su obra creativa». Pero tras hablar con las personas que participaban en el proyecto creo que no es así. Creo que de no haber tenido esta obra la visión, la energía y, por supuesto, la fama de esta artista, los problemas reales que tienen que encarar las mujeres que viven en estos refugios habrían quedado tan ocultos como los propios refugios. Así que, para terminar esta reflexión, esa es la pregunta que ahora me planteo, porque empecé a trabajar en un momento en que parte de la política de mi trabajo era, de alguna manera, un rechazo del mundo artístico y sus valores actuales, ya que yo entendía entonces y sigo entendiendo el mundo artístico como capaz de representar la misma exclusión que intenta desafiar a través de nuestro trabajo.

Jenny Sealey lo expresó ayer mejor de lo que yo lo voy a poder expresar, cuando hablaba de la exclusión de las personas con discapacidad del mundo artístico y de la lucha que ella y otras artistas discapacitadas han liderado durante 40 años con algo de éxito, pero con, todavía, mucho camino por recorrer para cambiar esta situación. Así que el mundo artístico tiene sus propios prejuicios, sus propias opresiones, sus propias ideas mal encaminadas, incluida su relación con el sistema económico donde vivimos.

**En los últimos 40 años el arte comunitario, el arte participativo, se han normalizado completamente, lo cual es fantástico. Es un gran logro de todos nosotros y de las decenas de miles de otras personas en todo el mundo que han estado implicados en todo esto.**

Yo inicié mi trabajo en un momento en el que el arte que yo quería crear, de alguna manera, cuestionaba eso. En los últimos 40 años el arte comunitario, el arte participativo, se han normalizado completamente, lo cual es fantástico. Es un gran logro de todos nosotros y de las decenas de miles de otras personas en todo el mundo que han estado implicados en todo esto, por muchas razones que voy a intentar explicar.

Pero esa organización tiene sus riesgos, ya que el arte que creamos puede empezar a formar parte del mundo del arte. Lucina Jiménez habló con mucha profundidad de *hackeo* del sistema, la idea de que nosotros podemos entrar en el mundo artístico y minarlo, pero yo me pregunto: ¿nos está *hackeando* el propio mundo artístico? ¿Nos están socavando a nosotros? ¿Estamos empezando a adoptar algunas de las expectativas, valores y estándares de mundo del arte cuando tendríamos que cuestionarlos? No tengo respuestas a estas preguntas, pero espero que nos permitan tener una conversación fructífera.

**EVA GARCÍA (E.G.):** Ha sido muy inspirador. Muchas gracias. Teníamos prevista media de hora de intervenciones, pero si os parece abrimos un poco el diálogo entre los dos ponentes por si se han inspirado a sí mismos. ¿Hay algo que os queréis preguntar? ¿O alguna cosa que queráis rescatar? Yo he apuntado un montón de cosas.

**E.VE.:** Lo que acabas de plantear es crucial. Has tocado un montón de cosas que yo he intentado también tocar, sobre todo la última cuestión sobre ser conscientes de dónde nos encontramos en relación con el mundo a nuestro alrededor y en relación con el mundo artístico en general, con el que tenemos que ponernos en contacto. A veces no estamos seguros de cómo este mundo del arte nos influye a nosotros. Eso me ha recordado –y me vas a perdonar si a veces me refiero a fuentes académicas porque es una deformación profesional–, creo que fue el año pasado cuando se publicó un artículo escrito por una erudita y también una profesional, Jenny Hughes, que es una de las colaboradoras de James Johnson. Escribió un artículo que se titulaba *Theatre and the Social Factory*, en el que hablaba de un concepto interesante para comprender, para todos los que trabajamos en este mundo.

La fábrica social es esa idea de que el mundo que nos rodea es, de alguna manera, como una gran fábrica; incluso aquellos de nosotros estamos en este mundo y este tipo de trabajo desde una perspectiva progresista, por razones humanitarias, por razones de derechos humanos, de alguna manera, a la vez, y esa es la pregunta del millón, estamos preparando a las personas para convertirse en peones más efectivos en esta fábrica social. Que crear algo en el año 2018 quizá necesita de mucha más creatividad y muchas más personas, a todos los niveles, que piensen de una manera más creativa e imaginativa, así que siempre existe la posibilidad de que la creatividad esté falta de imaginación y, sin saberlo, a veces se esté aprovechando de otras personas por otras razones al margen de la misión de crear un mundo mejor. Tenemos que recordarlo todos los días en nuestro en nuestro trabajo.

**F.M.:** Para mí nunca hay una perspectiva pura, hay una perspectiva mejor o peor, hay cosas mejores y peores que podemos hacer. Recuerdo que Eva [García] ha hablado sobre el mismo trabajo en evaluación que realicé hace unos cuantos años. Yo siempre he tomado esta perspectiva: mi opinión sobre el impacto de nuestra participación en el arte es que no es una ciencia, y aplicar el pensamiento científico a nuestro trabajo es ir por el mal camino. Lo único que podemos provocar es una mejor conversación acerca del valor del arte, pero el valor del arte es una cuestión de nuestro juicio, un juicio moral y humano. No es un tema que puede resolverse en la investigación académica, aunque sí pueda ser impulsado por este tipo de investigación. La respuesta que he obtenido en mi propia experiencia de trabajo es que lo más importante es la calidad de la reflexión y de la autoconciencia que tenemos cuando reflexionamos y cuando pasamos a la acción. A veces, lo que hacemos está bien, a veces está mal y, a veces, no nos toca a nosotros decidir si lo que hacemos está bien o mal, sino que otros tienen que decidir. Así que, si quieres trabajar en este

campo, tenéis que estar cómodos con esto. Vivimos en una zona fronteriza, vivimos entre disciplinas, entre los territorios que definen otros que tienen en ellas su vida profesional. Nosotros somos transversales. Nosotros interrelacionamos trabajo social, arte, psicología, negocios; todo lo entrelazamos de distintas maneras y tenemos que estar cómodos y aceptar que es un lugar ambiguo. Si no estamos cómodos



con la ambigüedad, posiblemente estemos en la profesión errónea. Incluso 35 años después, seguimos viviendo ahí sin saber las respuestas.

***Yo siempre he tomado esta perspectiva: mi opinión sobre el impacto de nuestra participación en el arte es que no es una ciencia, y aplicar el pensamiento científico a nuestro trabajo es ir por el mal camino. Lo único que podemos provocar es una mejor conversación acerca del valor del arte.***

**E.G.:** Referente a esto, creo que en estas Jornadas sobre la inclusión la pregunta es incluir dónde y para qué. Tú hablabas de gente que está en los márgenes, pero están en los márgenes porque socialmente lo hemos puesto ahí, porque no se adaptan, porque no siguen las normas del sistema o porque no entran dentro de los cánones aceptados y ahora nos dedicamos a incluirlos. La otra tensión tiene que ver con la gestión de los proyectos. Por primera vez en el en las Jornadas, creo que la presencia de Scott Rankin ha marcado un hito, porque nos hemos encontrado a alguien que nos viene a hablar de proyectos macros en un contexto en el que sería imposible, pero que nos abre vías de pensamiento. Pero la cuestión también es, ¿no nos está absorbiendo este mundo capitalista? Yo no lo llamaría mundo del arte. Yo diría el capitalismo feroz. ¿No absorbe la idiosincrasia de los propios proyectos? ¿Cómo manejar esta tensión? Yo creo que tiene que ver con la autoconsciencia que tú dices.

Pero no sé cómo encontrar esos espacios para no olvidar la autenticidad de lo que hacemos.

**E.VE.:** No sé si era una pregunta o un comentario [Risas].

**E.G.:** Pretendía ser una pregunta, pero no resuelta.

**F.M.:** Eso lo he pensado mucho desde la crisis financiera. No os voy a aburrir con todos esos pensamientos, pero una consecuencia de eso, para mí, personalmente, y debido a mi edad y al momento de mi vida, es que ya no me interesan las instituciones, ni las organizaciones estatales de la manera en que me interesaban antes, y personalmente intento hacer una diferencia en el espacio donde estoy, en un momento dado. En este momento es aquí y ahora, con vosotros: esta es mi área de influencia, porque desconfío de muchas de las instituciones. Pero quiero decir otra cosa, algo menos personal y que, quizá, sea conceptual, pero útil en este contexto. Siempre ha tenido ciertas dudas acerca de esta expresión: inclusión social. Porque no sé qué es. Sé lo que es la exclusión social, qué es lo que ocurre cuando grupos mayoritarios de la sociedad se organizan estructuralmente para cubrir sus propias necesidades e intereses y organizan al hacerlo una escala, y eso, inconscientemente y sin querer, excluye a otras personas. Y una manera de no meternos en estos sistemas, de no ser atraídos por este sistema es no pensar que nosotros estamos haciendo algo innatamente bueno y generoso por incluir a personas, sin examinar los sistemas de exclusión e intentar tratar esos sistemas.

***Una manera de no ser atraídos por este sistema es no pensar que nosotros estamos haciendo algo innatamente bueno y generoso por incluir a personas, sin examinar los sistemas de exclusión e intentar tratar esos sistemas.***

**E.VE.:** Quisiera hacer un breve comentario sobre esto, desde la posición en la que yo me encuentro, dentro y fuera del sistema, porque soy profesor en una de las universidades más grandes de los Países Bajos y, como tal, formo parte de este contexto institucional, y más aún en los últimos tres años, en contra de mi voluntad en cierta manera; pero hay luchas, batallas a ganar. Hablando de exclusión y de inclusión, yo soy el responsable de un gran departamento que ofrece nueve programas diferentes que incluyen estudios de género, estudios postcoloniales, estudios de comunicación, de teatro, etc. Y una de las batallas en las que yo me veo envuelto en mi departamento es con los académicos que representan los estudios de género y postcoloniales, y que sienten que su base teórica, que su enfoque teórico hacia el mundo –y pido disculpas si ofendo a alguien en público al decir eso– funciona a partir de una perspectiva que yo llamaría agresiva y políticamente correcta, a veces destructiva.

Y por lo tanto, en su propio proceso discriminan a otros. En los Países Bajos, incluir a varones se está convirtiendo en algo muy difícil cuando se habla de género, los estudios de género o de raza están polarizándose y eso no está ayudando a unir a las personas. Lo que quiero decir, quizá, es que es importante dentro del sistema *hackear* el propio sistema, como alguien ha dicho. No es fácil hacer eso, a veces es muy doloroso intentar hacerlo. No sé si James Thompson ha adoptado una postura parecida, porque ha dicho: «De repente tus ex compañeros y amigos dicen que ya te has pasado al lado oscuro», y es muy doloroso, y provoca y causa mucho dolor porque afecta a la integridad, la honestidad y la sensibilidad, a todo con lo que hemos estado trabajando siempre y es una posición muy complicada si te encuentras así.

**F. M.:** Cuando te oigo decir eso, vuelvo de nuevo a Martin Luther King y el principio de que no se nos puede juzgar por lo que no podemos cambiar, lo que no hemos escogido; no podemos ser responsables. Somos responsables de nuestros actos, pero no de lo que no podemos cambiar.

**E.VE.:** Esto es un proceso muy delicado e importante, el participar en este proceso y no alejarse del lío. Muchos de nosotros, de alguna manera, tenemos un pie dentro, un pie fuera; somos nativos y forasteros a la vez y estamos entre dos mundos.

**F. M.:** Sí, es una situación muy incómoda. Ayer hablaba con una de las intérpretes y me encontré diciendo que solo he trabajado duro en una ocasión, cuando tenía doce años y tenía un trabajo en una granja, porque a pesar de haber trabajado durante muchas horas y haber hecho cosas muy difíciles y a veces tediosas, me siento enormemente privilegiado de haber pasado mi vida en este mundo fascinante. Para mí no es trabajo duro, aunque a menudo me he sentido indeciso, me he expuesto a las críticas y he tenido dudas, pero nada comparable con el trabajo que tienen que hacer otras personas para poder llevarse algo a comer a casa.

**E.VE.:** ¿Cómo traducen del castellano al inglés o del inglés al castellano? No lo entiendo, es increíble. [Eugene aplaude y le sigue el público].

**E.G.:** ¿Os parece que abramos el diálogo? Creo que hay un micrófono entre el público.

**PÚBLICO:** Quiero decir que estoy emocionada de estar aquí ahora y compartir toda la belleza que nos habéis traído con vuestras palabras. Como como amante del arte, amante de la filosofía y amante de todo niño integrado, ya que tuve la suerte de formarme una escuela pionera de integración europea y he podido vivir desde muy pequeña una realidad de la integración desde las artes de todo ser humano y todo niño –niños con síndrome de Down, niños autistas y con otras dificultades, niños de otras culturas– en la escuela O Pelouro, que está en Galicia [en Tui, Pontevedra]. Y, si pudiera encontrar un cable de unión entre esa estructura de lo que es el arte y lo que es inclusión, lo resumiría en que todos somos seres y el cuerpo es una gran herramienta, que cuando escuchamos el corazón y la pasión de cada uno somos

artistas creadores de toda la realidad. Realmente no tengo una pregunta, porque son miles de preguntas, miles de palabras, miles de respuestas. Simplemente, quisiera compartir que me habéis emocionado y que creo que el sentir y el latir de todo ser humano es la fuente de unión y todos somos artistas, igual que todos somos artesanos.

**PÚBLICO:** En honor a uno de los colectivos sociales en los que participo, el Movimiento de Vida Independiente, hay una frase que es: «Nada de nosotros sin nosotros». Estamos en esa frontera. Yo tampoco entiendo el tema ese de qué incluimos y qué no incluimos. La palabra habitar, que se ha mencionado aquí, creo que es imprescindible para ese cultivo personal, para ese crecimiento personal. Todo el mundo está malito. Las sociedades están malitas. Y creo que los que trabajamos en el campo creativo tenemos una misión, si elegimos, que es cambiar conciencias y conciencias porque esa es la herramienta. Si no, esto no va a dar un cambio. Y hay que tener mucho cuidado con el capitalismo, como lo nombraba Eva, porque es el sistema imperante y eso es un problema para las sociedades actuales porque estamos en la línea de marginación. Ayer ya se hablaba mucho del trabajo que se hizo con Scott Rankin, de esos colectivos que están al borde del genocidio que ocurre diariamente y que no aparece en ningún sitio. Estoy de acuerdo contigo, con Martin Luther King, Mandela, Gandhi, gente que ha tenido que tirar de ahí para decirles que coexistimos, que todos tenemos que aportar. Pero no hay que perder de vista al animal que para mí es el capitalismo. Yo casi no iba a venir a estas Jornadas porque estaba un poco harta, pero alegre porque me voy cargada de nuevos planteamientos y preguntas sin respuesta. Me pasa como a ti, François: llevo 30 años y cada vez tengo más preguntas, cada vez sé más que no sé nada y que el camino continúa. Yo me iba a retirar, pero llega mi nieto Hugo con cuatro años y me dice: «Abuela, no, porque yo vengo de vivir mi propio proceso de autismo, y te toca ponerte las pilas porque hay cambiar este mundo». Entonces yo continuaré. Muchas gracias a todos los ponentes, y yo por mi parte voy a seguir habitando el espacio del mundo. Gracias.

**JENNY SEALEY (EN EL PÚBLICO):** Me ha encantado escuchar a ambos. Tengo una pregunta, porque es algo con lo que yo lucho y tiene que ver con el capitalismo. Yo recibo subvenciones y becas ahora, así que tenemos que tener una mentalidad empresarial, tenemos que justificar cada penique que gastamos, y la cantidad de trabajo que eso requiere para una empresa pequeña hace que se nos olvide el valor de nuestro trabajo. ¿Cómo puede medir eso? Trabajamos con 50 personas y lo mismo sólo cambiamos la perspectiva de una persona. Para mí eso es un logro muy importante, pero se nos está machacando nuestra pasión artística porque tenemos que rendir cuentas, y me pregunto, ¿podemos cuestionar eso? ¿Podemos cambiar y encontrar estas evaluaciones creativas y que no todo tenga que ver con la financiación? Gracias.

**E.VE.:** Algo que he intentado decir en mi presentación tiene que ver con esto. Te

apoyo completamente cuando hablas de esa idea de la financiación y el jugar con las cifras. Entiendo que tenemos que hacer algo. No sé si tengo la respuesta o la solución, pero estoy seguro de que una forma de conseguirlo es no necesariamente obviar la parte contable, porque por supuesto que es importante, pero por lo menos conjugarla con otra capa de conocimientos que creo que tiene que encontrarse en la narrativa de lo que hacemos, esa persona que se va a ver afectada por el proceso. Así que yo creo que ahí está. Es muy difícil de hacer: captar las historias deslavazadas y luego también traducirlas en formatos que sean legibles y comprensibles para un público mayor; pero, a la vez, entiendo que es importante no abandonar, no tirar la toalla a la hora de desarrollar relaciones con esas partes involucradas, que también forman parte de este hábitat en el que vivimos todos nosotros. Y ocuparnos de las cifras, y no dejarlo todo a los hombres que van en traje y corbata.

Yo hablo desde el punto de vista geográfico de los Países Bajos. El festival internacional ICAF ha desarrollado en los últimos años una relación muy especial con algunas de las personas que nos financian. Ya sé que es un poco hacer funambulismo. En España no sé cómo funciona, desde luego; no se tampoco cómo funcionan las cosas en el Reino Unido. A lo mejor François puede hablar acerca de sus experiencias.

***Siempre en la vida humana hay una tensión entre la libertad y la seguridad. La seguridad, que viene de la mano de la financiación, por supuesto viene acompañada de expectativas y de exigencias.***

**F. M.:** Yo creo que se está planteando aquí una idea esencial, inevitable. La respuesta rápida es que no, no tengo la respuesta. Pero voy a decir, en primer lugar, que siempre en la vida humana hay una tensión entre la libertad y la seguridad. La seguridad, que viene de la mano de la financiación, por supuesto viene acompañada de expectativas y de exigencias, y todos nosotros en nuestras vidas personales y en nuestras vidas profesionales estamos buscando un equilibrio en el que la seguridad sea suficiente y la libertad sea suficiente. En el Reino Unido, el sistema de financiación creo que ha perdido el rumbo, porque se centra en el impacto y en la evaluación y casi podemos decir que solamente se plantean con el trabajo que es de naturaleza participativa. Yo he ido a una galería o a un concierto y nunca me han pedido que rellenara un cuestionario a la salida preguntando: ¿Has hecho amigos nuevos? o ¿Te sientes más seguro de ti mismo? ¿Por qué? Pues porque se da por supuesto que soy una persona con la cultura suficiente, porque si no, no hubiera decidido ir ahí. Así que el mensaje implícito en el sistema es que las personas con quienes trabajamos no son cultas, así que vamos a financiar un poco su obra en tanto en cuanto puedan demostrar que gracias a esta obra los han convertido en personas mejores. Este sistema nos exige esto y es una solución de compromiso.

¿Qué decidimos hacer? Scott Rankin explicó un plan y un desafío ambicioso para ver nuevas fuentes de financiación, pero yo soy consciente también de que a veces no hay financiación para muchos artistas en muchos países. Uno de los proyectos que he visto recientemente y que me ha parecido muy interesante es uno griego. Hace diez años recibían financiación de forma sistemática del Ministerio de Cultura y esto, por supuesto, se paró en el 2011 a mitad del proyecto. Esto les obligó a replantearse la naturaleza misma de su relación para con la ciudad de Atenas y sus ciudadanos, sus habitantes, y dicen: la vida es más difícil ahora, sí, de muchas formas, pero –y no quiero infravalorar esta realidad– también dicen que su trabajo es mucho más emocionante. Tiene más carga política, tiene más facetas positivas

No hay una solución mágica, no hay solución al problema, por las fuerzas a las que nos enfrentamos, y es lo que digo cuando hablo del capitalismo. Mi solución, la mía, es buscar el trabajo que yo puedo hacer y en el que creo, pero también ahora cobro la mitad de lo que cobraba hace quince años. Pero yo he decidido hacerlo, y puedo hacerlo porque mis hijos son mayores y necesito menos para vivir. Así que todos tomamos decisiones distintas. Tenemos que buscar soluciones, soluciones de compromiso.

**E.VE.:** Bueno, rápidamente me vais a permitir que diga que esto recalca lo que comentaba acerca de las historias. Es interesante que hagas referencia a Urban Dig, el proyecto griego. Acabo de saber de este proyecto es una propuesta que entiendo que es un desafío importante. Se trata de cazar estas historias, y las historias ocultas también, del proyecto en el que estamos y contarlas de forma interesante, para poder inspirar a los demás y para inspirarnos a nosotros mismos, para emocionarnos, en Madrid, o en España, o en cualquier otro lugar; estas historias que son fascinantes, que nos intrigan, que nos inspiran acerca de este trabajo tan difícil, pero que tantas recompensas nos garantiza. Es nuestra responsabilidad también realizar el trabajo y hablar acerca del trabajo, y por eso las Jornadas son tan importantes, y por eso estoy encantado de venir una y otra vez. Por eso estoy tan satisfecho de ver que todo el mundo se va encantado de haber venido, porque todos trabajamos en nuestros rinconcitos y solo cuando nos juntamos vemos lo que están haciendo los demás, oímos nuevas ideas, nuevas historias, tomamos inspiración y salimos fortalecidos.

**F.M.:** Esto se lo comentaba antes a Eugene, hablábamos acerca del arte comunitario como un movimiento en los 70, 80 y ya no; pero el movimiento, yo creo, tiene dos sentidos, como movimiento artístico y como movimiento político. Solamente cuando nos juntamos aquí o en ICAF, en estas pocas ocasiones que se dan para reunirnos los que trabajamos en este arte, podremos verdaderamente convertirnos en movimiento, y lo que no podemos hacer solos a lo mejor sí podemos conseguirlo juntos.

**Una de las razones por las que pensamos que sería importante la creación de una escuela de verano es porque así podríamos hacer que más personas conocieran esta realidad. Pasar tiempo con artistas, ver las inspiraciones en distintas partes del mundo, dedicarles una semana y, a lo mejor, aprovechar esta historia, descomponerla y juntos crear una nueva narrativa.**

**E.VE.:** Hemos hablado de ICAF. Estas historias se cuentan de forma informal con un café. Una de las razones por las que pensamos que sería importante la creación de una escuela de verano es porque así podríamos hacer que más personas conocieran esta realidad. Pasar tiempo con artistas, ver las inspiraciones en distintas partes del mundo, dedicarles una semana y, a lo mejor, aprovechar esta historia, descomponerla y juntos crear una nueva narrativa. De estos grupos a quienes hemos invitado a la escuela de verano de Barcelona, uno de ellos es un dúo, unos coreógrafos de Texas que trabajan con basureros en la ciudad de Austin, con una coreografía fantástica que incluye los camiones de la basura y a los trabajadores en un aeropuerto abandonado. Van a venir a Barcelona porque se está planteando la posibilidad de hacer algo parecido con camioneros de Barcelona. Otro grupo que también me parece fascinante, con muchísimas historias, es un grupo de México que se llama Teatro Línea de Sombra, que han trabajado en detalle con un método que llaman «la autopsia arqueológica de una comunidad». Están estudiando la violencia de las drogas en México y van a trabajar con nosotros durante una semana. Esto me parece importante. No solamente escribir y redactar, distribuir... también pasar tiempo juntos, a distancia de los proyectos difíciles que nos ocupan y que a veces nos obligan a vivir en una burbuja. A veces está bien dejar la burbuja atrás, dar un paso hacia adelante y participar en el proceso del otro. Esto también es una forma de plantear las cosas, aparte de estar sentados en un sofá y charlar.

**PÚBLICO:** Por un lado, tenemos los proyectos de inclusión social en las artes escénicas; por otro lado, tenemos un sistema que tiene una exclusión, y en el medio me parece que el conjunto es el hecho artístico. Querría saber si compartían esta mirada, y si tenían algo que decir del artista que sostiene esto.

**F. M:** Pues yo lo veo de otra forma. Creo que la única forma de ser artista es siéndolo. Te conviertes un artista cuando lo eres, actuamos y nos comportamos como artistas. Yo creo que el arte participativo es lo que se da cuando los artistas profesionales y los no profesionales trabajan juntos. Es útil plantear la diferencia, pero lo es porque los profesionales tienen formación, a lo mejor tienen un talento natural, un don, conocen el campo en el que trabajan, y tienen experiencia. El artista no profesional lo que aporta es una mente abierta que el artista profesional ya no puede tener, porque tienen demasiado conocimiento acumulado. El artista no profesional

también siente la necesidad de hacer arte acerca de algo que le importa, algo que le agarra, así que el artista no profesional –a lo mejor sí, a lo mejor no– no quiere representar a Shakespeare, sino que quiere representar lo que vio hace dos noches representado por las mujeres. Quiere representar lo que le importa acerca de su vida, su interpretación política, su experiencia.

Esto se da de forma tan completa, tan rica, porque cuando se conjugan las cualidades de estos dos grupos de artistas el resultado es un arte que ninguno de los dos podría conseguir por su cuenta, así que yo creo que esto es el meollo del asunto. Todos podríamos ser artistas, todos somos capaces, aunque seamos artistas de otra forma. Es una opción y lo hacemos actuando, no yendo a una escuela, no porque nos paguen por la obra; la acción artística es el hecho en sí.

**PÚBLICO:** Yo quería agradecer que se exponga sobre la mesa la palabra «comunitario», porque creo que a veces hay mucha confusión, y también agradecer toda la inspiración de todos estos días. Por eso soy una fan de estas jornadas. Me las llevo a la realización del Segundo Foro Mundial sobre las violencias urbanas y educación para la convivencia y la paz, que se van a hacer en Madrid, y también me aportan por haber sido participante del Congreso no violencia de Martin Luther King, donde ocurre todo esto que estáis hablando, los proyectos sociales sostienen proyectos artísticos y los proyectos artísticos sostienen proyectos sociales. Creo que es muy importante ese equilibrio que todos los días mucha gente hacemos, que son malabares para hacer acciones significativas dentro del teatro, fuera del teatro, en la calle y sin necesidades políticas sociales, pero que a veces sí son necesarias para obtener subvenciones, como contaban esta mañana los profesionales. Si no hubieran contado con una subvención no hubieran descubierto un mundo. Tenemos que vivir constantemente siendo artistas, todo el tiempo, haciendo política a cada instante, y creo que aparte de *hackear* al sistema tenemos que *hackearnos* a nosotros mismos para ver de otro modo la realidad social en la que estamos.

**PÚBLICO:** Lo que quiero plantear es que hay



una amplia participación de asociaciones, las escuelas artísticas están produciendo continuamente artistas, y mi pregunta, o mi planteamiento, es que cada uno está sembrando sus semillas, pero, ¿el sistema está por la labor de asumir todo este flujo energético y humano, o realmente lo que está haciendo es engañarnos diciendo que es parte del flujo evolutivo de la humanidad? ¿Cómo lo veis vosotros? Porque yo creo que es importante que basemos nuestras actividades en una realidad y seamos transmitirlas a la gente a la que formamos y a la gente con la que estamos.

**E.VE.:** La verdad es que no conozco el sistema pedagógico de España como para poder comentar sus defectos. Desde el punto de vista holandés, yo sé que muchos centros, academias, escuelas avanzadas para las artes siguen siendo centros que se

centran en la técnica, aunque esto está comenzando a cambiar, y no incluyen otras de las habilidades que también son imprescindibles para trabajar en este campo, como, por ejemplo, la ética de la facilitación o cosas parecidas. Las cosas empiezan a cambiar, pero muy despacio, y no conozco la situación en España como para atreverme a decir nada.

**F. M.:** Yo voy a dejar esta sesión con una idea, un pensamiento, que en parte responde a ese comentario. Yo no creo que el arte cambie el mundo. Yo creo que el arte cambia a las personas que cambian el mundo, y eso somos todos nosotros.

**E.G.:** Este diálogo era absolutamente nuevo como formato y creo que ha sido totalmente inspirador y fantástico, así que os lo quiero agradecer. ●





## Talleres

*Big hArt y el fluir del cambio: el teatro comunitario en acción.*

**Scott Rankin**

*Metodología para la interacción artística comunitaria.*

**Lucina Jiménez**

*La evaluación de resultados de los proyectos culturales e inclusivos. Qué cambios provocamos y cómo medirlos.*

**Juan Andrés Ligeró**

*Taller conjunto del Ballet Nacional de España, la Compañía Nacional de Danza y La Orquesta y Coro Nacionales de España.*

▶ VER VÍDEO

**SCOTT RANKIN***Big hART y el fluir del cambio: el teatro comunitario en acción.*

TEATRO VALLE-INCLÁN, SALA FRANCISCO NIEVA

**En ocasiones, como artistas, estamos hipnotizados por el posible impacto del contenido que generamos y nos olvidamos del poder del proceso para hacer posible el cambio. Lenguaje, alfabetismo, arte, tiempo y cooperación son bienes que podemos ofrecer a nuestras comunidades para amplificar el poder de las artes más allá del individualismo. Este taller explorará aspectos como la mirada a largo plazo, la diversidad de audiencias y la sofisticación de las dramaturgias comunitarias, necesarios para mejorar los resultados en el diseño de proyectos de desarrollo cultural y comunitario y para unificar los aspectos intrínsecos e instrumentales de la creación artística. Para lograrlo, este taller explorará tres proyectos realizados por Big hART y realizará un diseño rápido de proyecto para un contexto local.**

**SCOTT RANKIN (S.R.):** Hola, ¿cómo te llamas?**VOZ DE MUJER:** Soy Beth.**S.R.:** Esta es Beth. No sé si conocéis a Beth. Trabaja conmigo. Gracias por tu trabajo. [Aplausos].

Va a ser un poco caótico lo de hoy. Vamos a estar haciendo cinco proyectos globales juntos que tienen que ser extremadamente populares a nivel internacional, que al mismo tiempo ofrezcan soluciones a conflictos en una comunidad y que os llenen los corazones y logren que cumpláis vuestras ambiciones. Eso es solo lo que estaremos haciendo hoy en la próxima hora y media.

Lo que me encantaría hacer. Esta mañana ha sido algo formal para mí, al tener que hablar tras el atril. Me encantaría ser provocativo en la primera parte. Después vamos a estar trabajando principalmente en el suelo. No habrá juegos de teatro, no os preocupéis, no hay participación del público; pero trabajaremos el diseño mental en pequeños grupos. Y el objetivo no es que se nos ocurra un proyecto de éxito, sino provocar una nueva forma de pensar. Así que, para empezar, os voy a presentar con un vídeo un proyecto nuestro que trabaja con un grupo marginal en Australia. Seguramente haya algo parecido en Madrid. Es un grupo de gente joven muy altruista, con un increíble talento artístico; sin embargo, nadie ve que lo que hacen es artístico. Es una historia oculta. Trabajando con esta gente joven vamos a ganar mil millones de dólares en bruto a lo largo



de los próximos diez años, para después colocar los beneficios de ese dinero en lo que llamamos una cuenta fiduciaria bancaria para financiar el trabajo en comunidades en riesgo de exclusión. Porque estoy harto de ir a mendigarle al gobierno, que tiene esta cantidad de dinero, y luego lo reparten entre todos los grupos artísticos y se convierte en este poco dinero, y después nos solicitan a todos que trabajemos en situaciones difíciles en comunidades en las que tenemos que tener mucho cuidado y podemos herir a alguien fácilmente. Así que utilizo esto como una fuente de inspiración para situarnos en el alcance de cómo quiero que pensemos y después explicaré un poco más el proyecto.

La persona de sonido, ¿podríamos poner el vídeo número uno con el volumen alto?

[Video]

Big hART

Presenta

El arte del *skateboard*

Puro espectáculo teatral

Un lenguaje universal

Los beneficios del *Skate* se reinvierten en comunidades en riesgo de exclusión*Skate*, una oportunidad de impacto social de inversión

Percusión

Proyección

Performance

Perfección

Skaters sin fronteras

Estreno 2018

**S.R.:** Queremos usar eso para producir un millón de dólares, apartar 100.000 dólares y utilizar ese dinero para realizar proyectos para ti. Tú has sido el último en entrar, has sido el último en llegar. Cuando hayamos conseguido ese dinero, vienes a mí y te financiaré un proyecto tuyo [le entrega algo a alguien del público] porque has sido el último en llegar, te has portado mal, has sido recalcitrante, malo [risas], así que te daré dinero si vienes a verme, si ganamos dinero con esto. [Risas]. Espero que eso tenga sentido. [Voces del público]. Cuando hayamos ganado mil millones de dólares, vienes a verme. [Risas].

El *skateboard* estará presente como deporte en las Olimpiadas de Tokyo 2020. La clase media en Asia está cada vez ganando más dinero. Están muy interesados en el *skateboard*. El *skateboard* no tiene un lenguaje hablado, es como STOMP sobre ruedas. Cada sonido que habéis escuchado en el vídeo lo han realizado en directo los *skaters*, porque la pista sobre la que patinan es como un gran instrumento. Toda la imagen, la proyección en el suelo, se hace en directo, ya que tienen detectores de infrarrojo en sus tobillos y los proyectores los están monitorizando desde el techo. Toda la música se estará realizando en directo por los *skaters* ya que trabajan como músicos, *skaters*, bailarines y pintores de las luces. Puede llevarse a cualquier parte del mundo, puede hacerse simultáneamente aquí en Madrid, en China, en el West End. Lo que habéis visto es un desarrollo creativo que hemos hecho en Melbourne para demostrar que lo podíamos hacer. Hemos estado trabajando en ello cinco años. Va a estrenarse pronto y te daré dinero [apunta].

La razón por la que lo he querido destacar es porque a nosotros, dentro del sector comunitario, se nos suele olvidar que somos extremadamente ingeniosos. Y tendemos a olvidarnos de que la taquilla es una de nuestras herramientas. Podemos usar la taquilla.

**Tendemos a olvidarnos de que podemos financiar estos proyectos de manera muy diferente a acudir a las subvenciones del gobierno y solicitar estas pequeñas ayudas; y eso es a lo que quiero llegar con el debate de hoy.**

Para empezar, quiero lanzaros ideas al azar, algunas provocaciones y quiero que os enfadéis conmigo, ¿vale? Sin violencia, interiorizada la rabia.

¿Cuál es la palabra en español para *bullshit*? Una mierda [en español]. A veces nos engañamos a nosotros mismos, pretendiendo que la gente está interesada en el teatro, en la performance o las artes en general, cuando la verdad es que hay más gente avistando pájaros que acudiendo al teatro a nivel global. Eso es un hecho. Y sin embargo insistimos en lo importantes que somos porque estamos en nuestro microcosmos de autoimportancia y mediocridad. ¿Os estáis enfadando conmigo? [Risas]. Y, sin embargo, David Mamet, ¿conocéis al dramaturgo norteamericano David Mamet? Sí, como quieras: otro tipo blanco, de mediana edad, que escribe teatro, a quién le importa. No nos importa. David Mamet habla de la finalidad del teatro, en un pequeño libro llamado *Three uses of the knife*: «La finalidad del teatro no es arreglar el tejido social, no es incitar a los menos perceptivos a despertarse y oler el café, no es predicar a los conversos sobre las delicias o las cargas de la vida de la clase media. La finalidad del teatro es inspirar el sobrecogimiento purificador». Estas palabras son bastante embarazosas para nuestros ministerios de cultura, para la gente que nos subvenciona, el Australia Council for the Arts. Son palabras embarazosas porque nos están obligando como artistas a pensar como la industria de fabricación. Nos están obligando a utilizar en nuestro trabajo el lenguaje de la guerra. Los impactos, los públicos objetivos, los KPI, el riesgo de inversión; estas son palabras que nos están imponiendo, y nosotros las aceptamos. Y nosotros rellenamos las solicitudes en el idioma que nos piden. Y sin embargo, nuestro propósito, cogiendo el teatro como ejemplo, es inspirar el sobrecogimiento purificador en el sentido más amplio, en los grupos más amplios de nuestra comunidad, incluyendo a todo el mundo.

**Si nos tomásemos esto en serio y estuviésemos comprometidos con el propósito que yace tras ello y también tuviésemos los mil millones de dólares, qué fuerza tan grande seríamos para traer un cambio increíble a nivel global a través de nuestras formas artísticas.**

La palabra *cleanse* («purificar») viene del inglés antiguo *clænsian*, que significa purgar o purificar y castigar, escarmentar. Ahora, hay varias personas en este mundo a las que se le podría aplicar esto último. La palabra *inspire* («inspirar») viene del latín, y significa inflar o soplar dentro de, que es avivar una idea o un propósito. *Awe* («sobrecogimiento») es escandinavo y significa veneración temerosa.

Quiero que nos lo tomemos en serio, porque es muy fácil que nos desviemos a esta mediocridad y creemos nuestra retórica de lo buenos que somos y lo influyentes que somos. Espero que os estéis enfadando conmigo.

¿Qué es una nota informativa para el ministerio? Una nota informativa. Pongamos, un ministro tiene asesores, en España como en todo el mundo, y esos asesores tendrán un montón de trabajo que tiene que llegarle al ministro y tendrán que resumir y resumir y resumir en pequeñas notas, porque el ministro no tiene tiempo para leérselo todo. ¿Cómo haces para resumir tu proyecto para casas para los sin-techo y presentárselo al ministro? ¿Cómo redactarías tu proyecto y cuáles serían los dos principios que destacarías cuando escribieses tu nota informativa? No me voy a poner el pinganillo de traducción, os lo voy a decir directamente. Quiero que cojas 500.000, lo que sea el equivalente a dólares, euros, para tu proyecto con los sin-techo o lo que sea que hagas. Tienes que escribir una nota informativa para que el asesor del ministro vea que le hará quedar bien en su carrera. No puedes escribir más de una línea. Redacta por puntos lo que contenga tu precioso proyecto artístico, en tres o cuatro puntos de una línea cada uno, ¿vale? Es una habilidad, un poema, un



*haiku*, como un poema japonés. Requiere el mismo talento, prácticamente.

¿Quién ha escrito un plan de negocio para su que su proyecto llegue a Bankia? ¿Habéis redactado alguno? ¿Quién ha presentado un plan de negocio para convencer a una gran empresa de que deberían invertir un millón de dólares en su proyecto con refugiados? ¿Lo habéis hecho? ¿Alguien ha redactado un plan de negocio? Bien. Aquí tenéis un plan de negocio a todo color que os voy a pasar. No estoy siendo un gilipollas pretencioso, como se dice en Australia, no estoy promocionando lo mío. Pásalo. Nos da el formato de cómo mover a personas de negocios ocupadas para que vean tu proyecto hasta llegar a un punto en el que quieran invertir dinero en el valioso trabajo que estás haciendo en comunidades en riesgo de exclusión. Es

una forma de arte. Es como escribir un libro: necesitas buenos fotógrafos, necesitas a grandes artistas trabajando contigo, y en realidad los conocéis cuando salís a cenar a las once de la noche, que es una hora maravillosa, y os tomáis una copa de vino. Conocéis a buenos fotógrafos, conocéis a autores, os estáis emborrachando y haciendo el amor con estas grandes personas, así que estamos juntos y estamos increíblemente cualificados para tener el potencial para crear un plan de negocio y para defender el caso de la gente con la que trabajas –que puede ser, no lo sé, gente con demencia– y, sin embargo, nos derrumbamos porque no lo hacemos. No entramos en ese mundo. ¿Sabéis por qué? Somos vagos y no nos importa que haya más gente avistando pájaros que yendo al teatro. No nos importa siempre y cuando recibamos nuestra pequeña subvención y podamos pagar nuestro pequeño piso que compartimos con otros dos artistas. [Risas]. Eso somos nosotros siendo irresponsables con este increíble talento que todo el mundo en esta sala tiene. Así que no sé ni lo que estoy diciendo ya. [Risas].

Quiero acabar ya esta pequeña parte con un par de provocaciones más. Aquí tenéis una idea. En las artes es muy difícil, especialmente en la alta cultura, usar la palabra «bonito». Es muy fácil con el fútbol del Real Madrid, llamarlo «partido bonito», ¡qué irónico! Es muy difícil en las artes ahora, la gente desprecia el término «bonito». Y en el fútbol, adoran el matiz del juego, y hay algo en todo eso. Yo creo que tenemos un temor a la virtuosidad. Yo lo llamo DIY, hazlo tú mismo. No sé si existe un término para eso aquí: es como el mueble que te haces tú mismo y que luego se cae. Virtuosismo DIY. El virtuosismo en los campos a las que nos dedicamos. Me encantaría haber leído todos vuestros currículums para saber qué es lo que hacéis exactamente. El virtuosismo es mucho más difícil en el campo en el que trabajamos que lo es tocando el violonchelo. El violonchelo, el violín [Risas]. Es mucho más difícil; hay muchas más cosas que hay que tener en cuenta en nuestro trabajo, en comunidades, para asegurarnos de que no hacemos daño,

abogar por el caso y proporcionar una oportunidad para el cambio, y sostener el cambio, no crear dependencia, y hacer gran arte, y dejar la comunidad tras haber aprendido con ellos en la cocreación. Eso es increíblemente complicado.

Pero tememos al virtuosismo y aplicarlo a esto, porque creemos que el virtuosismo atañe solo a cómo se toca el piano. Y es así, pero los mismos principios se aplican a lo que nosotros hacemos. Debemos comprometernos a eso y decirnos, como he dicho esta mañana: lo único que importa es el virtuosismo, la cualidad perfecta del trabajo que estamos haciendo, el arte que estamos haciendo cocreando con las comunidades. Y, al mismo tiempo, lo único que importa es el viaje que esos individuos de la comunidad y la misma comunidad realizan cuando hacemos ese arte. Tene-

mos que estar comprometidos en lo que llamamos este camino no binario, que no es lineal: son dos a la vez y es esa tensión entre los dos, ahí es de donde viene el virtuosismo. Ese es nuestro trabajo.

***Hay muchas más cosas que hay que tener en cuenta en nuestro trabajo, en comunidades, para asegurarnos de que no hacemos daño, abogar por el caso y proporcionar una oportunidad para el cambio, y sostener el cambio, no crear dependencia, y hacer gran arte, y dejar la comunidad habiendo aprendido con ellos en la cocreación.***

Así que solo voy a poner un par de ejemplos. La escasez. La cultura de la escasez, ¿utilizáis ese término aquí? Cuando un sector está bajo asedio, cuando la gente está bajo asedio porque se han ido reduciendo las ayudas y hay más trabajo y las hipotecas, los alquileres están subiendo, empezamos a ser territoriales en cuanto al dinero y sobre tu trabajo por encima del mío y empezamos a desprestigiar el trabajo del otro, porque el mío es un poco mejor. Y esa forma territorial de trabajar que no es legítima con el otro viene de esa cultura de la escasez, que nos imponen las instituciones encargadas de subvencionar y las políticas, ya que en los presupuestos lo primero en lo que se recorta siempre es en cultura, en todos los países. ¿Tiene sentido lo que estoy diciendo? ¿Sí? Tenemos que comprometernos a no ser territoriales con el resto, a compartir ideas. Comprometernos a dar nuestro último dólar al proyecto de otra persona. Esta mañana hablé de Big hArt y he comentado que hemos conseguido 50 millones de dólares en veinticinco años y eso suena a un montón de dinero; pero os digo que nos arruinaremos en seis semanas. Todo mi personal tiene el trabajo asegurado para las próximas seis semanas. Cuando nos va bien, tenemos de ocho a diez semanas; cuando no nos va tan bien tenemos de dos a tres semanas. Así que nos va medianamente bien. Estamos todos en el mismo barco. Escala rápidamente, claro. Pero todos vivimos en una cultura de la escasez y debemos abrirnos a otras personas y no ser territoriales.

La última cosa de la que quiero hablar –bueno, son dos cosas–, es que tenemos que dejar de creernos nuestro propio dogma. Somos artistas comunitarios, por supuesto, pero a veces permitimos que eso nos lleve a pensar que seremos mediocres en el trabajo que creamos porque trabajamos con gente que no tiene el talento. Porque no podemos usar los juicios de los grandes teatros para juzgar el trabajo que creamos aquí abajo. Eso es basura. Es más importante –y voy a ser inflexible aquí–: en Australia, los artistas que no han pisado los grandes escenarios muchas veces acaban trabajando en artes comunitarias. Los artistas que sí han pisado grandes escenarios siguen su larga trayectoria y se queman, y les duele el alma y ya no tienen energía, y acaban en las artes comunitarias. Tenemos que ser realistas con

estas cosas, hay mucha mediocridad en el trabajo que hacemos, y muchas veces nos creemos nuestro propio dogma y lo tratamos como algo que no es para alejar a los críticos, porque esto es sobre la comunidad. Esa es otra forma de fallarle a las comunidades en riesgo de exclusión y hacer que sufran una mayor exclusión.

***Necesitamos ser más excelentes, mantener los valores y la integridad en el suelo en el que trabajamos, pero traer el virtuosismo y la excelencia para que junto a ellos y a través de ellos se pueda hablar de los problemas para los que tenemos que traer el cambio.***

Y no es un trabajo fácil. Un ejemplo de eso es que nosotros sufrimos de lo mismo. Yo tengo miedo, me sonrojo, soy tímido, soy un tío tímido, y odio una mala crítica. Mi favorita, que odié tanto que la he puesto en lo más alto de mi *curriculum vitae* decía: «Este es el tipo de teatro, este es el tipo de espectáculo que está arruinando el teatro australiano». [Risas]. Es bastante buena. Es verdadera. Gracias a Dios. El teatro australiano es una mierda. [Risas]. Así que lo que hicimos, lo que empezamos a hacer es, en lugar de esconder la crítica y apartarla, invitar a los críticos al proceso con la comunidad, donde el trabajo era más puro, y les invitamos como artistas en contacto con la comunidad, donde hacían críticas del proceso y realizaba un viaje que los llevaba hasta el momento en el que el espectáculo se representaba en festivales nacionales e internacionales o cuando se mostraba la película. Fue muy interesante ver cómo esta comunidad «sin habilidades artísticas» aparentes cambió la forma en la que estos críticos trabajaban en la alta cultura.

Estas son algunas provocaciones. Quiero que penséis en cómo tomamos la responsabilidad de autofinanciación en algunas partes de nuestros proyectos. Quiero que nuestra escala de pensamiento sea ambiciosa, y lo que vamos a hacer es pasar al taller que durará sobre una hora y diez minutos, donde diseñaremos algunos proyectos y usaremos el pensamiento de diseño.

Hay distintos criterios que utilizaremos. Quizás les resulte algo confuso, puede que quieran anotar lo que voy a decir. Quería haber usado el traductor de Google para dárselo en una hoja, pero vais a tener que pensar en esto porque utilizaremos una serie de matrices, de sobreposiciones que nos ayuden a pensar a gran escala. Las primeras tres son las de esta mañana, las urgencias: una urgencia global, una urgencia en una comunidad y una urgencia personal, si tenéis esas tres.

Y después hay tres conceptos más que quiero introducirlos. Al primero lo llamo «líneas de proveniencia». Las líneas de proveniencia son las influencias que nos han llevado y formado como artistas y que están dando forma a nuestros proyectos. Si estabais aquí esta mañana, alguien me hizo una pregunta muy interesante. Me preguntaron por mi infancia, el crecer en un barco y los registros de la policía. Claramen-

te, esas cosas me han dado forma y es una línea de proveniencia de mi interés por la injusticia social. Y por supuesto, todos nosotros tendremos autores de todo el mundo, personas de referencia, mujeres con gran talento que han trabajado en comunidades y lo habrán documentado. Todo eso forma estas líneas de proveniencia que alimentarán nuestro pensamiento. También están las estrellas que se marchitan de las artes comunitarias. Son personas tan brillantes como Paula Fries, Augusto Boal. Gracias, no sabía cómo pronunciarlo. Todos estos autores tuvieron su tiempo, y



son geniales y nosotros tenemos su trabajo como referencia, pero todas las artes comunitarias son estrellas que se marchitan en estas líneas de proveniencia que alimentan nuestros proyectos. Será tu conocimiento previo –podría ser que vengas del diseño industrial y ahora alimentes con eso las artes comunitarias, puede ser que vengas de las patologías del lenguaje y eso alimentará proyectos. Quiero que tengamos todo eso presente, estas líneas de proveniencia.

La segunda cosa en la que quiero que pensemos, que está en el medio, es la lente del proyecto. Es decir, las líneas de proveniencia entran a la lente del proyecto que tratamos de diseñar. Como si fuese una cámara.

El tercer aspecto a tener en cuenta, que es donde existe gran valor, entra durante y después del proyecto, y lo llamo «corrientes de consecuencias positivas». No son líneas de consecuencias, sino corrientes de consecuencias. Son cosas que ni siquiera percibiremos en ocasiones. Será, por ejemplo, cuando inspiraste a un joven artista a

querer estar involucrado en las artes comunitarias. Será cuando un ministro del gobierno que parecía apático se emocionó porque una historia en la que colaborasteis le tocó al recordarle algo que le había pasado en su vida, y quiso cambiar una política de su gobierno, y entonces se invirtió más dinero en, por ejemplo, las enfermedades mentales, y ni siquiera lo sabías. Pero esto son corrientes de consecuencia que tenemos que tener presentes.

Así que –ahora es cuando se complica la cosa– cuando estamos mirando el proyecto en la parte intermedia, en esta lente, necesitamos introducir estos cinco campos: los cinco dominios de cambio: individual, comunitario, arte, políticas nacionales y la transmisión de conocimiento. Porque cada una de estas cosas impulsa dólares invertidos en comunidades en riesgo de exclusión. Por ejemplo, ¿alguien ha oído hablar del término *autocide*? Es como *suicide* («suicidio») en un coche. Y es un fenómeno en Australia. Es esta cosa casi desconocida en las zonas rurales de Australia, en estas vastas zonas rurales; ya sabéis que Australia tiene el tamaño de Europa. Estas vastas zonas rurales con carreteras rectas, hombres jóvenes que no quieren avergonzar a sus madres pegándose un tiro en la cabeza. En su lugar, practican su suicidio contra un árbol y harán el recorrido una y otra vez hasta que finalmente se quitarán la vida. Perdonad que hable de esto. Estoy seguro de que hay gente en esta sala, gente en nuestra familia y amigos que han pasado por esa experiencia terrible, el suicidio. Siento hablar sobre ello. En Australia, esto está ocurriendo con hombres jóvenes. Dejadme contextualizar: en mi país solo hay 23 millones de personas y 15.000 personas jóvenes mueren cada año, en la edad de ir al instituto. 20.000 lo intentan y fracasan. Es probable que las estadísticas en España sean similares. Los chicos jóvenes utilizan coches para intentarlo. Si un muchacho fracasa al matarse, ese no-suicido, su no-muerte, le costará inmediatamente al contribuyente 25 millones, porque será un parapléjico. Así que si un proyecto que estás haciendo con chavales jóvenes previene el «autocidio» y cuesta 500.000 al año puede parar dos o tres suicidios, «autocidios», estás ahorrándole al gobierno 74 millones de dólares. Son ese tipo de argumentos los que necesitamos. Si miras los cinco campos, puedes decir, vale, trabajo con individuos, trabajo con comunidades, trabajo con arte y políticas, etc. Pero si pensamos en trabajar con individuos como campo de cambio que tiene un enorme valor potencial en inversión y que podrás devolver a la comunidad, servirá para dos cosas: para la persona joven y para las futuras personas jóvenes.

**Porque puedes recoger la evidencia, diseñar el caso, escribir las notas informativas, hablar con el ministro, ver que pueden poner a prueba el proyecto, y desde ahí, si es un éxito, podrán conseguir dinero.**

Sé que eso no parece el tipo de cosa que ocurre en España, en la cultura, pero es el tipo de cosa que ocurre en la industria de la manufactura, en la de la tecnología, pasa

en todas las industrias. No ocurre con la cultura y en el sector de las artes comunitarias porque nosotros no creamos el caso.

Así que, cuando pienses en los cinco dominios de cambio, quiero que pensemos en ese sentido amplio, sobre las potenciales corrientes de consecuencia que nos pueden permitir que el trabajo sea más fácil en el futuro. ¿Entendéis lo que digo? La liberación de recursos es una de ellas.

Bien, ahora lo que vamos a hacer sin tener que recurrir a los ejercicios teatrales [Risas]. Vamos a dividirnos en grupos. Necesito a un par de voluntarios que no realizarán el ejercicio y que pueden sentarse en esta mesa. Vuestro trabajo será desarrollar esta lista, que podréis fotografiar con vuestros móviles. En esta lista hay diez



grandes inversores internacionales a los que deberíais –seguramente ya lo estéis haciendo– postular. ¿Hay alguien que se haya postulado por su trabajo para The David and Lucille Packard Foundation? ¿A The Oak Foundation? ¿Bill and Melinda Gates? Seguro que hay alguien.

Vale, dejadme provocaros una vez más. Sesenta y seis personas en Estados Unidos, que sigue siendo el país más rico del mundo, sesenta y seis personas tienen la mitad de la riqueza. Puedes hacer sesenta y seis llamadas en una tarde. Podemos pensar que es inmoral que esa gente posea la mitad de la riqueza de ese país, o podemos pensar que es inmoral pero también una oportunidad, porque reduce el número de gente con la que tenemos que hablar. Y sí, será muy difícil llegar hasta ellos y será difícil llamarles. Bueno, os garantizo que George Clooney podría llamar a Bill y Melinda Gates. Seguramente los tenga guardados en favoritos. Os garantizo que

podríais contactar con George Clooney con cinco llamadas; quiero decir, podríais llegar a Bill Gates a través de George Clooney con tan solo cinco llamadas. Y vamos a hacer la prueba luego, los seis grados de separación con toda la gente que participe en el taller. Si me llamáis a mí, yo llamaré a Jenn Robinson, que es una abogada de derechos humanos que trabaja con Geoffrey Robertson en Doughty Street, que es amigo de Amal [Clooney]. ¿Alguien quiere llamarme? [Risas]. Y Amal Clooney, que no para de decir palabrotas, que es la mujer de George, o George es su marido, y bebe bastante, da igual. Ella hablará con George antes de irse a dormir y George llamará a Melinda Gates, y le hablará sobre este proyecto increíble que tú estás dirigiendo. Eso son cinco grados de separación, y necesitamos hacer eso en nuestro trabajo. porque tan solo sesenta y seis personas controlan toda la riqueza en Estados Unidos.

Eso era solo un ejemplo, pero tendremos a dos personas que ayudarán al grupo buscando estas compañías en sus móviles y averiguando cuáles son las cosas que financian. Luego quiero que se os ocurran cinco más, *online*, que los encontréis. ¿Quién quiere ser voluntario para esto? Te ahorras el tener que hacer este otro trabajo en el que tienes que hablar con gente. Dos voluntarios. Está funcionando muy bien. [Risas]. Volveremos a esto. Lo haré yo mismo.

Vale, vamos a dividirnos en cinco grupos. Necesitamos saber qué es aquello que financian, las cosas en las que están interesados y también necesito que encuentres cinco inversores internacionales para añadir la lista. ¿Está claro?

Hay que ver qué es lo que éstos quieren financiar, porque te garantizo que querrán financiar cosas que se nos ocurran aquí en esta sala, y después encontraremos las otras cinco una vez veamos qué va a hacer cada uno.

Bueno, puede ser un poco incómodo, pero vamos a movernos de las butacas y venir al escenario a ponernos en grupos y vamos a coger papeles grandes. Y vamos a empezar a trabajar en un proyecto. Tenéis que pensar en un problema global, uno comunitario que sirva de ejemplo al global y que os apasione, y luego tenéis que pensar en las líneas de proveniencia; y tenéis que hacer que estas encajen con el diseño de cómo será el proyecto y pensar en las corrientes de consecuencias que producirá el proyecto. Para hacer esto tendréis los cinco dominios de cambio.

¿Cuál es tu pasión, qué te apasiona? Quieres reformar completamente la educación. Podemos reducir eso a... ¿qué momento de la educación? ¿Infancia?

**PÚBLICO:** Sí, infancia.

**S.R.:** ¡Perfecto! Jugar es el trabajo de la infancia, ese el título de tu proyecto. Consigue

a diez personas, sentaos ahí y empezad a trabajar. Ese será el tema central del proyecto. Es un problema global, comunitario, tiene que pronunciarse bien alto, tenéis que pensar en las líneas de proveniencia, quiénes son las personas clave, tenéis que pensar sobre el proyecto en sí mismo, las corrientes de consecuencia, y después veremos los seis grados de separación. ¿Cuánto dinero estás buscando? ¿Un millón? Mil millones. Ambiciosa, vale. Mil millones, vamos a tener que empezar a trabajar. Podría la gente de esta parte ir con... ¿cuál es tu nombre?

**PÚBLICO:** Rosa, Rose.

**S.R.:** Rosa. Formad un grupo. Educación en los primeros años, formadlo utilizando España como ejemplo. Es un proyecto de mil millones de dólares, que no es tanto, y va a cambiar la educación en occidente o a nivel global, depende de vosotros. Y os voy a hacer reducirlo, porque, recordad, ese es el asunto global; necesitamos uno comunitario que ilustre de manera brillante vuestra ambición.

Vale, voy a hacerlo directamente así. Así está bien, formad un grupo aquí. Sobre unos quince, lo que os parezca bien, igual diez. Sentaos en el suelo, espero que os parezca bien. Coged papel. ¿Podemos formar otro grupo? Igual os tenéis que mover hacia atrás. Formad otro grupo aquí. ¿Cuántos grupos tenemos? Necesitamos un grupo más.

Quiero una hoja grande para cada uno.

Escoged vuestro problema, depende de vosotros. Pelead por ello. Si no te gusta el que se escoge, sé un anarquista y forma tu grupo en otro sitio. O cooperad y trabajad juntos de una forma hermosa.

[El primer equipo presenta su proyecto y se comprueba si existe alguien dispuesto a financiarlo].

**S.R.:** Muy bien, está genial. Podemos ver que ahí fuera hay, a nivel global, gente que pueda estar interesada en financiar este proyecto. Pero este proyecto no recibirá la financiación porque vuestro alcance es demasiado amplio. Si pudieseis concretarlo y ser muy específicos en cuanto a los cinco dominios y dejarlo muy claro... Con mucha disciplina, sobrepasando el punto en el que nos consideramos artistas comunitarios y que tenemos que abarcar mucho y al final no acabamos haciendo nada, aunque tengamos la mejor de las intenciones. Pero esta gente no se mueve de su sitio. Son buenos, pero no se van a mover. Porque además de vuestro grupo hay otros proyectos que quieren hacer algo parecido. Y yo quiero que se subvencione el de esta ciudad. Lo que habéis hecho es empezar un proceso de diseño de pensamiento cuando hablamos de dramaturgias comunitarias en el que habéis sobrepuesto esas cosas: pensando en las líneas de proveniencia, pensando en la lente del proyecto, los cinco dominios de cambio del proyecto. Eso desencadena el potencial para encontrar por lo menos cinco mecanismos de financiación, luego diseñáis las corrien-

tes de consecuencia y desde ahí veréis como surgen y crecen nuevos proyectos. Así que gracias a este grupo por su trabajo. Este proyecto no recibiría financiación aún.

La razón de ser de nuestra compañía son las comunidades rurales y remotas, y la calidad de vida y bienestar dentro de esas comunidades. Es difícil, pero si queremos financiar el número de cosas que proponéis lo separaríamos en varios proyectos. Lo que yo sugeriría, y lo que hacemos como organización, es trabajar en oleadas, no en proyectos. Porque todos los problemas que planteáis son muy complejos y un proyecto no puede abarcarlo todo. Y si nos quedamos atascados en los proyectos por financiación, pediremos pequeñas cantidades de dinero, haremos el proyecto y luego tendremos que abandonar la comunidad. Haremos otro y nos iremos. Y empezaremos a hacer daño, aunque nuestra intención sea buena.

[El segundo equipo presenta su proyecto].

***Si nos quedamos atascados en los proyectos por financiación, pediremos pequeñas cantidades de dinero, haremos el proyecto y luego tendremos que abandonar la comunidad. Haremos otro y nos iremos. Y empezaremos a hacer daño, aunque nuestra intención sea buena.***

**S.R.:** Pasa algo parecido a lo que le he dicho al otro grupo. Si pensamos en el potencial de financiación, hay patrimonio y cultura, turismo y festivales, hay gente joven y la habrá, existe la transmisión intergeneracional del conocimiento y la educación, hay salud, hay tratamiento del dolor, existe la revitalización potencial de esta zona de la que has hablado, y estáis lidiando con lo que creo que es una desgracia internacional, que es el lento genocidio que infligimos en las personas mayores una vez no son útiles para el producto interior bruto. Hay algo en todo esto y es demasiado amplio, pero hay una forma de comunicar este proyecto si tuviésemos dos horas más. Os voy a comentar esta idea de nuevo, porque es con lo que quiero que os quedéis esta tarde: todas las comunidades son sistemas y si fuésemos a trabajar con cualquier área individual de las que has comentado podríamos crear un proyecto para cada uno de los aspectos, para la gente joven, para revitalizar, para las danzas tradicionales, etc. Y lo que estás haciendo es poner en conjunto una oleada de proyectos, una oleada con el tema del bienestar y está enfocado en la gente mayor. Esa es la nueva forma de pensar. Los departamentos de gobierno y asambleas están muy por detrás, están financiando pequeños proyectos. ¿Sabéis por qué? Porque tiene menos riesgo y si no sale bien no tendrán ningún problema, el ministro no tendrá ningún problema. Pero es muy fácil hacer daño cuando trabajamos en proyectos pequeños y en la financiación de estos. Eso es lo que hemos aprendido hasta ahora con estos dos grupos. Y creo que este se podría llevar a cabo porque el genocidio de los mayores es un problema global muy importante.

Este proyecto es un ejemplo de que, si buscamos bien a nivel global, encontramos comunidades globales que están interesadas en estos problemas, y que hay miles de millones de dólares que se usan. Gracias.

[El tercer equipo presenta su proyecto].

***Todas las comunidades son sistemas y si fuésemos a trabajar con cualquier área individual podríamos crear un proyecto para cada uno de los aspectos, para la gente joven, para revitalizar, para las danzas tradicionales, etc. Esa es la nueva forma de pensar.***

**S.R.:** A un par de grupos les he comentado que tenían que olvidarse de la ética para este ejercicio, porque estamos empujando hacia una nueva forma de pensar para liberar recursos a favor del trabajo que lucha por los derechos humanos. Esas partes de la discusión son absolutamente necesarias, pero este ejercicio trata de ver cómo un problema puede competir a nivel global y cómo podemos abogar por esas comunidades que tenemos cerca de nuestro corazón. Es un tipo de ejercicio concreto y vuestros argumentos son correctos, hay que apelar a la ética. A este grupo de aquí les he provocado con el nombre de una gran empresa armamentística que dirige campamentos de refugiados con beneficios. Es deliberadamente provocativo, y la ética juega un papel importante. Ese proyecto, los desahucios y la gente joven y lo que le cuesta al gobierno a través de las malas políticas sí sería financiado. Aunque creáis que no habéis llegado a desarrollarlo, lo que se subvencionaría después es el desarrollo creativo de ese grupo porque está claro, es global, os apasiona y eso podría funcionar. Es una forma de pensar muy inteligente, simplemente aún no se ha articulado.

Volveré a España y trabajaré con este grupo si os parece. Porque sí es verdad que, estadísticamente, España tiene el mayor número de desahucios de gente joven en Europa y existe un gran coste producido por ello. Trabajad en ello, en buscar los métodos de financiación, y encontraremos la manera de abogar por los derechos humanos a través de financiación ética. Excelente. Aunque pensaseis que era un desastre, tenéis algo muy bien planteado ahí y todos tendréis que pensar igual que ha hecho este grupo, en las corrientes del problema, los distintos niveles del sistema en el que se encuentra esta gente joven, porque ahí es donde encontraremos la forma de dirigirnos al gobierno, y al sector corporativo, los filántropos, para encontrar recursos para ayudarnos con el problema, demostrar que se puede hacer y que existen recursos. Suena despiadado, pero al final aboga por los derechos humanos. Ahora pasemos al siguiente grupo.

[El cuarto equipo presenta su proyecto].

**S.R.:** Gracias. Para resumir, hay algo en todo esto que podría diseñarse. Os sugiero

que podría convertirse en un proyecto completo, que cree un gran impacto a través de todo el mundo. Porque la paz es algo crítico. La idea de los niños que son acosados y conseguir a una empresa armamentística. Pero quizás no con vídeos cortos, sino entrando en la industria del videojuego para crear un juego en el que estos niños que sufren acoso le ganen a esta empresa armamentística y a otra gente. Y que se convierta en uno de los juegos con mayor éxito. La industria del videojuego es más grande que la del cine, así que hay mucho dinero metido ahí. Desde ahí, que sería una historia bastante divertida y enfocada en la cultura de la juventud, se podría trabajar en ver el valor de la paz y que si se mantiene la paz, cuáles son los costes y beneficios de ello. Y con esto veréis que se están liberando recursos al mismo tiempo que os burláis de la empresa armamentística de manera ética. Hay algo muy inusual en todo eso, que no parece que sea un trabajo de arte comunitario pero es muy interesante. Vamos a ver cómo se financia: paz, gente joven, acoso.

Bien. Una ronda de aplauso también para los consultores de financiación, y solo para terminar. Había diez entidades de financiación en esta hoja. Rápidamente hemos puesto en común entidades de financiación globales. Existen 5.000 y juegan un papel crítico en nuestro trabajo. En mi organización estuvimos sin hacer nada al respecto hasta que nos obligamos a hacerlo y le pagamos 50.000 dólares a alguien para que cambiase nuestra cultura de trabajo e hiciera que mirásemos seriamente las posibilidades de financiación, convirtiéndose en mejores abogados de la gente joven en zonas rurales. Es un asunto serio y crítico porque la gente con la que queremos trabajar depende de nosotros, y vivimos en una de las generaciones más ricas de la historia. Así que gracias por poner en común esas corrientes de ideas. Y espero que los artistas jóvenes que tenemos aquí no se quemen, como me pasó a mí, porque consiguieron la financiación. Gracias a todos, vamos a acabar con un vídeo dedicado a nuestro trabajo en las zonas rurales. En Tasmania, la parte más pobre del estado más pobre de Australia. Juntó a campesinos deprimidos con gente joven y músicos y se ha convertido en un proyecto muy popular.

[Video]

**S.R.:** Ese proyecto, que se hace donde vivo, en Tasmania, se llevó a cabo con artistas experimentales de primer nivel, gente joven parada de larga duración y gente que ha abandonado el colegio. Y trata de traer a toda esta gente al paisaje y crear un proyecto artístico en el que algunos volvían a la educación, al trabajo; los campesinos se relacionaban, y las audiencias de la ciudad paseaban entre estos cinco cobertizos y acaba en una fiesta. Lo volvimos a hacer hace tres años en un festival, lo volvimos a hacer al año siguiente y nos han pedido que lo repitamos en tres partes de Tasmania. Tiene un gran impacto en zonas rurales. Gracias por prestarme vuestro tiempo.♥

▶ VER VÍDEO

**LUCINA JIMÉNEZ***Metodología para la interacción artística comunitaria.***TEATRO VALLE-INCLÁN, SALA EL MIRLO BLANCO**

Una aproximación metodológica a procesos de creación colectiva para el espacio público, basada en la revitalización de las prácticas artísticas comunitarias en diálogo con los saberes y experiencias de los profesionales de las artes, a partir de una visión intercultural de la convivencia urbana. El taller hará un recorrido por experiencias comunitarias y proporcionará las herramientas para acercarse al diseño de este tipo de propuestas.



▶ VER VÍDEO

### JUAN ANDRÉS LIGERO

*La evaluación de resultados de los proyectos culturales e inclusivos. Qué cambios provocamos y cómo medirlos.*

#### LA CASA ENCENDIDA

El taller está enfocado, por un lado, a identificar los principales resultados (los cambios en las personas) que se pretenden con las intervenciones culturales y artísticas y, por otro lado, a buscar sistemas que permitan medir de forma concreta dichos cambios. Para ello combina breves explicaciones sobre los mecanismos para identificar los resultados y los indicadores con el trabajo en pequeños grupos y las devoluciones plenarias. El taller acaba con un análisis sobre las posibilidades y los usos reales de la evaluación de las intervenciones para la inclusión social y de la diversidad.





► VER VÍDEO

### Taller conjunto del Ballet Nacional De España, la Compañía Nacional de Danza y la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Por primera vez, a propuesta de las Jornadas, la Compañía Nacional de Danza (CND), el Ballet Nacional de España (BNE) y la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE), tres unidades del INAEM, se han implicado en un proyecto artístico conjunto de carácter inclusivo. Llevarán a cabo un taller-muestra de danza y música en directo con la participación de varios colectivos de ciudadanos, en colaboración con las Fundación RAIS y Plena Inclusión Madrid. Este taller artístico se inició en el mes de febrero y, tras varias sesiones de trabajo conjunto y por separado, culminará en un taller conjunto de danza y música en directo el jueves día 10, en las salas de ensayo de las compañías estatales de danza, en el que podrán participar activamente un número limitado de asistentes a las Jornadas. Para finalizar el proyecto artístico, el viernes 11 de mayo se realizará una muestra del taller abierta al conjunto de los asistentes a las Jornadas.



▶ VER VÍDEO

# Comunicaciones

## 1. Barrios Orquestados

*Barrios Orquestados: metodología musical desde lo social.*

## 2. Circápolis

*Circápolis, un proyecto de Circo Social para la ciudad de Sevilla.*

## 3. Compañía de Teatro Acting Now

*Teatro físico: teatro del Sí, el coro griego como transmisor emocional. Lenguaje teatral para el empoderamiento y la provocación de historias personales en colectivos vulnerables.*

## 4. DAN ZASS

*La danza de la diversidad.*

## 5. Fekat Circus

*El arte como transformador social, el circo como herramienta de cambio en lugares socialmente deprimidos.*

## 6. Gran Teatre del Liceu

*Gran Teatre del Liceu: presentación de su proyecto social.*

## 7. Programa Musicosocial DaLaNota

*DaLaNota, el programa musicosocial de Lavapiés.*

## 8. The Cross Border Project

*El verbatim como herramienta inclusiva en un proyecto escénico. El caso de «Fiesta, Fiesta, Fiesta».*



## BARRIOS ORQUESTADOS

### CANARIAS

#### *Barrios orquestados: metodología musical desde lo social.*

**Pedro Santana Torres (secretario y gerente Asociación Orquesta Clásica Béla Bartók)**

[www.barriosorquestados.org](http://www.barriosorquestados.org)

[Proyección vídeo]

Buenos días. Me gustaría agradecer a los organizadores de las X Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas por la invitación y la oportunidad que nos han brindado de presentar nuestro proyecto. En el año 2012 empezamos el proyecto Barrios Orquestados, de la mano de su creador, director y coordinador José Manuel Brito López. ¿Qué es Barrios Orquestados?.

Barrios Orquestados es un proyecto social. Pretende ser un proyecto transformador de la vida de los que participan en él, que crea orquestas de cuerda frotada, esto es, de violines, violas, chelos y contrabajos, en barrios periféricos que, de alguna manera, necesitan una atención diferente.

Las razones por las que vienen ellos son, simplemente, su ilusión y sus ganas de aprender música. Sus padres no tienen que aportar nada económicamente, pero sí su ilusión y sus ganas de esforzarse para conseguir tocar un instrumento.

Barrios Orquestados está promoviendo participación, está animando los barrios, está promoviendo valores; nosotros confiamos en que esta es la principal labor que se está haciendo a nivel social.

Si tuviera que hablar de algo realmente especial, es esa implicación de todos los que forman Barrios Orquestados. Además, que la participación del ciudadano, del componente familiar sea tan alta, nos parece uno de sus mayores logros.

Barrios Orquestados es un proyecto que trabaja desde la educación musical para favorecer el desarrollo social, tratando de generar una identidad cultural con el foco puesto en la infancia y con una repercusión hacia el resto de la comunidad. No es solo un proyecto pedagógico con fines artísticos, pretende integrar a todos los ciudadanos en una sociedad que se precia de ser igualitaria en oportunidades y posibilidades. Es cierto que existen proyectos sociales a través de la música en el ámbito internacional, como puede ser la Fundación Estado para el sistema nacional y orquestas infantiles y juveniles de José Antonio Abreu en Venezuela o Proyecto Palenque, en Colombia, o el Proyecto Sonidos de la Tierra en Uruguay. Pero también es cierto que la realidad de cada uno atiende irremediablemente a la situación social y cultural en el sitio donde se desarrolla,



y por eso Barrios Orquestados también tiene su propia idiosincrasia. Atiende a una realidad social donde ciertos sectores de la sociedad se mantienen excluidos o al límite de la exclusión. Como decía su director, inicialmente el proyecto pretende crear orquestas de instrumentos de cuerda frotada, que son los violines, las violas, los chelos y contrabajos, en todos los barrios periféricos de la ciudad donde se tengan necesidades especiales a nivel cultural o social, donde la cultura no llega o llega aletargada por diferentes motivos, y desde sus inicios pretende ser gratuita.

***Barrios Orquestados es un proyecto que trabaja desde la educación musical para favorecer el desarrollo social, tratando de generar una identidad cultural con el foco puesto en la infancia y con una repercusión hacia el resto de la comunidad.***

¿Cómo se desarrolla el trabajo? El trabajo se desarrolla de forma grupal y atiende a la diversidad; las lecciones utilizadas como material de estudio en el proyecto

son elaboradas con el objeto de que el alumno pueda hacer música desde el primer momento de una manera sencilla pero efectiva. Las clases se plantean en grupos de veinte alumnos con dos profesores. Los alumnos acuden semanalmente en dos días alternos una hora cada día y otros dos días alternos no coincidentes en tiempo de estudio. Los alumnos se agrupan en dos franjas de edades: 6 a 9 años y 9 a 12, y todos los grupos reciben la misma formación adaptada a las capacidades de aprendizaje de cada grupo. La técnica principal del método se divide en cuatro partes: la concienciación corporal, que dura cinco minutos; el número sonoro, los siguientes diez minutos; el tono dinámico, que son quince minutos, y la formación instrumental, que es la última media hora.

La concienciación corporal, la primera parte del método: cada clase de Barrios Orquestados comienza con un ejercicio de respiración, acompañada de movimientos plásticos orientados al logro de una higiene postural, para dar comienzo a la actividad.

La segunda parte del método, el número sonoro: concierne a la educación rítmica. Se usan los números, en combinación con el ataque sonoro, y constituye una manera sencilla de iniciarlos en la música.

La tercera parte del método, el tono dinámico: trabaja sobre la educación vocal y auditiva. Establece su base sobre el principio de asociación entre un sonido y un gesto; intenta generar una representación de los sonidos a través de los iconos posturales, que puede facilitar un mayor dinamismo en la comprensión de la música. Hay varias etapas dentro de este desarrollo de tono dinámico: la imitación, la interiorización, la dialéctica musical (que son unos sonidos encadenados), y la creatividad, que es la improvisación. Una vez que se desarrollan esas cuatro partes, empiezan con el dictado musical y el trabajo polifónico.

La última parte del método es la formación musical. Barrios Orquestados utiliza un repertorio creado *ad hoc*, basado en temas populares y adaptado a las características del proyecto. Toda la enseñanza del método se realiza en forma de una dinámica de pregunta por parte del profesor y respuesta por parte del alumno, y cada lección contiene tres apartados: un apartado específico concierne a la habilidad instrumental; uno general, que es la formación musical, y otro transversal, que es la educación en valores.

Paralelamente al desarrollo del método de Barrios Orquestados hemos ido desarrollando tres actividades: las clases Rayle, la sensibilización musical y Barrios Encantados. Rayle es el acrónimo de ritmo, audición, lectura y escritura. Son clases de educación ritmoauditiva y de lectoescritura que suponen un espacio adicional formativo que se le proporciona al alumno, y en las que se profundiza en aspectos que entendemos que son básicos para la comprensión musical.

La segunda actividad que desarrollamos de modo paralelo a Barrios Orquestados es la sensibilización musical. Esta actividad ha sido una sorpresa para nosotros, porque, a medida que vas desarrollando el método, vas encontrando medidas para poder participar con los padres, con donantes y participantes del proyecto. La sensibilidad musical la creamos como un espacio concebido para el encuentro regular entre los docentes del proyecto y los familiares de los alumnos. En sus inicios eran sesiones orientadas, única y exclusivamente, a la comunicación sobre cómo funcionaba el método, si existían conflictos, e incluso empezamos a incluir clases de historia de la música, porque pensamos un poco en el fútbol: ¿cómo podemos enganchar y que participen los padres? Todo el mundo sabe de fútbol, y por eso todo el mundo tiene su equipo de fútbol, así que nos cuestionamos: ¿por qué no enseñamos música a todo el mundo, y así participan de manera activa? Y ha funcionado. Ha sido tan importante y tan relevante que la sensibilización musical ha llegado a convertirse en un sello de identidad, de tal manera que es un espacio concentrado en la formación coral y en la formación de coros con los padres. Ellos participan en el evento final con los hijos.

Otra de las actividades que ha supuesto una sorpresa para nosotros ha sido Barrios Encantados. En los barrios donde nosotros implementábamos el proyecto se generaban listas de espera. Ha tenido muy buena aceptación en las islas. No teníamos espacio ni instrumentos para poder atender a todos los alumnos y se empezaron a generar esas listas de espera. Lo que hicimos con esas listas de espera fue dar clases de coros infantiles, y esto es Barrios Encantados.

Ponemos el último vídeo, donde se ve la participación de los padres y de los alumnos.

[Proyección vídeo].

## CIRCÁPOLIS

### SEVILLA

#### *Circápolis, un proyecto de Circo Social para la ciudad de Sevilla.*

**Amapola López (directora de equipamientos y espacios culturales del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla), Gonzalo Andino (director de Circada) y Germán López (coordinador de Circápolis)**

**AMAPOLA LÓPEZ:** No voy a hablar mucho, porque es Gonzalo quien va a explicar el proyecto, pero como trabajadora del ICAS [Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla] sí me gustaría contextualizar una cosa: aparte de todos los programas y espacios públicos culturales de la ciudad, desde enero se está gestionando un nuevo espacio cultural dentro de un programa mucho más amplio de regeneración urbana en un barrio de Sevilla que se llama Polígono Sur, un barrio que no sé si conocéis, pero que presenta graves problemas de desigualdad, con una tasa de paro altísima y gran parte de la población en riesgo de exclusión social. Allí tenemos un conflicto social importante asociado a las mafias que se dedican al tráfico de drogas y de armas. Todo esto hace que el barrio haya estado socialmente muy aislado durante muchos años. Es largo de explicar y es una situación mucho más compleja que todo esto: hay muchas más cosas en Polígono Sur, como un movimiento asociativo muy interesante y activo, una población multicultural muy interesante, mayoritariamente de etnia gitana y muy asociada al flamenco... Todo esto hace que Factoría Cultural sea un espacio que no se plantea ni mucho menos como la solución a todos los problemas del barrio, pero sí como una oportunidad para atacarlos desde una perspectiva de la práctica artística y comunitaria. Estamos en ello, estamos empezando. La Administración Pública, como todos sabéis, es muy lenta... Pero es que además este tipo de proyectos requieren un tiempo y un *tempo* determinado. Nunca el ICAS había gestionado un espacio como este, un proyecto como este; entonces, estamos formándonos, aprendiendo, estamos observando y hablando con la gente, entendiendo el problema. Acabamos de empezar a trabajar con un equipo de mediadores. Esperamos que esto consiga relacionar el barrio con el resto de la ciudad, pero también con el resto del mundo, así que esto es un llamamiento también por nuestra parte a que nos conozcáis, y a que nos relacionemos. Y ya están ocurriendo cosas. Una de ellas es Circápolis, que os va a explicar ahora Gonzalo muy bien.

**GONZALO ANDINO:** Estas son imágenes de Factoría Cultural precisamente, del equipamiento del que Amapola estaba hablando. Estoy muy contento de que



haya dos proyectos de circo presentándose, porque además uno de nuestros objetivos como festival es la visualización y la normalización del circo. En parte, el propio festival no sé si se puede considerar un proyecto que pretende transformar la sociedad, pero al menos sí transformar la visión que tiene la sociedad hacia el circo. De hecho, cuando pronuncio la palabra «circo» estoy casi convencido de que en muchos de vosotros y vosotras surgirán imágenes en vuestra cabeza que no tienen nada que ver con las que tengo yo.

***El propio festival no sé si se puede considerar un proyecto que pretende transformar la sociedad, pero al menos sí transformar la visión que tiene la sociedad hacia el circo.***

Circápolis es un proyecto del festival CIRCADA, y esto es importante. Hay que hablar de CIRCADA porque enmarcar dónde nos situamos nos hace entender el porqué y el cómo hemos llegado hasta aquí, y el sentido que tiene para nosotros este proyecto. Nosotros somos un equipo de gestión cultural. Me siento también muy agradecido porque, aunque hemos colaborado con proyectos, es la primera vez que nos dedicamos de manera activa a la intervención social, y por eso también hablo desde mucha prudencia y con mucha humildad respecto a otras experiencias y otros profesionales que hay aquí, quienes nos llevan obviamente muchísima ventaja y a los que admiramos. Circápolis es un proyecto que nace desde la gestión cultural y desde nuestro concepto de lo que es un festival. No creo que todos los festivales tengan que tener el mismo diseño, creo que caben muchos diseños distintos, pero nosotros tenemos un concepto de

festival que va más allá de un escaparate y de los buenos espectáculos, cuando aciertas en la programación. Empezamos así porque el objetivo de CIRCADA en 2008, cuando empezamos, era explicar lo que estaba pasando con el circo y situarlo en el panorama cultural sevillano y andaluz, porque fuimos el primer festival de circo contemporáneo que hubo en Andalucía. Eso nos adjudicó, o hizo que nos adjudicáramos, cierta responsabilidad, pero según han ido pasando los años la verdad es que la parte de exhibición sigue siendo la más importante. De hecho, en los tres o cuatro últimos años hemos triplicado la actividad en cuanto a exhibición. Pero, decía, según ha ido evolucionando el festival nos hemos ido dedicando a hacer muchos proyectos y a abrir líneas de trabajo. Este año, por ejemplo, hemos abierto una línea de coproducciones muy pequeña: solo son cuatro compañías a las que hemos apoyado en su proceso de creación y que van a estrenar en CIRCADA. También hemos empezado a hacer encuentros con el circo local, porque está un poco disgregado, para cohesionar. Tuvimos un par de encuentros informales. En temas de mercado nos hemos metido. Hemos tomado un poco la iniciativa y este año van a venir quince o dieciséis programadores, algo que es un *off* un poco especial, porque está dirigido a compañías emergentes y proyectos que llevan poco recorrido, y esos programadores van a dar dieciséis premios que son dieciséis contratos a las compañías.

Hemos multiplicado la formación: es modesta, pero hay cuatro intensivos en un pequeño plan de formación. Los intensivos están orientados todos a la creación. Está también nuestra línea de trabajo de siempre, que es la de romper con ese imaginario único del circo, que no queremos eliminar, pero que queremos sumar a otros imaginarios, otras realidades de lo que está sucediendo. Dentro de ellos se enmarca nuestro trabajo en el ámbito social. Igual que estamos dedicándonos a tantos niveles distintos, en su día también dijimos: «Oye, ¿qué pasa con esto del tema social?». Algunos festivales lo tratan, otros no, igual que nosotros también hacemos un circuito por la provincia de Sevilla; creo que somos el único de los pocos festivales que llevamos diez años haciendo una red con los espectáculos que vienen a Sevilla, descentralizándolos hacia la provincia, etc.

El caso es que nos planteamos que teníamos que trabajar también en lo social. Colaboramos desde hace tres años con un proyecto de San Juan de Aznalfarache (un pueblo a diez minutos de Sevilla) que para nosotros ha sido muy importante, porque sin ellos nosotros no estaríamos aquí. Hemos podido ver desde fuera el trabajo en el proyecto CIRCALÓ, un proyecto de FAKALI (Federación de Asociaciones de Mujeres Gitanas), un proyecto que trabaja el absentismo escolar a través del circo con talleres en un instituto, el IES San Juan, de manera que ese día, el día del taller, se aseguran de que habrá una serie de chavales que van a ir al instituto. Hace tres años nos pidieron que colaboráramos con ellos, y en ese momento lo más natural para nosotros era, «¿Qué es lo que hacemos nosotros? Exhibir». Bueno, pues vamos a llevar un espectáculo a la fiesta de fin

de curso, de CIRCALÓ, en junio, coincidiendo con el festival. Según nos dijeron, en 2015 era la primera vez que se hizo algo cultural en la plaza del barrio. Pero con solo un espectáculo que hicimos al año ya marcamos la diferencia, incluso gente del barrio que está a diez minutos de Sevilla está empezando a venir a CIRCADA, al festival, a participar en la actividad cultural. Este proyecto nos hizo darle más vueltas al tema y, como digo, por este interés por abrir líneas de trabajo, hablamos con Germán López –que debería haber venido hoy, pero no ha podido porque precisamente tenía trabajo con CIRCALÓ– y nos sentamos a la mesa a redactar un proyecto, a ver qué podíamos hacer desde su visión líder y de la nuestra. De alguna manera esas dos miradas se enroscaron, porque nosotros estábamos persiguiendo la normalización del circo y él estaba persiguiendo la normalización de situaciones de desigualdad a través del circo, así que, la verdad, fue una cosa bastante sencilla. Hablamos con el ICAS, ya que era fundamental encontrar financiación, y viniendo como venimos nosotros de la gestión cultural, la institución más cercana que tenemos era el ICAS. Estaba Factoría Cultural, que acababa de abrir, y la propia política cultural del Ayuntamiento, que también trabaja la descentralización geográfica periferia-centro y las desigualdades que hay de oferta cultural y en cuanto a estratos sociales que normalmente no tienen acceso a la cultura. Así empezamos a funcionar.

Circápolis es un proyecto modesto, un proyecto piloto, es un primer paso que queremos y creemos que es algo útil y coherente y que va a ser útil en el futuro. Por eso también hemos empezado quizá con una estructura muy clara, que son cuatro sesiones con cuatro colectivos distintos, dieciséis en total; todos en primavera. Ahora mismo estamos en la mitad de todo esto, y esto solo es una primera fase. Todas estas sesiones se están documentando, porque para nosotros es importante la visualización tanto del potencial del circo social (que todavía es bastante desconocido según en qué territorios), como de trabajo de ciertas asociaciones que trabajan con estos colectivos. Toda esa documentación se está ahora incluyendo a la página web *circapolis.com*, y vamos a editarlo en formato documental para presentarlo el 4 de junio en el marco del festival. En una tercera fase se escogen los usuarios que han estado en las sesiones y se les lleva al festival. Ya hemos tenido alguna experiencia el año pasado con refugiados, pero el caso es que ahora se va a sistematizar y nos los vamos a llevar como público al festival.

Estos colectivos se han trabajado a través asociaciones. Inicialmente hicimos un listado de asociaciones y colectivos con los que nos interesaba trabajar, llamamos a cada puerta y vimos cuáles eran más receptivos, y los que querían implicarse más. Ahora mismo estamos trabajando con adolescentes del Polígono Sur, con personas sin hogar, con personas con síndrome de Down y con refugiados, un espectro bastante amplio. Lo primero que nos hemos encontrado es que nos hemos tenido que poner mucho las pilas y aprender; aprender pecu-

liaridades, como que las personas sin hogar –según nos han dicho los técnicos de la Asociación Solidarios, con la que estamos trabajando– viven en una yin-cana continua, pegados al reloj según sean los recursos: el albergue, el comedor social, dónde dan la merienda hoy, qué taller me puede ocupar la mañana en tal sitio, y tuvimos que adaptarnos un poco a eso. O cómo hay que modificar ciertas difusiones para que no vinieran a las sesiones solo niños, porque no son talleres para niños: las sesiones son talleres de circo, pero en realidad son talleres en los que se utiliza el circo. Nosotros no estamos enseñando técnicas; se aprende al final la técnica, sí, pero esta es la excusa para trabajar una serie de valores, para generar más dinámicas, etcétera. De hecho, la mayor parte de las sesiones llevamos material previsto para usar que muchas veces se queda en las cajas, porque según vamos viendo las situaciones comprobamos que no hacen falta, porque no se trata de buscar la parte competitiva, ni necesariamente de aprender circo, pero sí aprender que hay que tener paciencia, que a veces la concentración, según para qué persona, es importante, la cooperación, la escucha... Y ciertas técnicas están más o menos vinculadas a estos valores.

***Nosotros no estamos enseñando técnicas; se aprende al final la técnica, sí, pero esta es la excusa para trabajar una serie de valores, para generar más dinámicas.***

Como conclusión, os digo que somos conscientes de que es un primer paso y de que lo que nos gustaría es poder profundizar. Ahora vamos a hacer una evaluación –por lo que me vino muy bien el taller de ayer sobre las evaluaciones– con las asociaciones. Vamos a intentar personalizar, que es yo creo donde está la clave. Ya hemos aprendido ciertas cuestiones, por ejemplo, gracias a una asociación que se ocupa de los síndrome de Down hemos aprendido que tienen problemas con el ocio. También que los refugiados tienen problemas a la hora de poner en común en una misma actividad a distintas nacionalidades o etnias, ya que suelen segregarse. En fin, intentamos trabajar un poco más en lo específico y personalizar. Ese es un poco el reto de futuro que tenemos con Circápolis. Y sí podremos darle continuidad, porque por nuestra parte estamos bastante empeñados en que esta línea social que hemos abierto en CIRCADA continúe. Gracias. ●

## COMPAÑÍA DE TEATRO ACTING NOW

CAMBRIDGE - REINO UNIDO

***Teatro físico: teatro del Sí, el coro griego como transmisor emocional. Lenguaje teatral para el empoderamiento y la provocación de historias personales en colectivos vulnerables.***

**Marina Pallares-Elías (directora de Acting Now)**

[www.actingnow.co.uk](http://www.actingnow.co.uk)

Vengo de Reino Unido y soy inmigrante. Por eso es muy emocionante y emotivo para mí estar aquí, ver qué proyectos tan bonitos hay y los espacios como este para darnos a conocer.

Me llamo Marina, soy profesora de Teatro Aplicado en la Anglia Ruskin University y también en Francia, en Lille; y acabé en Inglaterra porque me fui allí a hacer un máster de Dramaterapia. Me dieron una beca de dos años, me fui a Cambridge y cuando lo acabé me di cuenta de que lo de Dramaterapia no era lo mío y que quería seguir haciendo lo que hacía antes en España, que era la creación de obras con colectivos en riesgo de exclusión social. Así creé Acting Now, sin tener ni idea de lo que significaba crear una compañía. Una compañía que para nosotros, después de cuatro años, es ya es una empresa social, y eso que a veces cuesta decir el nombre «empresa»; pero es un miedo que hay que romper, porque cuanto más dinero tengamos, a más gente podremos apoyar.

Ahora somos un equipo de cinco personas que trabajamos a jornada completa o parcial. Dentro de la compañía trabajamos a nivel local y europeo, pero también internacional: hemos ido a México, porque hemos creado el método Raw Theater (que se traduce un poco como «Teatro Crudo» o «Teatro del Sí»), y fuimos a México para repetir allí esas experiencias que estábamos haciendo en Cambridge, con gente sorda. Yo siempre digo que Acting Now no ha sido mi primera empresa, que mi primera empresa la creé con quince años y daba más beneficio que Acting Now... el único problema es que era ilegal, tuve una adolescencia muy difícil. Bueno, robaba las insignias esas que llevan delante del capó los Mercedes y luego las vendía, y me iba muy bien, pero la policía me pilló. Tenía muchos problemas, con lo que una de mis profesoras me dijo: «Marina, ¿por qué no te apuntas al grupo de teatro?», y yo dije: «¿Grupo de queeeé? ¡Sí yo soy popular, yo no me junto con friquis». Pero me uní al grupo de teatro y me cambió la vida. Eso fue antes del año 2000; desde ese momento comprobé cómo el teatro era maravilloso para cambiar el mundo, y desde ese momento me dedico a eso.

En Acting Now trabajamos con muchísimos colectivos porque decimos que tra-



bajamos, en realidad, con seres humanos. Tenemos ahora mismo dos grupos con temas de salud mental, dos grupos con diversidad funcional, tenemos un grupo de LGTB+, un grupo de jóvenes refugiados, hemos trabajado con gente sintecho, mujeres... Porque trabajamos con seres humanos, el ser humano es maravilloso. Nosotros siempre creamos obras utilizando historias personales, pero para nosotros es muy importante que las obras que creamos tengan un alto nivel de excelencia. Porque –y voy a ser un poco radical, porque no tengo mucho tiempo– si el espectador viene a ver una obra de teatro inclusivo y la obra no es excelente, a mí me da mucho apuro que la gente se vayan diciendo: «¡Ay, qué monos! ¡qué bonitos! ¡que cuquis!». Pues no. A mí me gusta que el espectador venga, se siente, vea la obra y cuando se vayan piense: «Joder, ¿de verdad son sintecho? Me estás tomando el pelo. ¿De verdad tienen problemas de salud mental?». Porque si hacemos obras de nivel rompemos estos estereotipos y los prejuicios sobre las personas con las que trabajamos. Con eso estoy obsesionada. Y además es que, nosotros, como empresa, necesitamos espectadores fieles, para que vengan y llenen espacios como este. Nos gusta actuar en espacios teatrales para aprovechar toda la eficacia de la sala, las luces... todo. La fidelización es muy importante.

Pues un día me dije: «Marina, quieres trabajar con personas que no son actores profesionales, ¿cómo hacerlo?». Y gracias a la experiencia de los años, empezamos a actuar en la práctica y creamos la metodología Raw Theater, y os voy a contar un poco lo que es. Estamos escribiendo un libro sobre ello; bueno, lo estoy escribiendo, porque como bien decía ayer Scott [Rankin] es muy importante compartir experiencias. Y os voy a leer un poco de la introducción.

«Es Raw Theatre porque *raw* («crudo») significa en carne viva, puro, franco, herida, natural, fresco, no cocinado, salvaje, claro, verdadero. Significa que cuesta verlo, que no es fácil, porque al mirar nos conecta con espacios internos dormidos pero vivos. *Raw* significa colectivo, mirar la herida para una cura colectiva, significa conectar con las emociones, con nosotros, mirarnos y aceptar nuestro yo, significa sacarnos las máscaras diarias y descubrir nuestro yo interno.»

El Teatro Crudo es como la mezcla entre la ética del teatro aplicado y la estética del teatro físico. ¿Por qué del teatro físico? Porque nos basamos mucho la pedagogía de Lecoq, partimos de la cabeza y del lenguaje, que es limitado... sobre todo con las personas con las que nosotros trabajamos, estos conceptos están limitados. Pero el cuerpo es maravilloso, ¡con el cuerpo podemos crear lo que queramos! Por eso nosotros utilizamos mucho el teatro físico para contar historias, y que se entiendan.

La metodología la dividí en tres partes. Primero es el «sí» –Teatro del Sí–, porque nosotros estamos con gente que está siempre en el «no»: no puedes, no eres suficiente, necesitas esto, necesitas lo otro... siempre «no». Por eso nosotros

creamos espacios del sí, pero del sí prescindiendo mucho de las tecnologías. Les decimos: «Con tu cuerpo maravilloso, y con el grupo, podemos crear lo que queráis: podemos crear desde deseos y miedos que tengáis, e irnos a espacios temporales presentes, pasados, a instintos primarios, al subconsciente... con solo tu cuerpo podemos crear lo que te dé la gana, ¡escoge, vamos!». Tratamos a los actores profesionalmente, con toda la responsabilidad y la exigencia que eso conlleva: lo que les pedimos a ellos es lo que nos pedimos a nosotros. Cuando empezamos a trabajar así, ellos empiezan a tener respuestas a sus preguntas, porque ellos tienen mucha carga de sentirse mal porque «he maltratado a mi madre en mis ataques psicóticos», se sienten mal porque «me he intentado suicidar, y mucha gente sufrió por ello». Es muy importante empezar a responder esas preguntas.

Otra cosa es la belleza. Trabajamos mucho el tema de suicidio, con el colectivo de LGTB+ y sobre todos con chicos que están en el proceso transgénero, y hasta una vez llegaron y me dijeron: «Marina, queremos trabajar el tema de por qué nos odiamos tanto». Son cosas muy complejas; al meter dentro la belleza, tanto a los actores como los espectadores nos ayuda a entender, a tragar, a explicar. Y la belleza nosotros la entendemos desde el «¿qué me pasa dentro?», pero también, por ejemplo, la belleza de las hojas de un árbol que caen y con eso expresamos tristeza. Por la belleza entendemos una roca que empujamos y así podemos expresar la rabia. La belleza está en el exterior, trabajamos con gente que está siempre en el interior, por eso se muestra al mundo a partir del teatro.

Y la última es el coro griego, que es el eje de mi trabajo. Primero, porque el coro griego ayuda a que, si estamos con quince personas, todas ellas estén trabajando siempre; ayuda a la no jerarquización, porque todo el mundo es capaz de participar en el coro griego. Y segundo, el coro griego amplifica las emociones. Si estoy explicando el suicidio... Os pongo un ejemplo: David se intentó suicidar, había perdido su madre, y empezó a comer mucho, cicuenta kilos engordó, hasta que llegó un momento en que no pudo más de la depresión y se intentó suicidar. Y él quería contar esa historia. Yo le pregunté que por qué al final no llegó a suicidarse, y él me dijo: «Porque mi madre, en el momento en el que me iba a suicidar, se apareció dentro de mí, y me dijo "¡para!". ¡Perfecto! Vamos a hacer un ejercicio para que lo veáis. [Marina pone en pie a todos los otros comunicadores presentes en el escenario, y entre todos hacen una breve improvisación de cómo un coro griego escenificaría el momento en que la madre le pide al hijo que se detenga y no se suicide: todos gritan, a coro, «¡para! ¡para! ¡para!»]. Utilizar el coro griego nos ayuda a comprender el porqué de las cosas, a entender.

¡Muchas gracias! 🍀

**DAN ZASS****MADRID***La danza de la diversidad.*

**Cristina Arauzo Ruiz-Capillas (miembro de la junta directiva y docente de la asociación Dan Zass)**

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

Para ubicar: la asociación Dan Zass tiene su ámbito de actuación en la comunidad de Madrid y se constituye como asociación en el año 2004. Realizamos varias actividades, todas relacionadas con las artes escénicas, en las que participan personas con y sin diversidad funcional. Entre las actividades que realizamos, están las clases semanales de danza-teatro, talleres puntuales, muestras de piezas de danza, formación a formadores, y un programa de investigación. La comunicación que presentamos está incluida dentro del programa de sensibilización; estos son talleres puntuales que realizamos en diferentes centros y entidades y que tienen una duración concreta. Los hay desde dos días hasta mucho más largos, de tres meses, como es este caso. La danza de la diversidad la constituyen tres entidades: el colegio público de educación especial Joan Miró, del distrito de Usera aquí de Madrid, el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos y la asociación Dan Zass. Estas tres instituciones nos juntamos porque ya anteriormente desde Dan Zass habíamos trabajado actividades de danza en el colegio con los propios alumnos, así que nos conocíamos desde hacía ya dos años y habíamos tenido ya una relación de amor [*rié*] con la Universidad Rey Juan Carlos –el Instituto Alicia Alonso–; el colegio ya había tenido alumnos que habían realizado sus prácticas externas ahí, con lo que se planteó la posibilidad de unirnos las tres entidades a través de la actividad común: la danza, ya que desde los tres ámbitos hay un interés en esta. El colegio ya había participado con nosotros, como ya he dicho, en algunas actividades y proyectos puntuales. Habían participado también durante varios años en el Certamen de Expresión Dramática que organiza el Ayuntamiento de Madrid, en el cual participan diferentes centros de atención a personas con diversidad funcional. Y también hay actividades que se hacen en el colegio: navidades, carnavales y festivales de fin de curso; es decir, ya tenían una trayectoria y un interés en lo que son las artes escénicas.

Los alumnos que venían de la Universidad Rey Juan Carlos, del Alicia Alonso, eran de 3º y 4º de Teatro Físico y Danza y, como digo, venían a realizar sus prácticas externas. Nos juntamos las tres entidades para darle forma al proyecto y llegamos al acuerdo de que se realizaran en las instalaciones del colegio, también debido a la facilidad del transporte. Se realizan los miércoles, durante tres meses y en horario lectivo, y duran una hora y media de sesión de danza-teatro. De esa



hora y media nos pareció importante dedicar diez minutos a la llegada, al saludo y a la relación personal entre los participantes, y luego otros veinte minutos para que las alumnas –porque eran todo mujeres–, como no habían tenido la mayoría de ellas un trabajo ni una relación con personas con diversidad funcional, pudieran resolver sus dudas, ya que había cosas que les daba mucha vergüenza plantear o dudas ya más elaboradas. Por tanto, se creó ese espacio en el que intentamos al menos que ellas se sintieran cómodas. Por ejemplo: «¿Qué pasa si me piden mis contactos en las redes sociales y yo no los quiero dar, y me siento obligada?», o «¿Qué pasa si me solicitan un trato más afectivo, y a lo mejor yo no estoy acostumbrada?». Ese tipo de cosas que a lo mejor te dan vergüenza, pero son necesidades que ellas tenían. Nosotros las queríamos cubrir, por lo que dedicamos un tiempo a ello. Valoramos que era importante que las edades fueran similares; por tanto, participaron los alumnos de transición a la vida adulta (TVA) del colegio, que tienen entre 18 y 21 años, y que coincidían también con la edad de las alumnas de 3º y 4º del instituto Alicia Alonso. Una vez que ya se decide la edad, se plantea que los tutores vean qué alumnos pueden tener más inquietudes con las artes escénicas, y luego se les propone a los chicos y a sus familias, para ver si quieren participar en el proyecto.

Eso en cuanto a la parte de organización. En la parte de contenido, una vez que ya están seleccionados diez alumnos de la Universidad Rey Juan Carlos y diez

alumnos del colegio de educación especial Joan Miró, el trabajo que se plantea desde Dan Zass a nivel de contenido, de danza, era trabajar desde el movimiento natural que todos tenemos, todas las personas. Entonces, ahí había variedad, era muy diverso todo: desde los que venían del teatro, a los que venían de la danza, la danza española, danza clásica, contemporánea, cuerpos diversos... Era todo muy variopinto.

***Valoramos empezar como una escala: desde el trabajo más individual, al trabajo más somático, de reconocimiento del esquema corporal a nivel de piel, al nivel muscular u óseo... Reconocer qué movimientos tiene mi cuerpo, mi cadera, mis articulaciones.***

Consideramos muy importante ese trabajo individual para después poder incluir ya un trabajo por parejas. Una vez que ya conozco mi cuerpo pues ya puedo ir a más: después tríos, y después un trabajo más grupal. Intentamos trabajar todos los niveles: nivel superior, nivel medio, nivel suelo; diferentes estilos musicales, con y sin música, con diferentes objetos; le dimos mucha importancia a la improvisación... y todo intentábamos hacerlo ofreciendo muchas propuestas y haciéndolo muy diverso. Creando espacios donde en algún momento cada una de las personas se sintiera más afín: uno es más afín a determinada música, el otro más afín a trabajar en el suelo, o yo prefiero trabajar con un objeto, una tela... Intentamos acompañar en ese descubrir la danza de manera variada.

El cierre del proyecto fue al final, en el propio gimnasio. Se invitaba a las familias, a los otros alumnos del colegio y a los profesores. Organizábamos ejercicios más estructurados, no era una muestra escénica pero sí ejercicios más estructurados. Hicimos una representación de unos veinte minutos para que los familiares lo pudieran ver, y que nos sirviera como un cierre de proyecto. [Proyección vídeo].

Por último, que se me había olvidado, también participaron en este proyecto alumnos del grado de Audiovisuales de la Universidad Rey Juan Carlos que, como trabajo para una de las asignaturas, vinieron y realizaron este documental.♥

## FEKAT CIRCUS

### ETIOPÍA

***El arte como transformador social, el circo como herramienta de cambio en lugares socialmente deprimidos.***

**Ana Villa (directora de Creatividad Solidaria y productora de las giras de Fekat Circus)**

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

Yo iba a empezar de otra manera, pero, cuando he escuchado hablar a Marina [Pallarés-Elías, de Acting Now], me he dado cuenta de que sigue siendo importante, a veces, demostrar por qué creemos que el arte es un transformador social, cosa que a mí me llama mucho la atención. Voy a empezar por el final, porque me ha tocado lo que ella ha comentado. Yo he tenido una experiencia este año que me ha llevado a hacer veinte años atrás: a tener que explicar de nuevo que el arte es un transformador social y que es tan importante, muchas veces, como el alimento, como lavarse... El cambio que puede hacer una persona cuando se sana a través del arte a veces es más necesario que el poder ponerse una vacuna. Esto yo lo digo aquí y, probablemente, en otros foros me podrían matar. En muchas conferencias que yo he dado y en muchos sitios en los que he estado la gente está ya en esto; es algo que no hay que contar, esto lo sabemos. Es verdad que hace veinte años esto no era así.

Yo, como Marina, tuve una adolescencia no mala, sino muy peligrosa –y, además, veo muchas caras conocidas y algunas que saben sobre mi adolescencia–. En esa adolescencia, yo encontré el baile; otros han encontrado el circo, otros han encontrado a alguien que les ha enseñado herramientas del teatro. A mí, la danza –el flamenco concretamente– me salvó la vida, y de eso no tengo ninguna duda; y, por eso, me he metido en este mundo que, a veces, es muy complicado, pero nunca he tenido ganas de tirar la toalla: el de utilizar el arte como una herramienta de transformación social y, a veces, tener que encontrarte con cosas como la que nos ha pasado este año.

Nosotros tenemos un proyecto de circo en Etiopía que se llama Fekat Circus, y que se creó hace doce años. Lo que a mí me llama muchísimo la atención cuando yo conozco este proyecto –comparado con otros en los que había trabajado– es que es un proyecto creado por los beneficiarios. En todos los proyectos en los que yo había estado, por ejemplo, si íbamos a enseñar flamenco a una comunidad gitana, yo había ido a decir: «Lo que tú necesitas es bailar flamenco, que ya verás qué bien». Siempre había sido desde este lugar: organizaciones que ya estaban sobre el terreno, muchísimas de ellas en África, y donde decíamos: «Vamos a crear aquí una escuela de música, de danza...». Cuando yo llego a

Etiopía, llego por la adopción de mi hija, que no tenía en principio nada que ver; pero me voy a vivir allí con antelación y conozco este proyecto. Y me enamoré, porque son ellos y para ellos. Ellos, cuando tenían doce, catorce años, no es que tuvieran una adolescencia complicada: es que vivían en la calle, en un orfanato, en unas condiciones de vida que los que conocéis Addis Abeba o alguna capital africana os podéis imaginar; para mí no es riesgo de exclusión, es exclusión social directamente. Estos chicos vivían en la calle, y muchos de ellos desde los cinco años hasta los doce o trece. En esa época se implantó algo similar a la Ley de vagos y maleantes de España: se iba recogiendo a niños por la calle porque querían convertirse en la metrópolis de África, y los metían en orfanatos. Estos chicos tuvieron la suerte de que fueron a parar a una ONG italiana y no a un orfanato del gobierno. Es muy difícil, cuando tienes doce años y llevas desde los cinco viviendo en la calle, entrar en un orfanato y entender que van a ser buenos, que te van a tratar bien. La desconfianza que tienen es impresionante. No solo eso, sino que no hay ilusión, no hay esperanza de futuro. Me hace mucha gracia cuando la gente dice: «En África todos los niños sonríen». Depende de en qué momento y en qué parte, ¿no? Son realidades muy duras. Estos chicos, solitos, empezaron a hacer circo, empezaron a construir sus propias herramientas, sus propios materiales para hacer circo, y lo positivo, y lo que expandió esto como la pólvora, fue que ellos se sintieron mejor, que ellos se daban cuenta de que no necesitaban nada externo: que con dos malabares y con dos bolas, voy; pero mañana trabajo con tres, pasado con cuatro...

El cambio exponencial fue cuando empezaron a hacer acrobacia, y se dieron cuenta de que trabajando su cuerpo podían hacer cosas interesantes; pero, además, cuando trabajaban con otro, podían hacer cosas maravillosas, y de que se necesitaban unos a otros. Esto os lo cuento porque este proyecto que os voy a enseñar lleva ya doce años de trayectoria. Estos chicos decidieron extenderlo al orfanato donde estaban, a otros orfanatos, a las cárceles, a montar una escuela... La ONG dejó de apoyarlos al poco tiempo porque llegó la crisis, y entonces decidieron buscar fórmulas para poder financiar su proyecto. Lo que hicieron, principalmente, fue empezar a hacer actuaciones en cumpleaños.

Hoy en día, Fekat Circus es una organización que llega en los hospitales a más de 14.000 niños cada año con los Doctores Sonrisa, gracias a la Fundación Teodora que les ha formado. Además, llegan a más de 650 niños y niñas entre orfanatos, cárceles, formaciones en la periferia de Addis Abeba y en la propia escuela que ellos tienen.

Este año, uno de los chicos fundadores, que había salido del proyecto hace ya unos años, me propuso que querían venir a *Got Talent*. Muchos chicos africanos que trabajan en esto son muy buenos porque físicamente son increíbles; entonces, me propusieron venir a *Got Talent* España. A mí no me gusta el toque que

se le daba, aunque me ha sorprendido mucho cómo se han involucrado la producción y la dirección en este proyecto, porque para mí eran El Corte Inglés, un mundo que no me interesa. Pero estos chicos se empeñaron en venir y vinieron. Y les dieron un premio, pasaron a otra fase del programa, y entonces, cuando tenían que volver a la final –y probablemente a ganar, porque ellos hacen unos estudios de la gente que entra y se había hecho viral el vídeo–, no les dieron el visado. Yo me tuve que ir a Etiopía y me vi sentada con el embajador el 27 de febrero, cuando ellos tenían que tener la visa porque el 28 teníamos cita, y me vi contando esto. Y no me lo podía creer. Y la impotencia que me dio fue pensar: «No puede ser que yo esté contando esto, que ya estaba superado, a un señor que me dice, “Pero, estos chicos, ¿para qué necesitan eso?”». Pues principalmente porque podían haber ganado 25.000 euros, por hablar en el idioma que él entendía, pero, además, ¿todavía no has entendido que con estos trabajos conseguimos una transformación social con el arte? Pues no, no lo entendió y no nos dieron el visado. Ha sido, para mí, un golpe profesional, porque me he dado cuenta de que el que manda, manda, y el que no quiere entender no entiende, y agradezco a Marina [Pallarés-Elías, de Acting Now] que me haya hecho transformar la conferencia. Que esto está muy bien, que hacemos unos proyectos cojonudos, pero para que los que no estamos en grandes instituciones podamos seguir adelante, seguir financiando estos proyectos y cogiendo a más gente que pueda crear en sus propios proyectos, necesitamos dinero. Y mucha creatividad, e ingenio... pero también dinero. Muchas veces estamos dejando de lado contar que todavía esto es necesario.

Voy a intentar retomar. Os voy a poner un vídeo de nuestra escuela, para que os situéis. Allí viven ocho personas; es una escuela de niños que viven lejos y no pueden ir y venir cada día. La mayoría de los chicos que veis ya llevan tiempo y están participando no solo en las giras que hacemos fuera de Addis Abeba sino en la propia Addis Abeba [*Proyección vídeo*].

Muchos de estos niños forman parte de familias enteras que están en el proyecto, que tienen a todos sus hermanos en él y que prácticamente todo el tiempo que no pasan en la escuela lo pasan allí. Los que comenzaron hace diez o doce años hoy en día son los que coordinan el proyecto y los que deciden a dónde ir. Es algo que a mí me gusta mucho, porque hemos conseguido financiaciones de la UNESCO, de la Unión Europea, de financiadores privados... pero, al final, siguen siendo ellos quienes deciden lo que quieren. Ahora, por ejemplo, se está haciendo una transformación bastante grande, porque los que llevan ya unos años y son ya profesionales quieren hacer ahora laboratorios artísticos; esto es algo que da menos tiempo a la formación de los niños y conlleva, en parte, cambiar la naturaleza del proyecto. Lo que están haciendo es dividir los intereses de los beneficiarios que empezaron y ver quiénes de ellos quieren seguir dando formación y trabajando en el proyecto social de los niños y quiénes

de ellos quieren trabajar más en la creación, lo que es lícito y normal, ya que de hecho para eso empezaron a hacer circo.

Cada año hacemos giras, por dos razones fundamentales. Las empezamos a hacer como intercambios culturales: ya que se ha hecho una formación, por qué no ir a Francia o a Italia a compartir con otros artistas. También hacíamos al revés, ha habido muchas personas que han estado en nuestro proyecto y han ido a formar. Os invito a todos a ir, porque hace falta mucha formación, ya que son autodidactas en la mayoría de las cosas que hacen. En 2014 vinimos por primera vez a España; nos fue regular y yo perdí muchísimo dinero, pero no tiramos la toalla. Son proyectos caros, porque traemos a los chicos tres o cuatro meses en los que están de gira y tienen que vivir. En estas giras, intentamos que el objetivo no sea solo la actuación y la recaudación de fondos, o que los chicos tengan un trabajo, sino seguir con la labor de sensibilización, que yo creo que es importante. En el caso de nuestras giras, la sensibilización va en torno a la otra cara de Etiopía, la otra cara de África: el poder mostrar que hay otro lugar. Hay mucha gente en África haciendo cosas diferentes, no solo lo que vemos en la televisión. Estos chicos son héroes de su propio destino.

Os quería mostrar un vídeo que hicimos para agradecer a toda la gente que nos contrata cada año en los festivales. Les preguntamos a ellos: ¿Qué es para ti Fekat Circus? [*Proyección vídeo*].

Como no tengo tiempo, os voy a poner otro vídeo que es, sobre todo, la presentación del espectáculo, por si queréis llevarlo a vuestra ciudad: yo estaré encantada de atenderos a la salida. [*Risas*].

[*Proyección vídeo*].

No me quiero ir sin decir que mis héroes y mis heroínas han hecho un festival de circo africano, al que os invito a ir, que se celebra cada dos años en Addis Abeba, en Etiopía. Este año hemos contado con la ayuda de la Unión Europea, han venido treinta y dos programadores de toda Europa, lo cual ha sido para nosotros un subidón impresionante. Os invito a que entréis en la página web [fekatcircus.com](http://fekatcircus.com) para ver lo que hacen. Muchas gracias.♥

## GRAN TEATRE DEL LICEU

### BARCELONA

#### *Gran Teatre del Liceu: presentación de su proyecto social.*

**Irene Calvís (responsable del proyecto social)**

[WWW.LICEUBARCELONA.CAT/ES#](http://WWW.LICEUBARCELONA.CAT/ES#)

Venimos aquí como «gran equipamiento», a la vez que también a aprender de todos vosotros, que lleváis muchísimos años trabajando para la inclusión, con muy pocos medios y mucha experiencia. Voy a presentar lo que hacemos desde el Gran Teatro del Liceu. De una manera lo más humilde posible os explicaré de qué trata este proyecto social el asunto de la accesibilidad.

El proyecto social tiene tres vectores principales que son: la calidad artística, la sostenibilidad económica y el proyecto social en sí mismo. Esta estructura se creó en el año 2014 con la incorporación del director en ese momento, cuando nos dimos cuenta de que el teatro ya estaba realizando muchas cosas a favor de la accesibilidad. Había un proyecto social pero ningún orden, no tenía un discurso coherente. Así, lo que hicimos fue sencillamente irnos a los estatutos de la Fundación del Gran Teatro del Liceu y vimos que estos decían que «la misión del teatro es acercar la cultura operística a toda la ciudadanía», una frase tan sencilla como genérica, pero pensamos que a partir ella podíamos hacer muchas cosas en pro de la accesibilidad y de un proyecto social. Nos pusimos a pensar en qué es lo que estábamos ya haciendo, y ver si estas cosas eran coherentes



con dicha misión o no. Y nos dimos cuenta de que había cosas que no eran coherentes. Como, por ejemplo, que el Liceu había sido un centro receptor de zapatos a favor de la iniciativa social de un barrio, y bueno, eso está muy bien, pero no tiene nada que ver con la misión del teatro de acercar la música a todo el mundo. Entonces empezamos a descartar alguna de las cosas que habíamos llevado a cabo y lo que hicimos fue un proyecto que quedó estructurado en diez grandes tareas, diez áreas. Y lo que pretendíamos era algo para nosotros muy, muy importante: que todos los departamentos del teatro se implicaran en el proyecto. Teníamos presente que somos un teatro de titularidad pública, de que recibimos unas subvenciones, y que por tanto nos debemos también a este hecho; y tenemos que tener en cuenta que la realidad es muy compleja, es muy diversa, y que tenemos que dar respuesta a todo el mundo.

Como les decía, pensamos en diez grandes áreas, que intentaré resumir lo más rápido posible. Quizá la más importante en este momento sea la de la accesibilidad. El teatro sí podemos afirmar que es un teatro bastante accesible de por sí, pero, por ejemplo, tenemos pensado para las personas con discapacidad visual un servicio de audiodescripción de las óperas escenificadas. Es un servicio en directo, en el que una persona, desde una cabina técnica, va haciendo la descripción de lo que acontece en ese momento en el escenario.

También tenemos instalado un bucle magnético en toda la sala, hasta el cuarto piso –en el quinto no se podía porque no había espacio suficiente para lanzar el cableado. También tenemos el bucle magnético en la taquilla, el guardarropa de Rambla y en el foyer. Cuando hicimos aquella revisión de qué era lo que teníamos que mejorar, qué era lo que estábamos haciendo etc., nos dimos cuenta de un tema: que nuestros textos no seguían los criterios internacionales de lectura fácil. Nos pusimos en contacto con la Asociación de Lectura Fácil de Barcelona, y vimos cómo podríamos trabajar en ese sentido. Hicimos varias cosas: una, cambiar la rotulación de los espacios públicos del Liceu, para que toda la información que apareciera en los espacios públicos fuera de fácil lectura; debido a la superficie brillante, según uno estuviera colocado, no se veía bien. Y la letra era muy pequeña. A través de esta asociación hicimos esta mejora de la información en todas las plantas, y además hicimos otra cosa: los argumentos de las óperas –que a veces pueden ser muy complicados– los adaptamos también siguiendo estos mismos criterios de lectura fácil. Desde el programa de mano, a través de un código QR te puedes descargar el esquema argumental, siguiendo estos criterios, también a través de la página web.

Otra intervención que hicimos hace bastante poco es convertir las peanas de acceso a la entrada principal en accesibles. Entre peana y peana ahora hay 90 centímetros de distancia, para que cualquier persona que se desplace en silla de ruedas pueda acceder por cualquiera de estas puertas. Y además el visor para

poner la entrada ahora está muy bajito. Otra cosa que hicimos, algo de lo que me siento bastante contenta, es que ofrecimos una formación para los trabajadores del Liceu, unas sesiones sobre accesibilidad. Había unas partes teóricas y otra parte práctica, en la cual bajamos todos y nos pusimos en la piel de una persona va en silla de ruedas, o de una persona que es invidente: nos pusimos unas máscaras, nos pusimos unos tapones, y con una formadora vivimos lo que era moverse por el Liceu teniendo diversidad funcional. Y nos dimos cuenta de que había muchas cosas que se podían mejorar.

***Ofrecimos una formación para los trabajadores del Liceu, unas sesiones sobre accesibilidad. Había unas partes teóricas y otra parte práctica, en la cual bajamos todos y nos pusimos en la piel de una persona que va en silla de ruedas, o de una persona que es invidente.***

Después, también para las personas que se desplazan en silla de ruedas, tenemos unos espacios habilitados en la sala, ya que actualmente tenemos treinta personas abonadas que vienen regularmente al Liceu con silla de ruedas, además de todas las personas que de una manera individual adquieren entradas para cualquier función. Como nosotros les obligamos a sentarse en la platea por cuestiones de seguridad, les ofrecemos un descuento del 80% en la adquisición de las entradas, y de un 50% a sus acompañantes. Las zonas que están marcadas son las zonas en las que se colocan las personas en sillas de ruedas cuando vienen a la función. También en las taquillas tenemos una mesa más bajita, por si viene alguien a comprar entradas, que tenga un acceso más directo. Como somos un teatro histórico –se quemó en el año 1994, pero no por completo–, el vestíbulo es histórico, con lo cual tenemos un problema de accesibilidad. Tenemos escaleras y tenemos una plataforma, pero nosotros siempre recomendamos a todo el mundo con problemas de accesibilidad, o que no quiera usar las escaleras, que accedan por la calle Sant Pau, que no tiene impedimentos.

Lo último que hemos hecho respecto a accesibilidad son unas guías para personas con autismo. Una de las cosas que más me sorprendió en su día fue una compañera que tiene tres hijos; con sus dos primeros hijos ha visto toda la programación del Petit Liceu, pero con el tercero no había visto ninguna, y ¿cuál era la diferencia? Pues que su tercer hijo tiene autismo, y así nos dimos cuenta de que sucedía algo: «Tengo miedo de la reacción del niño ante un espacio que no conoce, o de la reacción del público ante un chillido o de una reacción no esperada de él». Entonces lo que hicimos fue de copiar lo que estaban haciendo ya en Estados Unidos: en el Met [Museo Metropolitano de Nueva York] o en el MoMA tienen unas guías estupendísimas, que de una manera narrativa y secuencial van explicando qué es lo que te vas a encontrar cuando vengas a

ese equipamiento. Yo –en primera persona– en el Met me encontré con que, al entrar en el edificio, me recibiría una persona en la taquilla, que me explicaría muy amablemente qué era lo que tenía que hacer. Copiando este modelo nosotros hicimos tres guías, una de pictogramas y otras dos pensando en las escuelas y sus los alumnos y otra narrativa secuencial, con muchas fotografías. A varias personas les pedimos que salieran en las fotos, sobre todo por el tema del contacto físico, y para que cuando vengan al teatro no se encuentren con que van a descubrir un espacio totalmente extraño.

No sé si conocen el programa Apropa Cultura, un programa que funciona desde hace diez años en Cataluña y que para mí es una de las cosas más bonitas que existen actualmente para la inclusión y para hacer realidad el derecho a la cultura para todo el mundo. Este programa lo que hace es que todas las entidades sociales que se puedan adherir pueden gozar de toda la programación de más de setenta equipamientos de Cataluña, a unos precios simbólicos. Es decir, estas entidades sociales están viniendo al Liceu pagando tres euros, sentados en la platea o en el anfiteatro, nunca en los pisos altos, siempre abajo. Son entidades sociales de personas con diversidad funcional, personas con problemas de drogadicción, mujeres maltratadas, gente mayor en riesgo de exclusión social... Realmente para nosotros ha sido una experiencia increíble ver la reacción de estos grupos al poder acceder al Liceu. Es realmente impresionante los comentarios que llegan a hacer: «¡Ostras! ¡Yo, rockero, nunca hubiera pensado que iba a sentarme aquí en la platea escuchando y descubriendo la ópera, que para mí era una cosa totalmente inaccesible!». Aquí tenemos otra imagen de una actividad que hacemos con el programa Apropa: la posibilidad de acceder a los ensayos de la orquesta o del coro.

Y otra gran área de trabajo es el Liceu en el territorio, que consiste en abrir las puertas a todas aquellas personas que, por razones geográficas, tienen el acceso muy difícil al teatro. Tenemos un chico que tiene 28 años pero que sabe más de ópera que muchos aficionados de más edad, y que de una manera súper divertida, amena y nada pedante se va a los pueblos y a las asociaciones, a los casinos, bibliotecas... a explicar las óperas, y luego hacemos que estas personas, en grupo, con facilidades en descuentos, etc., puedan venir al Liceu a disfrutar de las óperas. Otra cosa que hicimos en Liceu en el territorio es retransmitir una ópera en semidirecto en pantalla, en diferentes sitios.

También hacemos otras acciones que no nos suponen ningún gasto como, por ejemplo, iluminar la fachada el Día Internacional del Autismo o el Día de la Lucha Contra el VIH. Tenemos un equipo pequeñito de personas que trabajan en acomodación compuesto por personas con discapacidad intelectual, que vienen a

hacer la acomodación en las funciones escolares. Organizamos un día de puertas abiertas para familias con niños con autismo para eso, para romper esa cosa de «no hemos venido nunca porque tenemos miedo a la reacción».

***Hicimos algo copiado de la ópera de Sidney: dejar la platea a media luz y espacios vacíos para que los chicos, si tenían ganas de hacer movimientos, los pudieran hacer sin sentirse agobiados, o sentarse en un suelo como este.***

Tenemos otro proyecto en prisiones y otro proyecto en el Raval, que se llama *Ciutat Vella - Apadrina el teu equipament*. Y la política de precios sociales: los descuentos que tenemos para familias numerosas, monoparentales, para personas en paro, etc. Y el compromiso medioambiental. ¿Y por qué un compromiso medioambiental? Pues porque si nos comprometemos con la sociedad, el medioambiente también es una de las premisas. Y respecto a los nuevos públicos, tenemos una programación que se llama *Off Liceu - Diálogos musicales*, para dar a conocer nuevos compositores, compositores contemporáneos que están empezando y a los que damos esta oportunidad de hacer conciertos en la sala del foyer... Y el equipo pedagógico, etcétera. ¡Muchísimas gracias! ♥

## PROGRAMA MUSICOSOCIAL DALANOTA

MADRID

*DaLaNota, el programa musicosocial de Lavapiés.*

**Aldara Velasco Morales (una de las fundadoras y coordinadora del proyecto)**

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

Hola, soy Aldara Velasco Morales, una de las fundadoras y coordinadoras del proyecto. Lo primero, quiero poner un vídeo.

[Proyección vídeo]

Emocionante. Innovador. Colaborativo. Integrador. Inclusivo. Diferente. No podemos quedarnos mirando cómo funciona nuestra sociedad y quedarnos quietos sin aportar nada para mejorarla. Somos músicos, artistas y profesionales amantes del arte y queremos apoyarlo y complementarlo con nuestra experiencia y dedicación. ¡Queremos dar la nota! Y vamos a hacerlo con un programa musicosocial. La música y el arte como herramienta de transformación social. Una educación gratuita, intensiva, para formar en valores a niños, niñas y jóvenes a través de la música y del arte. Para formar a ciudadanos sensibles, preparados, y conscientes de su entorno. Un modelo de educación grupal, en el que todos se ayudan y aprenden unos de otros. Un programa que cuenta con el compromiso y la participación de familiares y amigos que colaboran para sacarlo adelante. Actuamos en zonas desfavorecidas, con más necesidades y en riesgo de exclusión social. Este año comenzamos trabajando de forma voluntaria en un barrio de Madrid, para poco a poco extender el modelo a otros lugares de España.

¿Os gustaría dar la nota con nosotros? Ayúdanos a transformar las vidas de niños y jóvenes, de sus familias y comunidades. Dale una segunda vida a los instrumentos que no utilices o apóyanos para conseguir los que nos faltan.

Este fue el primer paso que dimos, hace casi tres años. En este momento no teníamos nada; ni niños, ni niñas... Solo teníamos las ganas de empezar, un equipo de profesionales... Nos juntamos y vinimos a Lavapiés, porque nosotros somos de Madrid. Nos habría gustado que hoy estuvieran aquí con nosotros estos niños y niñas; de hecho, lo habíamos planteado en la comunicación, pero al ser por la mañana, aunque están aquí al lado es difícil gestionarlo, así que mejor otro día venís a los conciertos para conocerlos.

Como hemos contado, DaLaNota es un programa musicosocial, gratuito, intensivo, que pretende transformar la sociedad a través del aprendizaje de la música con población en riesgo de exclusión social y multicultural. DaLaNota forma parte de la Asociación Plataforma Redomi, que tiene otros proyectos: el mapeo de organizaciones musicosociales y las vacaciones artísticas solidarias.



DaLaNota nació porque un grupo de jóvenes músicos queríamos, después de estudiar en el Conservatorio y pasar muchas horas tocando nuestros instrumentos, conocer el mundo de otra forma, contactar con la gente y vivir una experiencia diferente. Empezamos a buscar opciones, y varios de nosotros comenzamos a trabajar en proyectos en Latinoamérica: proyectos musicosociales en Colombia, Costa Rica, Panamá o Perú, y estuvimos viviendo cada uno nuestras experiencias por su lado. Después de tres años trabajando y estando en contacto, decidimos crear la asociación y traer DaLaNota a Lavapiés, de donde somos nosotros.

Queremos promover el desarrollo holístico de la infancia, prevenir la exclusión social, garantizar una educación artística profunda y una educación intercultural e inclusiva. Nuestros beneficiarios son, en este momento, 72 niños y niñas, entre ocho y dieciséis años, y llegamos a 216 familiares. El 80% de nuestros niños y niñas están en riesgo de exclusión social; el 50% son derivaciones de los servicios sociales. Tenemos más de veinte orígenes familiares y etnias diferentes, porque

el barrio de Lavapiés, donde nos encontramos, es intercultural, y englobamos a todos los colectivos que viven en él, que muchas veces no están conectados entre ellos. Tenemos seis modelos de familia y un 10% de los niños y niñas vienen derivados de asociaciones de refugiados de Latinoamérica y otras partes.

Nuestro proyecto tiene tres áreas: el área pedagógica, el área psicosocial y el área de espectáculo. El área pedagógica son las clases de instrumento, de coro, de danza y de lenguaje musical y orquesta. El área psicosocial la compone nuestro equipo psicosocial y son talleres semanales, además de atención directa a los beneficiarios. El área de espectáculos está para tener retos a los que dirigirnos. Nuestro equipo es horizontal: no tenemos director o directora. Somos un equipo de profesionales compuesto por músicos, profesores de danza, de coro, profesionales psicosociales y de gestión y comunicación. Nuestra propuesta es de aprendizaje intensivo. Tenemos de lunes a jueves una hora y media diaria, con coro, lenguaje musical, danza, etc.

Nuestra área psicosocial es una de las partes más especiales del proyecto y nos diferencia de otros que no la tienen. Uno de los objetivos con los participantes es la participación social grupal. Fomentamos que sean personas activas, que participen en su vida diaria, que tomen decisiones en grupo. Tenemos pensamiento crítico, comunicación social y autoestima. Con las familias hacemos apoyo psicosocial, asesoría e intervención. Con el profesorado, apoyo y formación con estrategias pedagógicas, para estar todos bien conectados como equipo.

Dentro de la metodología, nos basamos en el aprendizaje por proyectos, donde trabajamos la interculturalidad.

Hemos medido nuestro impacto mediante diversas variables. Entre ellas la atención, que, en una muestra de 30 niños, ha subido considerablemente, o la creatividad.

Hemos participado en cuarenta espectáculos en lo que llevamos de historia de DaLaNota. Queremos actuar tanto en salas reconocidas como teatros o festivales y también en la calle, para acercar la música y el arte a las familias y a la población en general.

Una de nuestras fuentes de financiación es la Escuela Solidaria de Adultos, porque este barrio, como muchos conocéis, tiene dos caras: una es la de la población vulnerable y en riesgo de exclusión social, pero también hay mucha gentrificación, una población que tiene otro acceso a la cultura y que queremos que se involucre también en el proyecto. La Escuela Solidaria de Adultos es una forma de combinar y que, juntos, participen en los espectáculos.

Aunque los que trabajamos en el proyecto somos profesionales, tenemos una parte de voluntariado que es el aula de estudio complementaria, para ayudar

con la conciliación familiar. Esto hace que DaLaNota se constituya como un pequeño centro de día para nuestros niños y niñas, porque algunos de ellos pasan aquí doce horas semanales.

*[Proyección vídeo]*

Este vídeo es de cuando los niños llevaban tocando solamente un año y medio. Con muy poco tiempo pudimos lograr resultados muy satisfactorios.

Para que veáis lo que somos capaces de hacer, el año pasado hicimos un espectáculo final de curso en el Teatro-Circo Price, con mucha ayuda y con la colaboración de 300 artistas en escena, voluntarios: una orquesta profesional, artistas como Carmen Linares, colectivos de teatro, de danza, de circo. Os dejo con el vídeo de lo que fue el espectáculo. Tenemos espectáculos una vez al mes, el próximo en el Teatro Nuevo Apolo, el 9 de junio.

*[Proyección vídeo]*

Ya para terminar, quiero decir que DaLaNota es un ejemplo de cómo desde cero los ciudadanos podemos lograr herramientas de cambio poderosas a través del arte y hacer que las personas con diversidad, con toda clase de orígenes familiares, puedan ser protagonistas de su propia cultura. Muchas gracias.♥

## THE CROSS BORDER PROJECT

### VALLADOLID

### *El verbatim como herramienta inclusiva en un proyecto escénico. El caso de Fiesta, Fiesta, Fiesta.*

**Lucía Miranda (directora y dramaturga de la obra *Fiesta, Fiesta, Fiesta*)**

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

Hola, buenos días. Pero, qué mal día tenéis hoy, que ni siquiera me decís «buenos días». ¿Lo intentamos otra vez, por favor? Hola, buenos días.

Así comienza *Fiesta, Fiesta, Fiesta*. Estas palabras las dice Alma; ella dice que es el ama del calabozo –la conserje. *Fiesta, Fiesta, Fiesta* es un espectáculo de teatro documental *verbatim*, que es de lo que vengo a hablar hoy, del *verbatim*, de la compañía The Cross Border Project, que, aunque en inglés y siendo de Valladolid pueda sonar como que somos muy guays, el Cross se fundó en Nueva York. Me pasó como a Marina [Pallarés-Elías]: me fui con una beca a Estados Unidos, a hacer un máster de teatro aplicado, y vine con todo eso en la mochila.

*Fiesta, Fiesta, Fiesta* es una obra de teatro documental *verbatim* porque entrevisté para hacerla a cuarenta personas: profesorado, alumnado, personal no docente y madres; y digo madres, y no padres, porque los padres no pasaron por allí para que los entrevistara, ni tampoco se disponían. El *verbatim* es una herramienta inclusiva. Nosotros llevamos tiempo trabajando con el teatro documental, y nos planteábamos mucho esta pregunta: «¿Qué hace una panda de blancos burgueses hablando de estos temas? ¿Qué legitimidad tenemos, como autores, como creadores, a la hora de hacer un espectáculo, para que ese espectáculo represente de verdad a la comunidad con la que estamos trabajando?». Y ahí apareció el *verbatim*. El *verbatim*, que significa «palabra por palabra» es una técnica que surgió en los años 60-70 en Inglaterra, en Australia, en Estados Unidos, aunque no se sabe bien quién exactamente lo inventó, y tiene que ver con que tú entrevistas a un grupo de personas y esas entrevistas las grabas. Después, transcribes todo lo que esas personas te han dicho, palabra por palabra: esto es, respeto las toses, las risas, las pausas, y el actor no trabaja con el texto que yo le doy como autora, sino que trabaja con los audios. Tiene toda la obra editada en audio y va con unos cascos puestos, aprendiéndose el texto como si fuera una canción.

¿Qué supone el *verbatim*? Representa la identidad de una persona. Tú cuando estás, como actor, poniéndote en el cuerpo y las palabras de otra persona y respetas su acento, sus pausas, sus tics al hablar, estás representando su identidad. *Fiesta, Fiesta, Fiesta* es una obra que habla de identidad, de la identidad como



individuos y de la identidad como colectivo, como país. Por eso entré en una escuela, en un instituto de secundaria pública, porque creo que la identidad se crea en las escuelas, como individuos, como personas. Hay muchos factores, la familia, el contexto... pero, a partir de la escuela, ya volamos solos.

Además, me interesaba mucho hablar de la interculturalidad que hay ahora mismo en las escuelas, que hay en las calles, pero que, sorprendentemente, no hay en los patios de butacas. Esos diversos orígenes culturales, que sí que están en nuestras aulas, pero no están en nuestros teatros; ni en el patio de butacas ni, muchas veces, tampoco sobre los escenarios.

Esto funciona así: yo llego allí, lío a un cole –es difícil liar a un espacio que te deje entrar con una grabadora, que te deje trabajar con menores– y les doy un formulario de consentimiento para el entrevistado. ¿Qué les pregunto? Cómo se quieren llamar si los convierto en personaje, si me dan permiso a dar su nombre en público, en una ponencia como esta, si me dan permiso para sacar sus voces en el escenario, en caso de que lo quiera hacer. Y yo me comprometo a que

ellos tengan acceso al material quince días antes de que esa obra se publique. Si ellos, quince días antes, leen la obra y dicen: «Esto no me interesa; esto no quiero; esto que te conté, en su día, en privado, no quiero que salga», yo tengo la responsabilidad –porque hemos firmado un contrato juntos, y estamos juntos haciendo esto– de quitar ese fragmento.

Entonces, yo entro, busco una salita donde podamos estar cómodos y tengo entrevistas como de una hora o dos horas. Depende. Primero hice un taller con los chavales, porque llegar ahí una extraña, que no los conoce de nada, «oye, que te voy a entrevistar y que me cuentes tu vida», es como raro, ¿no? Entonces, dije: «Vamos a hacer un taller, vamos a jugar, vamos a pasárnoslo pipa», y una vez que acabó el taller les dije: «¿No querréis que os entreviste? Me interesa que me contéis vuestra vida, porque desde The Cross Border queremos contar vuestra vida. Y queremos que vosotros seáis parte de esto». Y entonces la gente te dice que sí, que encantada. Les tienes que parar para que no te la cuenten.

**Me interesaba mucho hablar de la interculturalidad que hay ahora mismo en las escuelas, que hay en las calles, pero que, sorprendentemente, no hay en los patios de butacas. Esos diversos orígenes culturales, que sí que están en nuestras aulas, pero no están en nuestros teatros; ni en el patio de butacas ni, muchas veces, tampoco sobre los escenarios.**

Les hago a todos las mismas preguntas, pero vas encontrando hilos de conexión, te van contando historias que hacen que puedas crear una dramaturgia que una todo esto. Una de las cosas que les pregunté fue qué era la patria para ellos. Y contestaron esto.

[Vídeo]

«Me has tocado de lleno. ¿Qué es la patria? Pues no sé». «Para mí, patria, ahora mismo, son mis padres, mis hermanos, mis sobrinos». «¿Mi patria? ¿Te digo la verdad? Palma de Mallorca [Ríe]. Bueno, no he visto, pero lo que he visto en la tele me ha encantado muchísimo, y querría que esta fuera mi patria, mi país, mi todo. Esa Palma de Mallorca es, para mí, todo». «Es nuestra cultura. La patria es... un cachito de tierra que uno identifica». «Pues mira, eso, precisamente un instituto podría ser una pequeña patria, ¿no?».

Estas son las voces de algunos de los participantes que aparecen en el espectáculo. He tenido que quitar algunas, porque algunos de ellos sí que me dieron permiso para que aparecieran en público y otros no. Con lo cual, en la selección de este material como creador tienes que ser súper cuidadoso con lo que ellos quieren.

Y después, tienes cuarenta entrevistas de dos horas cada una. ¿Qué haces con ese material? Te vuelves loco. Debo decir que fue posible hacer esta dramaturgia porque fui becada por el INAEM, dentro del quinto Programa de Dramaturgias Actuales. Y me gusta contarlos porque hacer un proyecto de teatro documental *verbatim*, teniendo en cuenta a la comunidad, cuidándola y siendo primeriza, o tienes tiempo –es decir, cinco o seis meses para hacerlo– o es fácil que metas la pata. Porque tienes que consultarles, tienes que preguntarles, y si no es con una ayuda como la de este programa, hubiera sido imposible asumir esto en mi casa, sola, con un ordenador. Yo trabajaba con *post-it* y según escuchaba dividía el material en colores: el rosa, los monólogos; en amarillo, lo que pueden ser los diálogos; en verde, las escenas que pueden ser más poéticas. Entonces, como dramaturga, voy construyendo un mapa donde las voces de ellos se interrelacionen y tengan sentido.

Y después el *verbatim* se transcribe así: Anna Deavere Smith, que es la maestra de la que yo aprendí en Estados Unidos, dice que el *verbatim* se escribe como poemas orgánicos. Cada pausa de un personaje es un verso. «De las pocas veces que me ha pasado algo, en el metro, vino mi hermano a visitarme...». Cada vez que ella respira, yo lo voy escuchando y voy construyendo un verso. De esa manera, respeto su manera de hablar.

Acabo el texto. En septiembre volvemos al instituto, y entonces nos vamos toda la compañía, nos vamos The Cross Border allí y hacemos dos lecturas, una para los jóvenes y otra para los mayores, para que nos digan qué les había parecido. Y entonces, allí descubrieron que en el instituto había un secreto, que no se contaban entre ellos, y es que estaban todos pagando bocadillos al mismo alumno y que ese alumno había engordado un montón de kilos y habían tenido que llevar al claustro de profesores el asunto, porque todos escondían que a Hugo le compraban bocadillos y que la conserje le daba galletas a escondidas. Y después, también descubrieron, madres e hijos, que la historia se repite, y Ana, que es la madre guineana de la historia, y Nate, su hijo, descubrieron que habían vivido dos historias de racismo similares y que ninguno se la había contado al otro, por no molestar, por no crear preocupación.

Se publica, se hace el espectáculo, y entonces hay que buscar un elenco de actores que represente la diversidad cultural de esas voces. Muy difícil, porque somos pequeñitos, con muy poco dinero; hay diecisiete personajes y solo puedo pagar cinco actores. Así que hay que pensar mucho cómo se hace. Buscamos que hubiera una diversidad cultural y de edad que se pudiera representar. Está Anahí, que es afrodescendiente, esta Huichi Chiu, que es taiwanesa, está Efraín Rodríguez, que es mexicano, para representar la latinidad... y he de decir que fue complicado encontrar un grupo tan diverso.

Al final, para nosotros era muy importante generar un espacio donde el público

compartiera con nosotros algo de su *verbatim* y algo de su identidad. Así que compartimos poemas, que son «Yo soy de», y todo el mundo entra al escenario y lo comparte. Hemos estado todo el rato buscando cómo podíamos construir desde ellos.

Me encantaría contaros cómo fue cuando ellos vinieron al teatro y se vieron por primera vez, pero, como solo tengo tres minutos: Ángel, ¿sales, por favor? Ángel Perabá os va a hacer una pequeña muestra de *verbatim*. De Ionut, que es un alumno rumano que acaba de aterrizar; Antonio, que es el profesor de compensatoria, y Hugo.

[Actuación de Ángel Perabá]

Estaremos de gira todo el otoño, ¡venid a vernos! Y, creadores, animaos: ¡probad el *verbatim*! Es maravilloso.

## PREGUNTAS Y DEBATE

**PÚBLICO:** Ante todo, quiero decir que estoy encantada de poder estar aquí, y me ha costado mucho porque esta semana he tenido mucho trabajo y ahora no estoy en Madrid, sino en Albacete. He venido esta mañana en el tren pensando en lo que me iba a encontrar, y lo que íbamos a poder compartir, y me voy a llevar de vuelta un montón de ideas y un montón de fuerza, porque creo que, al fin y al cabo, no estamos solos en cada una de nuestras parcelas. Yo trabajo en una asociación que presentó un proyecto para una comunicación; me hubiera gustado estar ahí, pero no ha podido ser porque, por suerte, hay más proyectos de los que pensaba que trabajan por la inclusión social de personas con diversidad funcional. En nuestro caso, nos llamamos AFAEPS y trabajamos con personas con enfermedad mental. Luchamos por romper el estigma social que existe en esta sociedad hacia las personas, en este caso, con una enfermedad psíquica desde hace más de veinticinco años. Nosotros, desde un principio, tenemos una residencia, tenemos un centro de rehabilitación psicosocial, laboral, e ideas creativas. Las personas con las que compartimos nuestro día a día tienen inquietudes relacionadas con las artes escénicas. Desde el principio consideramos como una parte de la terapia y de la intervención psicosocial el que pudieran transmitir.

En relación con lo que decía Ana [Villa] del programa de Etiopía hacia la formación, nosotros consideramos que es muy importante esta formación para las personas que quieren integrarse socialmente. Solo queríamos expresarnos, y compartir con vosotros, que estamos luchando por la formación en artes escénicas para las personas con enfermedades mentales en Albacete, con un pro-

yecto pionero que nos gustaría, si hubiera posibilidad el año que viene, poder expresaros en estas Jornadas. Gracias.

**PÚBLICO:** Muchas gracias a todos. Son unos proyectos muy interesantes. Ana, yo quería preguntarte una cosa que me ha asaltado cuando contabas que un día los chicos empezaron a hacer circo. Y quería preguntarte, ¿por qué circo? ¿Tenían algún precedente, o simplemente empezaron a jugar con una pelota? ¿Por qué no danza, por qué no música, por qué no teatro?

**ANA VILLA:** Hacen un poco de todo, pero empezaron con circo porque en África hay muchísimo circo: hay muchísimas compañías de circo, muchísima gente que se entrena. De hecho, ahora mismo se ha metido dentro del Ministerio de Deporte. Es algo que hacen en muchas partes de África, como un deporte. Ahora mismo sí hacen de todo; ellos se cogen YouTube y, por ejemplo, este año en la propuesta que hicimos en Conde Duque trajeron un número que era de danza contemporánea. Cualquier cosa que les llega la practican y la absorben. Por eso he invitado a cualquiera que quiera ir a la formación, porque son esponjas.

**PÚBLICO:** ¿Son autodidactas del todo? ¿No tienen ningún referente que llegue allí y les diga: «Yo voy a enseñar»?

**ANA VILLA:** Hoy por hoy, estamos haciendo una auditoría del proyecto ahora mismo y lo vamos a cambiar un poquito, para estar más organizados, y ahora mismo estamos haciendo una línea de voluntariado. Te encontrabas con que aparecían cinco personas que querían dar clase de algo y ahora vamos a organizarlo; había gente que iba en verano o en Navidad, cuando estamos de gira; de tal forma que la mayoría de los que se ocupan de formar a los demás estaban fuera. Ahora hemos empezado un programa con el que vienen a la escuela de circo de Caramba; estuvo un año uno de los profesores, y estamos intentando que aprendan danza, teatro, porque incluso los que dirigen tienen carencia en formación. Tú puedes ser muy creativo, pero, sobre todo si quieres entrar en el mundo más contemporáneo, es más difícil; porque las giras cuando son más puristas, más africanas, la gente lo que sale diciendo es: «¡o, hace mucho tiempo que no sentía esto!». Tienen mucha verdad, pero no tienen la formación de cómo tienes que estar en el escenario y cómo te tienes que comportar; y, sin embargo, te mueven algo. Yo siempre digo que, para nosotros, mejorar es muchas veces una cuestión de ego, pero para ellos es de supervivencia. Eso se nota.

Ahora, la idea que tenemos es que en esta gira ya uno de los chicos igual se quede y haga un intercambio con una persona de Barcelona. Así que estamos en esa línea. Muchas gracias.

**PÚBLICO:** Quería agradecer a todos los ponentes la fantástica labor que estáis haciendo socialmente. Mi pregunta es para Irene [Calvís] y en colación a lo que comentaba Lucía [Miranda], sobre el tema de que esta realidad no está sobre

los patios de butacas. Comentaba Irene [Calvís] que hay ciertos espacios en Cataluña, como el Liceu, que es un espacio grande, con unos recursos humanos supongo que más grandes de lo habitual. ¿Hay espacios más pequeños, que no tienen esos recursos humanos, y cómo hacen para llegar a esas asociaciones y poder empatizar, a la hora de traer a esos colectivos a los patios de butacas?

**IRENE CALVÍS:** El proyecto Apropa Cultura crea redes entre los equipamientos culturales y las entidades sociales. Como he comentado antes, es un proyecto que nace hace diez años, u once, y lo que ha conseguido es que todos estos equipamientos culturales pequeñitos –porque hay equipamientos de pueblos– o grandes, que somos diez o doce en Barcelona, nos hemos comprometido con esta plataforma social que lo que hace es que todas las entidades que quieran adherirse lo pueden hacer –siempre a través de una entidad, nunca son personas individuales– y todos sus usuarios pueden aprovecharse de la plataforma. Es una cosa que no sé si existe en otros lugares, pero para mí es algo increíble lo que se ha conseguido porque realmente es verdad que es una inclusión total. Es dar la posibilidad de gozar de la butaca. Hay muchas actividades culturales a las que la gente no puede acceder, porque hay una barrera, a veces mental. Apropa Cultura está muy bien no solamente porque se pueda acceder a tres o cinco euros, sino porque además realiza proyectos de formación. Por ejemplo, a los educadores, a los psicólogos, a los directores de los centros educativos y sociales se les da la oportunidad de formarles en cuestiones relacionadas con el arte. Para mí, a nivel personal, ha sido una experiencia brutal, tener a todas estas personas disfrutando de toda la programación del Liceu.

**PÚBLICO:** ¿Y cómo se llega a estas asociaciones desde las entidades pequeñas? Y, ¿qué resultados está teniendo en cuanto a la realidad de cada uno de ellos?

**IRENE CALVÍS:** Ha llegado un punto en el que el programa Apropa ya es muy conocido dentro de todo el ámbito social del tercer sector, y ya son las propias entidades sociales quienes llaman a la puerta de Apropa Cultura. El boca-oreja funciona muy bien, y entre ellos, que también se conocen muchos, se aconsejan: «Llama a Apropa Cultura» o «Infórmate en su web».

**PÚBLICO:** A lo que me refiero es a los inicios, no a cómo funciona ya.

**IRENE CALVÍS:** Se empezó en el Teatre del Auditori, en Barcelona, que junto con el Teatre Lliure empezó a hacer complicidades. Se quiso hacer un proyecto social, y se presentó un proyecto social de una magnitud muy importante, y en aquel momento se dieron cuenta de que había que ir despacio y pensar cómo podían hacer para que esa gente tuviese acceso a los equipamientos culturales. Y así se dio la oportunidad de entrar pagando unos precios simbólicos. Así se empezó a construir esta red. Hay una persona detrás, que no sé si la conocéis. Se llama Sonia Gainza y ha sido muy dinamizadora con este proyecto.

**PÚBLICO:** Enhorabuena a todos y también enhorabuena a la selección, creo que están todos los géneros y todos los enfoques. La pregunta no se la dirijo a nadie; quien quiera puede responderla. Me parece que aquí nos estamos olvidando –supongo que cada uno tiene sus referencias de con qué diversidades personales o colectivos trabajar– pero supongo que hay alguno que nos estamos dejando. Hemos visto que se han afrontado retos con personas con trastorno autista, con niños de la calle, con diferentes singularidades; pero seguramente hay alguno que, por su dificultad o porque no hemos pensado en él, está entre vuestros retos futuros, o percibís que no están suficientemente atendidos por las artes escénicas. ¿Tenéis alguna idea sobre eso?

**MARINA PALLARÉS-ELÍAS:** A mí, el colectivo de hombres me parece que está un poco olvidado, porque vosotros, como hombres –las necesidades, de dónde venís, de años, y siglos, y con qué enfoque nuevo, ¿os estáis realizando?, ese conflicto que tenéis... En mi experiencia es un colectivo que se ve poco, y a nosotros como compañía nos gustaría trabajar con ello.

**ALDARA VELASCO:** Otro de los retos es llegar a la comunidad.

**PÚBLICO:** Mi pregunta va un poco dirigida hacia Marina [Pallarés-Elías], que ha estado hablando un poco del colectivo de salud mental, y me ha impactado cuando hablabas de ese teatro con coro. Quería saber cómo trabajáis con salud mental, porque nosotros hacemos también teatro con salud mental. Estaba interesada en saber si estabais trabajando con algún equipo disciplinar, que haga algún tipo de supervisión.

**MARINA PALLARÉS-ELÍAS:** La verdad es que no. Nosotros tenemos dos grupos. Uno, de iniciación, que son nuevos, que quieren probar, y otro, cuando ya se sienten capaces de tomar parte en el proceso de creación. Nosotros trabajamos mucho en colaboración con otras entidades; siempre. Es una de las formas con las que nosotros hemos avanzado porque desde el principio, cuando no teníamos dinero ni tampoco nombre, es una forma de ayudarnos entre asociaciones. Yo soy de Barcelona, y allí no teníamos un duro cuando trabajábamos, pero funcionábamos bien. Es verdad que nos llegan sobre todo de trabajadores sociales, que nos dicen: «Mira, tengo un usuario al que le gustaría probar». Es la manera en que entran. Pero, después, no tenemos una continuidad. Nosotros nos cuidamos haciendo yoga, nos cuidamos como equipo; pero, es verdad, no nos cuidamos mucho. Nos tenemos que cuidar más, a lo mejor. Abogo por el cuidarnos mucho.

**PÚBLICO:** Yo quería preguntar a Lucía [Miranda], porque me ha interesado mucho la técnica. Entiendo que grabas solamente la voz de la persona que entrevistadas, y luego el actor tiene que... no sé si la palabra es imitar; tiene que trabajar sobre este acento, estas pausas, los silencios que hace el entrevistado, ¿y el cuerpo?

**LUCÍA MIRANDA:** Nosotros decimos que «habita» el personaje. Es la palabra que hemos conseguido para traducir este concepto, que viene del inglés. Pero sí, se graba todo en audio –por eso cuando han sonado las voces no había nada en pantalla. Yo tengo la entrevista de tú a tú, y tomo notas cuando la persona se va: sobre cómo viste, sobre si tiene tics o tiene unas maneras especiales, y yo le paso los audios a un actor. Ángel [Perabá] te va a explicar mucho mejor la parte del actor. Él lo pone en el cuerpo, hace la prueba y yo no les cuento cómo es esa persona. Todo viene a través de la voz. Y el actor, mágicamente, crea un personaje que es tal cual la persona. Cuando ellos vienen a verse, cuando los ve la familia, flipan. Es una manera de mantener muy viva la identidad.

**ÁNGEL PERABÁ:** Para llegar a «habitar» sí que es verdad que hay un trabajo previo de escuchar, escuchar, escuchar, repetir, repetir, repetir e intentar identificar; es decir, toses, pausas, tonos, cadencias... y eso sí que es verdad que hay que ajustarse muchísimo para que luego, de alguna manera, llegue al cuerpo. Hablamos de magia porque es verdad que sí que hay un momento en que eso ya está en el cuerpo y aparece.♥



# Panel de debate

La profesionalización de las personas con discapacidad en las artes escénicas.



▶ VER VÍDEO

**PANEL DE DEBATE***La profesionalización de las personas con discapacidad en las artes escénicas.***Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva**

En el marco de estas Jornadas, se celebró un panel de debate sobre la profesionalización de las personas con discapacidad en el que se abordaron los retos para favorecer el acceso de las personas con diversidad funcional a la vida artística profesional. En él, se analizaron los actuales marcos sociales y normativos de apoyo y las mejoras que se consideran necesarias para hacer viable el desarrollo pleno de la carrera de los artistas y gestores de artes escénicas con discapacidad. También se trató el tema de la sostenibilidad del empleo en estos sectores artísticos.

Se expusieron distintas experiencias y testimonios de artistas con discapacidad que desarrollan su carrera en el sector de las artes escénicas y de la música, gracias a haber contado con un nutrido grupo de prestigiosos profesionales españoles y de otros países.

**PARTICIPANTES:**

**Guiomar Campos**, artista del Colectivo Lisarco

**Marta Cantero**, directora de Paladio Arte

**Fernando Coronado**, coordinador general de Danza Mobile

**Inés Enciso**, codirectora del festival Una Mirada Diferente del CDN

**Jaume Girbau**, performer y miembro del colectivo Liant la Troca de danza inclusiva

**Marta Navarrete**, artista del Colectivo Lisarco

**Marcos Pereira**, alumno de la RESAD con discapacidad auditiva

**Juanjo Rico**, director de Moments Art Dansa & Teatre

**María Sánchez de la Cruz**, directora de Artes Escénicas y del Teatro del Bosque del Ayuntamiento de Móstoles

**Jenny Sealey**, directora artística de Graeae Theatre Company

**Marisa Vázquez**, bailarina de la Compañía Ruedapiés Danza

Moderador: **David Ojeda**, director de escena y profesor de dirección escénica de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)



**David Ojeda**

**DIRECTOR DE ESCENA Y PROFESOR DE DIRECCIÓN ESCÉNICA DE LA REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO (RESAD)**

Quisiera agradecer a todos los componentes de esta... no sé si mesa o juntura o ágora. Considerábamos desde la organización de las Jornadas que el balance de esta mesa tenía que tener protagonistas. Personas que han participado en muchos y diversos momentos dentro de la trayectoria de nuestro país, España, y también en la última preparación que estábamos conformando nos pareció pertinente que estuviera Jenny Sealey. Agradecemos su presencia también dentro de esta panorámica que vamos a dar. Queríamos dar cuenta de lo que ha sido un bagaje de casi veinte años, o más de veinte años, en lo que es el territorio de las artes escénicas y la inclusión, desde muchos parámetros, desde la propia participación personal de estos artistas con diversidad y creatividad inmensa que vamos a escuchar. Personas que se dedican a la gestión, la exhibición, la producción. Personas que se dedican a la formación, directores, coreógrafos... En fin, tenemos un repertorio fundamental que puede dar cuenta de lo que ha sido el amplio territorio de las artes escénicas inclusivas en España durante casi veinte o treinta años. Por tanto, no voy a dilatar más, porque creo que lo interesante es que ellos hablen. Vamos a hacer una participación en dos fases, donde todos van a hablar una primera vez de la situación hasta ahora, y una segunda fase de lo que pensamos que puede ocurrir en el futuro. De aquí, sacaremos todas las intenciones; no sé si conclusiones, pero por lo menos propósitos e intenciones. También daremos turno a un espacio de intervención desde la audiencia, el otro lado del ágora, para que podáis preguntar o pensar en alto, pero compartir el pensamiento nato. Según estemos de tiempo, intentaré ser inexorable o exigente, para cumplir con el programa de la tarde. Os reitero mi agradecimiento por la voluntad que habéis manifestado al querer estar en este foro, en este comentario en alto. Espero que sea de gusto para todos, una tarde de pensamiento y festividades, y de propuestas a trabajar. Cada uno os presentáis y decid lo que os parezca pertinente.

**Fernando Coronado**

**COORDINADOR GENERAL DE DANZA MOBILE**

Hola, buenas tardes. Soy Fernando Coronado. Pertenezco a la asociación Danza Mobile, y supongo que nosotros estamos aquí porque llevamos, aproximadamente, unos veintitrés años funcionando. Llevar veintitrés años funcionando significa que hay cosas que has hecho bien para mantenerte, que es lo más difícil de todo. Yo me encargaba de la parte de gestión. Yo soy psicólogo; trabajaba en mi consulta, tenía mucha actividad, mucho afecto... cuando, por circunstancias de la vida, me encontré con una persona que quería montar en Sevilla

un proyecto relacionado con hacer danza con personas con discapacidades. Os puedo asegurar que la danza no es algo que sea una de mis fortalezas; podré tener alguna que otra, pero esa no es. Pero en un principio hacía falta la figura de un psicólogo en el modelo que se estaba planteando para este proyecto. Me seleccionaron, empezamos con el proyecto en 1994 y lo pusimos en marcha finalmente en 1995. Cuando empezamos, pasamos por una situación que probablemente a alguno de vosotros os pueda sonar: decíamos: «Queremos hacer un proyecto relacionado con danza»; íbamos a Servicios Sociales y nos decían: «Pues vete a Cultura»; íbamos a Cultura y decía: «Quiero hacer un proyecto de danza con personas con discapacidad», «Pues vete a Servicios Sociales». Transitábamos por caminos que no estaban, por lo que no había pasado, por lo menos en el sur, en el que la danza contemporánea no era, no es y esperamos que sí sea algo un poco más valioso. Empezamos con una escuela de danza. Esa escuela de danza funcionaba dos veces por semana, para niños con discapacidad solamente; niños, al principio, de entre 15 y 20 años aproximadamente. Y poco a poco, esa escuela de danza fue creciendo. Conseguimos un espacio: teníamos muchas ganas de hacer este proyecto y lo conseguimos presentando un proyecto de creación para un centro de formación. Teníamos que conseguir todo el dinero para ponerlo en marcha, para rehabilitarlo. Ahí empezó mi labor de gestión. Yo era quien hacía los proyectos. La otra persona, Esmeralda Valderrama, era la que normalmente ha puesto la perspectiva artística. Y, a lo largo de los años, probablemente ha sido una de las cosas que han podido hacer que nos mantengamos: hacer que dos personas no se ocupen de lo mismo. Pensar en dinero y pensar de forma artística a veces es realmente complicado, te lleva a mutilar una u otra perspectiva. Yo soy el de: «No hay dinero, pero lo habrá». Yo me defino como un generador de posibilidades. Me vienen ideas que me cuentan y yo puedo generar, y lo que trato de hacer es «vamos a hacerlo». Siempre he dicho que es mucho más difícil tener una buena idea que conseguir dinero. Dicho así, parece que esa no es la realidad, pero cuando tú tienes una buena idea y la vendes de una manera, crees en ella, le pones pasión, puedes conseguirlo. Y no siempre el dinero es lo más importante de todo.

***En nuestro campo escénico lo que nos ocurre es que muchas veces se hacen proyectos que cuando llega dinero es cuando se estropean. Pienso que el dinero es necesario, pero no la condición suficiente para hacerlo.***

Como decía, conseguimos un espacio que nos permitió hacer algo que nos ha dado identidad, y que es un centro de creación, un centro de formación. Teníamos personas que veíamos que tenían capacidades, potencialidades a la hora de subirse a un escenario, pero hacía falta formación, como les pasa a todos los artistas. Esta mañana se hablaba de ese tema de los profesionales y los no

profesionales, del que lo hace de manera, digamos, aficionada. El profesional lo que tiene, fundamentalmente, es la formación, y a las personas con discapacidad intelectual que son el colectivo con el que hemos trabajado les hacía falta eso, formación. Montamos la idea que teníamos y que era un conservatorio. Pero, cuando íbamos a Educación, os podéis imaginar lo que nos decían: «¿Conservatorio para personas con discapacidad intelectual?». Ya no que entraran en su conservatorio, sino que un modelo de conservatorio para personas con discapacidad no era posible y yo, como me encargo de ese de tema, intenté buscar una solución, que fue llevármelo a algo que sí conocía y que era posible: hacerlo a través de Servicios Sociales. Había algo en la administración que eran los centros de servicios sociales, y se puede llegar incluso a establecer un convenio con ellos, con lo que ya puedes tener una financiación. Tiré por ese lado. No se había hecho nunca, nunca había visto un centro ocupacional para personas con discapacidad intelectual en el que la actividad que se hiciera fuera una actividad formativa en artes. Si miráis un poco el repertorio de este centro ocupacional, se dedican a hacer actividades manuales de jardinería, lavandería y de muchos tipos, pero suelen ser manuales, no había nada artístico. Hubo que crearlo. Incluso nosotros cuando lo hicimos, dijimos: «No queremos que en ese centro haya ni comedor ni transporte», porque pensamos que lo más normalizador para hacerlo era que pudiesen comer en su casa y que se desplazasen solos. Si se desplazan solos hay un mundo abierto tremendo. Si siempre van de la mano de alguien, o los llevan los autobuses, eso limita mucho, y una persona que se forma en artes tiene que encontrar mundo. Esas fueron las condiciones que les pusimos, y el que quiso las aceptó y el que no quiso no las aceptó. Este es el modelo que nosotros tenemos, y al que le parezca bien que lo coja y el que entienda que no, pues que vaya a otro.

El centro ocupacional como centro de formación hizo que el modelo que teníamos de compañía y de actuaciones pasara a ser un modelo completamente distinto. Cuando estás acostumbrado a una formación de dos horas a la semana, pasar a treinta horas a la semana en danza, teatro, música y artes plásticas y cualquier otro tipo de formación que a lo largo del tiempo se ha ido generando, lleva a que la madurez artística de las personas, de los alumnos, haya sido mucho mayor. Nos permite no solo hacer una intervención y utilizar las artes como formación artística, sino usar las artes para la rehabilitación, para el desarrollo personal, para las partes como actividad ocupacional, como formación artística y llegar hasta la parte profesional.

Hicimos el centro ocupacional con todas esas cosas y la compañía danza siempre ha ido acompañando nuestra actividad. Nuestro modelo de compañía de danza, de producto artístico, es integrado, incluye artistas con y sin discapacidad. ¿Por qué? Porque de esa manera refleja, entendemos nosotros, y se ve realmente lo que se aporta. La persona no se señala por su discapacidad, y pen-

samos que en muchos casos eso nos ha ido muy bien. Hemos hecho veintitantos proyectos de danza, hemos recorrido muchos sitios; llevamos algo así como 700 representaciones. Danza Mobile desarrolla también otro tipo de proyecto, como el Festival Escena Mobile. Todo esto está en nuestra web, así que podéis mirarlo o, si tenéis interés, luego podemos hablar de ello.



**Marta Cantero**  
DIRECTORA DE PALADIO ARTE

Yo represento a un grupo maravilloso de gente que pertenece a la asociación Paladio Arte. Como Fernando, como otros muchos aquí, llevamos muchos años trabajando en esto; en nuestro caso unos veintidós años. Empezamos en el año 1996, y el recorrido es muy parecido al de Danza Mobile. ¿Cómo sobrevives, cómo llegamos a este punto? Como tú dices, algo tenemos que haber hecho bien para haber llegado hasta aquí con lo difícil que es en estos tiempos. Os puedo contar muy brevemente la historia de la asociación y los proyectos que tenemos. Nacemos en el año 1996, a partir de un proyecto europeo, Horizont 2, con otras compañías. Francia, Portugal y España hacen una creación; representamos también en estos países, y ese proyecto, que posiblemente en otras circunstancias se hubiera quedado allí, Paladio lo continúa. No solamente lo

continúa: seguimos trabajando y en el año 2004 creamos oficialmente la asociación, la escuela de teatro Paladio y el Festival Internacional Paladio Arte. En 2007 creamos el Centro Especial Paladio Arte. ¿Qué es un centro especial de empleo? Muchos de vosotros lo sabéis, pero se supone que es una forma de empresa que facilita la contratación de personas con diversidad.

Creo que somos prácticamente los únicos que en este país que hemos conseguido tener esa calificación, lo cual ayuda a mantener una infraestructura que se ha creado durante todo este tiempo. Para mí, y hablando siempre en primera persona porque yo también estoy incluida en ese saco que es la diversidad, siempre ha supuesto una responsabilidad muy grande, muchas veces me he levantado por la mañana y he dicho «No aguanto más, tiro la toalla». En esos primeros años, como contaba Fernando, las puertas que se nos abrían eran las



de Servicios Sociales, aunque tú sabes que tu sitio no está ahí. Las cosas han ido cambiando; queda mucho por cambiar, muchísimo, pero han ido cambiando a un poquito mejor. Yo creo que, si se puede definir el trabajo de Paladio, es que hay una absoluta convicción, indiscutible para nosotros, que es que la diversidad es un valor añadido para el arte. Estamos absolutamente convencidos, y desde ahí es de donde nosotros hemos trabajado y trabajamos.

Supone mucho esfuerzo; muchas mañanas que te levantas y dices: «No continúo, tiro la toalla». Pero van surgiendo cosas, van surgiendo proyectos, cada

vez te vas involucrando más y evidentemente –el que me conoce lo sabe– mi vida es la vida de Paladio. Mi vida ha estado dedicada casi al 100% a Paladio y a sacar ese proyecto adelante por la profunda convicción de la que estoy hablando. Es lo que tratamos de demostrar sobre el escenario. Sobre el escenario no hay personas con diversidad, hay artistas que dan el 100% de sus capacidades e indiscutiblemente, y estoy convencida de ello, son mucho más que cualquier otro actor que se suba a una escena. Hay que saber ver, hay que saber de dónde tiras y hay que ayudar a que eso salga.

No os voy a contar mucho más de Paladio; como dice Fernando, tenemos el festival, el centro especial de empleo, tenemos la escuela, tenemos la compañía profesional. Y celebramos mañana la inauguración del 11º Festival Paladio Arte en la sala Teatro Paladio, en Segovia. Es a las 19:30 de la tarde y habrá un vino posterior, así que os invito a acudir.

### Juanjo Rico

#### DIRECTOR DE MOMENTS ART DANSA & TEATRE

Mi nombre es Juanjo Rico y soy el director de la compañía Moments Art Dansa Teatre. Somos de Valencia. Llevamos veinte años trabajando en el campo del arte y la discapacidad y ya hace unos cuantos años, sobre el año 1994 o 1995, nos reuníamos en distintos foros en Sevilla, a través de Comité Español para la Creatividad y los programas que tenía, Ucrea, en Almagro, en los congresos que organizaba la Asociación Nacional de Alternativas Dramáticas y Expresivas. Esta es la trayectoria que llevamos detrás. Estar en este tipo de eventos sirve para recordar de dónde venimos y no perder nuestros orígenes. Parece que empezamos ayer y ya llevamos una trayectoria de muchísimos años; de hecho, hemos hecho nuestro oficio, nuestra profesión y nuestra pasión, que sobre todo es el arte y la diversidad.

Yo comencé en el campo de la diversidad de una forma espontánea. Estaba estudiando arte dramático y colaboraba con una entidad como voluntario, y tenía la necesidad de hacer cosas diferentes. A partir de ahí, lo que yo aprendía en mi escuela de arte dramático, la ESAD de Valencia, lo ponía en práctica con mis alumnos por la tarde, desde el desconocimiento total y absoluto de la discapacidad. Pero, de alguna forma, esta experiencia me ayuda a conocer de cerca sus necesidades, aprender de sus ritmos y sus patologías, de sus diferencias; eso me ayudó a conocerlos de una base y desde el conocimiento de persona a persona. A partir de ahí, después de toda la trayectoria de estos años, aprendes a convivir, a saber vivir con una persona con diversidad. A partir de ahí creamos la compañía, que es una escuela y compañía formada por personas con discapacidad física, psíquica y sensorial.

A nosotros nos gusta hablar de discapacidad, pero no de discapacidad como menos capacidad, sino de distintas capacidades. A partir de ahí, creamos la escuela de formación y la compañía. Nuestro proyecto prácticamente abarca esas dos líneas. La escuela donde se forman los alumnos y la compañía donde desarrollamos espectáculos allá donde nos contratan. Estamos dentro de la red del circuito teatral normalizado. Somos miembros de la Asociación Valenciana de Empresas de Danza. Hemos sido miembros de la Federación Española de Compañías de Empresas de Danza, fuimos socios activos del Comité Español para el Arte y la Creatividad, intentamos poner en marcha una iniciativa en España que era la Federación Nacional de Arte y Discapacidad, que desgraciadamente llegó a su fin, pero siempre hemos intentado buscar todos los agentes para que nuestro trabajo llegara a todos los sitios. A partir de ahí, poquito a poco la escuela fue generando bailarines para crear la compañía, así que fue bueno trabajar en las dos líneas.

Yo creo que muchos de nosotros trabajamos con estructuras similares, siempre desde independencia, bajo las metodologías y las estéticas. Creo que nos hemos esperado durante todos estos años y siempre el motivo de venir a estos sitios es el afán de compartir. Yo creo que lo interesante esta tarde es que debatamos sobre qué es la profesionalización, independientemente de dónde vengamos, y que nos haga pensar un poco qué es la profesión. Creo que muchos de los que estáis aquí sois profesionales de las artes y la diversidad.

***Tenemos que saber qué es lo que queremos, qué es lo que buscamos y dónde queremos llegar; nuestros artistas también, dónde están ubicados dentro de la personalización. Qué proceso buscamos para integrarlos a través de la inserción sociolaboral. Qué aspectos de calidad se buscan a la hora de poder vender un producto que pueda encajar en un mercado teatral normalizado.***

Creo que esas son las preguntas que deberíamos plantearnos esta tarde, intentar generar un *feedback* de contestaciones y buscar soluciones y propuestas para que nuestro trabajo, de una vez por todas, sea reconocido por la gente de las artes y por la gente de la diversidad.

### **María Sánchez de la Cruz**

#### **DIRECTORA DE ARTES ESCÉNICAS Y DEL TEATRO DEL BOSQUE DEL AYUNTAMIENTO DE MÓSTOLES**

Yo me voy a remontar un poco más atrás, porque me planteaba en el panel hablar de dónde empieza mi vínculo con una diversidad. Si tuviera que titular los diez minutos que voy hablar, los llamaría *Así me nació la conciencia*, como Rigoberta Menchú. Me nace en una experiencia en los años 80 cuando se empiezan a montar los espacios educativos no formales que son las granjas escuelas, donde empiezo a trabajar desde el medio ambiente y desde una perspectiva ecológica.

Cuando ya llevamos un par de años trabajando con la escuela, en formato de lunes a viernes y campañas de verano de diez o quince días, aterrizo por la granja escuela de Dúrcal, en Granada, una mujer que procede de Málaga. Era una psicóloga que pide una comisión de servicio para generar un proyecto de integración, así se llamaba en aquel momento. Era en torno a 1988. Victoria Gallardo era la psicóloga que se encargaba de coordinar el equipo pedagógico de la granja, que éramos seis personas y que teníamos áreas de trabajo vinculadas. La granja era un ecosistema en sí mismo: teníamos los talleres de granja por la mañana, con el establo, la huerta, el trabajo de la chopera, el cuidado más directamente agropecuario. La tarde la dedicábamos al principio al contacto con las artesanías, con los productos que generábamos en la huerta, en la recolección y demás, y tras la merienda y el encuentro de la tarde, la noche se dedicaba a los montajes artísticos. Al principio del proyecto trabajamos con colegios normales... voy a usar la jerga del momento, y en aquel momento los centros educativos estaban segregados: cuando empezamos a trabajar con discapacitados o con diversas capacidades, venían centros de niños normales y centros de niños con problemas.

Victoria [Gallardo] nos empezó a formar. Nos empezó a coordinar cada lunes: nos daba las fichas, nos preparaba, nos enseñaba cómo teníamos que abordar cada cuestión y siempre estaba detrás de nosotros, desde cada área nuestra de trabajo con ellos. Empezaron a venir grupos en los que se mezclaban diversas capacidades con colegios de chavales que no tenían ningún tipo de problema, y trabajamos autismo, parálisis cerebral, esquizofrenia... un espectro amplísimo de problemas motrices y psíquicos.

Era imposible no comprender a lo largo del proyecto, según ahondabas en el conocimiento de que un ecosistema se sustenta a través de las relaciones y los vínculos que se establecen entre todas sus partes y componentes, las relaciones mágicas que se producían entre las personas que venían y el medio, bien con los animales, bien con el resto de los colegios con los que convivían, y lo fácil que era conectar en el ámbito infantil. Eran los que nos devolvían las claves de

cómo había que abordar el trabajo de la diferencia, porque organizamos un régimen de información y de asamblea, para que todos los niños y niñas estuvieran informados. Igual que trabajamos la perspectiva de la educación no sexista, se trabajaba la perspectiva de que no había motivos por los cuales trabajar desde parámetros diferentes, más allá de considerar las características de cada niño y de cada niña, sin etiqueta; es decir, al principio había grupos de los que se llamaban «normales» que tenían que tener una atención y los otros otra, pero empezó a equilibrarse el código de tratamiento como tutores de las habitaciones y de los grupos de los que nos encargábamos desde la consideración personal a cada una y uno cada de los niños.

Cuando estuvimos preparados, y estábamos trabajando, leyendo e informándonos, abordamos con Victoria [Gallardo] un proyecto de investigación más profundo de recogida de datos, para ir volcando todas las experiencias que íbamos viviendo y que compartíamos con los distintos centros, educadoras, educadores y chavales. Y armamos un proyecto para presentarlo, porque había un premio en aquel momento en el IMSERSO que daba una cantidad interesante a iniciativas de este tipo de integración. Lo titulamos *No tan diferentes*, porque la conclusión del proyecto fue que al final no éramos tan diferentes unos de otros; éramos tan diferentes como cada persona lo es de la otra.

***Éramos muy profesionales; quiero decir, éramos profesionales de lo que hacíamos, pero el proyecto y el trabajo en aquel momento estaba todo por hacer. Afortunadamente hoy nos encontramos en otro punto, de conocimiento, de experiencias y de perspectiva.***

Y ganamos el segundo premio en los años 90, que volcamos absolutamente en la reconstrucción de la granja para eliminar todas las barreras arquitectónicas, lo que el proyecto nos devolvía como necesidades. No éramos muy profesionales; quiero decir, éramos profesionales de lo que hacíamos, y responsables sobre todo, pero el proyecto y el trabajo en aquel momento estaba todo por hacer. Afortunadamente hoy nos encontramos en otro punto, de conocimiento, de experiencias y de perspectiva, que es lo fundamental. La perspectiva cultural con la que abordamos la diversidad y la diferencia. Pero en aquel momento esa perspectiva no existía todavía: el nombre era «anormal», el nombre conllevaba cuestiones muy potentes a nivel social. Ahí nace mi manera de ver, porque no me nace ninguna otra cosa; me nacen unas gafas a través de las cuales, y desde la perspectiva de que formamos un ecosistema, la metodología del respeto al medio ambiente y al trabajo por sus seres vivos diversos que se interrelacionan para sustentarlo, he seguido toda la vida trabajando en los diversos equipos. Hoy dirijo el área de Artes Escénicas de Móstoles, y empecé en un centro de

barrio haciendo un proyecto de teatro, e inmediatamente abrí las puertas de corte y confección para vestuario, plástica para escenografía... toda mi obsesión es vincular cosas y tirar líneas que conecten cuestiones, que las energías se mezclen y crezcan. Hoy por hoy, esa perspectiva se mantiene en la línea del proyecto, y en la manera de mirar las artes escénicas para desarrollarlas en un territorio.

### **Jaume Girbau**

**PERFORMER Y MIEMBRO DEL COLECTIVO LIANT LA TROCA DE DANZA INCLUSIVA**

Me llamo Jaume Girbau, vengo de Barcelona y para mí es bastante emocionante estar aquí. Voy a confesar de dónde vengo, pues mi primera actuación a nivel profesional fue aquí en Madrid, y en el teatro Valle-Inclán, y, por lo tanto, volver a estar aquí para mí ha sido muy emocionante después de ya cuatro años. Quería agradecer esta invitación y que, cada vez más, las personas con diversidad funcional empezemos a estar en este lado [del escenario].

Hace un mes y medio estuve en una charla similar en Granada, y una de las preguntas que me hicieron para hacer el cartel de la presentación en Superarte fue: «¿Cómo te presentamos? ¿Bailarín?». Yo contesté: «Uy no, no», me salió del alma, «no, ponme *performer*, suena mejor, no se entiende tanto». Porque claro, todavía yo mismo tengo ese prejuicio de que no verme como bailarín, con la palabra bailarín. En este momento me dije: «Algo va mal». Algo va mal, porque si tú llevas años intentando demostrar que bailar puede ser cualquier cosa, incluso mover un ojo, mover una ceja, una sonrisa, estar estático en un sitio, y es tu presencia y hay baile, ¿cómo puede ser que ahora tengas esta duda de ti mismo y preguntarte: «qué soy yo»? Así que me viene perfecta la charla de esta mañana, porque gracias a un compañero me he identificado como artista no profesional dentro de un mundo profesional.

¿Por qué? Porque no soy profesional, porque no he tenido la oportunidad de formarme. Bueno, aparte de no tener la oportunidad, tampoco las ganas, porque el mundo de la danza lo descubrí por casualidad; no sabía lo que era la danza, y cuando me hablaron de la posibilidad de empezar a ir al colectivo Liant la Troca, dije: «¿Yo? ¿Me habéis visto bien?». Imagino que mucha gente también lo habrá pensado, si yo lo pienso. Esto me ha ido bien para enfocar y decirme: «Vale, entiendo que soy un bailarín, un artista, como si lo queremos llamar *performer* no profesional, porque no he tenido la posibilidad de formarme, pero sí estoy ahora mismo en el circuito profesional». Esto va a cambiar gracias a personas como Marisa Brugarolas, que está hoy aquí. Porque esta coreógrafa está introduciendo la posibilidad de que los estudios sean reglados, universitarios, que se pueda estudiar ya danza. Y que las personas podamos salir con una formación reglada,

y podamos decir que somos profesionales, porque tenemos estudios y porque además lo somos, punto. Creo que es algo muy importante, que es un pequeño... bueno, un gran granito. Creo que tiene que ir creciendo, expandiéndose. Ella lo está haciendo en Alicante, pero eso debería ser a nivel de toda España, que haya más profesionales que intenten introducir la posibilidad de que las personas con diversidad funcional puedan estudiar la carrera de danza.

Os explico brevemente lo que es el colectivo Liant la Troca, del que yo vengo. Yo siempre lo he definido como una fábrica, como un laboratorio de improvisación y de descubrimiento de las posibilidades que cuerpos diversos pueden tener dentro del mundo de la danza contemporánea. Ahí la llamamos también danza integrada o inclusiva; depende cómo se le quiera llamar. Forma parte del colectivo Liant la Troca, personas con y sin diversidad funcional; es decir, cualquier persona que quiera experimentar bailar tiene las puertas abiertas a participar en este colectivo. Actualmente formamos parte de él unas cuarenta y pico personas. Ahora este colectivo ya es prácticamente una compañía de danza en realidad; lo que pasa es que no puede ser una compañía profesional, aunque los espectáculos son muy profesionales. Imaginaos en un teatro hasta treinta personas, con y sin diversidad, en un escenario: las dificultades que nos encontramos para, primero, intentar simplemente cobrar, quién pagaría a una compañía actualmente de treinta personas; y, segundo, las dificultades que hay a nivel logístico, de movimiento, en los camerinos. Si en teatros no hay a veces ni baños accesibles, imaginaos lo que es tener unos camerinos con un baño o situados arriba, en los que tenemos que salir a la calle o al baño del público cuando estamos actuando. Es una historia de encuentros muy complicados.

A raíz de haber empezado yo con Liant la Troca, nuestro coreógrafo Jordi Cortés me seleccionó para un espectáculo de su compañía profesional que se llamaba *Fósil*, que estrenamos en el festival Una Mirada Diferente aquí en Madrid. Para mí fue algo muy bestia, porque en cuestión de cinco meses yo, que no había hecho nada de danza, me encontraba en la otra sala [del Teatro Valle-Inclán, donde se celebran las Jornadas], la sala grande, actuando por primera vez en mi vida, y a partir de ahí me dijeron: «Esto no va a ser siempre igual. Los teatros a los que vas a ir no van a ser iguales». «Tranquilo», me decían los compañeros que ya tenían experiencia, porque yo estaba emocionado. Por ejemplo, se me rompieron las gafas de sol y a los diez minutos las tenía arregladas, vino un técnico, «No te preocupes, está arreglado», y yo dije «Esto de la danza es la hostia, es una maravilla». Y me dijeron: «Tranquilo, normalmente si se te rompen tienes que traer otras, en todos los teatros del mundo menos aquí». Luego entendí que era verdad.

Después de este espectáculo estuve trabajando también con Marisa Brugarolas

en Murcia, en un espectáculo que se llama *Cuerpo en devenir*, luego en Madrid con el proyecto en el Museo de Bellas Artes de la Academia de San Fernando, haciendo *performances*, y después volví a venir a Madrid por segunda vez con un segundo espectáculo de Jordi Cortés, que se llama *Fuck-in-Progress*, también en el festival Una Mirada Diferente.

Con este espectáculo *Fuck-in-Progress*, en 2015, el coreógrafo Jordi Cortés ganó el premio a la mejor coreografía de danzas de cualquier espectáculo de Barcelona. Lo digo porque el premio que ganó no era para danza integrada, sino como mejor espectáculo de danza en general. Pues el resultado han sido tres días en el Teatro Nacional en una cuestión social; ningún programador más nos ha contratado. Así que, desde aquí, si algún programador... Le digo que nos dé la oportunidad de que lo vean, que los teatros se llenan. Llenamos ambos teatros tres días, no nos dieron más oportunidades porque no confiaban en que llenáramos seis días. Estas cosas me indignan bastante, porque te preguntas por qué no hay más posibilidades si el espectáculo gusta, si la temática que tocamos no es la discapacidad, sino la integración a nivel sexual, de todos los cuerpos. En la compañía, de ocho solo somos tres con diversidad funcional; el resto de actores y actrices ya llevan años con una trayectoria profesional. Que la crítica de ese espectáculo sea: «un hombre sin piernas, un hombre invidente y una chica que le falta una pierna»... y el resto qué pasa, dónde está la dignidad del resto de actores, que ni se los nombra, como si no existieran. Esto me parece indignante. Lo digo porque es un espectáculo en el que no se habla de diversidad funcional, se habla de diversidad sexual y de cuerpos. Creo que hay que cambiar la mentalidad.

***Te preguntas por qué no hay más posibilidades si el espectáculo gusta, si la temática que tocamos no es la discapacidad, sino la integración a nivel sexual, de todos los cuerpos. Creo que hay que cambiar la mentalidad.***

Ahora he montado un dúo con mi compañera; fue Marisa [Brugarolas] la que nos animó después de una improvisación a que presentáramos un dúo Iris y yo, y gracias a esto estamos pensando mover una pieza de dos personas, que es mucho más fácil que ocho, que diez, que treinta como decía antes.

**Marcos Pereira****ALUMNO DE LA RESAD CON DISCAPACIDAD AUDITIVA**

Yo soy Marcos Pereira, y actualmente soy alumno en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en la especialidad de teatro gestual. Ya contaré más adelante en qué consiste el teatro gestual, pero creo que es necesario, aparte de los testimonios profesionales, un testimonio real de una persona con sordera, que encima es la primera persona con una discapacidad que ha conseguido entrar en la formación profesional. Voy a contar un poco mi historia, mi experiencia, cómo he llegado a este punto y que es lo que me mueve por dentro, y por qué creo que es necesaria una mayor visibilidad de personas como yo en un mundo tan competitivo, en el que la gente solo mira por sí misma y en el que es complicado entrar.

Yo tengo una discapacidad auditiva de 100 decibelios en el oído izquierdo y 90 decibelios en el derecho; es bastante grande, teniendo en cuenta que lo máximo que llega a percibir el oído humano son 120 decibelios. Entonces, desde un principio, tanto a nivel personal con mi familia como en el colegio he contado con diversas ayudas, como el equipo de FM, que es un aparato que amplifica la voz de los profesores para que los alumnos la reciban, como ahora por ejemplo con mi teléfono.

Nunca he tenido ningún problema de aceptación, por suerte, en mi ámbito, con mis compañeros de clase, con mis amigos. Sí que es verdad que me preguntaban, pero en ningún momento lo vieron como algo raro. Se puede decir que soy afortunado en ese sentido. Desde pequeño he tenido una formación en logopedia con profesionales, en mi casa con mis padres, que se agradece mucho y ayuda bastante a la dicción. Esto influye un poco en por qué he decidido escoger interpretación gestual y no textual. Mi formación como actor comienza con cinco años en una escuela de Pacífico. Es una escuela para jóvenes y niños, y mis padres tenían un poco de duda porque habían decidido que hiciera teatro simplemente para que fuera una persona más extrovertida, más abierta y no tuviera problemas para desenvolverse con la gente. Así que trataron de buscar una escuela de teatro y encontraron esta, pero al principio tenían un poco de miedo por el hecho de que era sordo: me iba a presentar delante de un escenario de gente. ¿Le irá bien, le irá mal? ¿Reaccionará bien? Desde un primer momento los profesores me acogieron con naturalidad, me dijeron que no pasaba nada, que no había ningún problema. La verdad es que, durante todos mis años formativos, en ningún momento me he sentido más pequeño que el resto de mis compañeros; al contrario, yo en un escenario siempre me crezco. Es como si olvidara que soy sordo; simplemente soy un actor más. Es otro tema que está bastante pendiente en la sociedad, algo que está muy presente, pero la gente, no sé si por desconocimiento o miedo, evita hablar de ello. En películas, series o

en televisiones... ¿por qué tienen que usar a un actor oyente para hacer de sordo? ¿Por qué tienen que usar a personas que andan en vez de usar una persona que tiene una discapacidad física? Estamos nosotros.

***Creo que se tiene que hacer más visible el hecho de que existen también profesionales en este mundo que cuentan con diversidad, pero que eso no les impide realizar el mismo trabajo que personas... no quiero decir normales, porque ya todos somos normales, digamos personas que no tienen diversidad.***

Cuando me planteé entrar en la REDSAD había un poco de miedo, porque nunca en las pruebas de acceso se había presentado una persona con diversidad. Fue un tema que se puso en la mesa en aquel momento. David Ojeda también puso de su parte y hubo un cierto debate entre los profesores porque, claro, yo soy una persona sorda, las dinámicas de las clases van a cambiar, no se sabía si iba a tener que haber adaptaciones curriculares para mí. Yo decía: «Soy un alumno más, que sea sordo no quiere decir... sinceramente, no creo que me hará especial respecto a los demás». Creo que ese consiste la integración. Todos somos iguales en ese sentido. Al final no ha habido que hacerme una adaptación. No ha cambiado nada en la escuela porque, por cómo soy, he conseguido adaptarme al 100% a esa metodología y a esa dinámica, pero sí es verdad que cada persona sorda, cada persona con diversidad es muy diferente. Dependiendo de las necesidades específicas de cada uno las cosas pueden variar, pero eso tampoco quiere decir que no se pueda luchar por ellos y que no se pueda hacer un esfuerzo por integrar a las personas en mismo ámbito.

A nivel laboral, ¿por qué no tenemos tampoco las mismas oportunidades que el resto de personas? ¿Por qué tenemos que tener un camino más complicado? No somos bichos raros. El hecho de que yo haya podido entrar en la RESAD es un primer paso de un debate que nunca ha sido tratado al cien por cien, que es por qué no podemos ser actores profesionales, con una formación profesional en una institución pública. ¿Por qué hay tantos problemas? ¿Por qué hay tantas dificultades para que accedamos a ello?

Yo he tenido la suerte de acceder, y animo a todas las personas que quieran ser actores y actrices a entrar en este mundo. Obviamente, yo escogí teatro gestual, pero esto no quiere decir que una persona sorda no pueda coger textual. Yo simplemente sentía, no sé si es por la sordera o por mi forma de ser, siento que con el cuerpo puedo expresar mucho más que con la palabra. Sentía que era mi camino, al igual que tuve una formación en danza en el conservatorio de danza Mariemma y cambia mucho el mundo teatral respecto al mundo de la danza. También me aceptaron a las mil maravillas, no hubo ningún problema, aunque

la danza va ligada a la música. A veces era más complicado seguir el tempo o poder escuchar la música al igual que los compañeros. Es otro tema también muy importante, ya no como actores, sino también cuando vamos de público en los teatros: muchos de los teatros de España cuentan con el bucle magnético, pero muchos aún carecen de él. Y aunque se cuente con un día de subtítulo, es muy limitado; si no vamos ese día, no captamos el 100%; igual solo captamos el 20% de la obra. Aparte del bucle magnético creo que también haría falta poner más días con subtítulo en las obras. Ayudaría mucho también a gente como yo, que no tiene la audición o les cuesta más captar los sonidos.

Hay que contar con una mayor aceptación, tener el mismo número de oportunidades y a la vez poder acceder a las a las formaciones profesionales. Sinceramente es una barrera que la ciudad debería quitar, y los propios profesores de esas instituciones deberían concienciarse de que no pasa nada. No es malo, no es diferente, simplemente es una forma de adaptarse a ciertas personas. Esas personas hacen un esfuerzo de adaptarse. Yo no entré y dije: «Que se adapten a mí». Hay que hacer un esfuerzo, decir: «Voy a intentar que hagan el mínimo número de cambios posibles y voy a intentar, al igual que los demás, hacer un esfuerzo por estar y aprender». Creo que hay muchos temas en el aire y muchos debates por tratar. Estamos empezando ya a dar los primeros pasitos y este puede ir a un buen futuro.

### Guiomar Campos ARTISTA DEL COLECTIVO LISARCO

Yo me llamo Guiomar, y me ha tocado representar a mis compañeros, al Colectivo Lisarco. Para los que no nos conocéis, Colectivo Lisarco somos una asociación de artistas que provenimos de diferentes disciplinas, prácticamente todo en torno al arte coreográfico. Hacemos coreografías, pero con un diálogo entre la danza, las artes plásticas y la música. Llevamos trabajando juntos diez años. Defendemos dos valores principales que puedo resumir en diversidad y una no jerarquía.

Voy a intentar hablar del proceso de profesionalización de nuestro colectivo, que es una cosa que evidentemente no ha terminado. Estamos en ello y disculpad si simplifico demasiado, porque ha sido un proceso muy complejo, con muchas idas y venidas y con muchos cambios. Si pensamos en colectivo, la naturaleza misma del colectivo es que no se decide hacerlo; es una cosa que se construye orgánicamente y que está abierto a su propio devenir. Hay una cosa que teníamos muy clara desde el principio, y es que queríamos que Colectivo Lisarco fuera nuestro trabajo. Nos conocimos en el contexto de un centro ocupacional de una asociación que se llama Afanías, y éramos un grupo de gente que es-

tábamos construyendo nuestra propia profesión, por nosotros mismos. Había un grupo de personas que habíamos hecho nuestros estudios de danza en el Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, y que habíamos concebido en este grupo de trabajo, en este en este grupo donde estábamos bailando como un ideal, la ambición de lo que queríamos que fuera nuestra profesión y nuestro trabajo. Una posición muy clara para nosotros: quiero que mi trabajo vaya por aquí.

Por otro lado, los trabajadores y usuarios que estaban en Afanías cada vez es-



taban más comprometidos, y tenían una idea más clara de que querían que la danza ocupara un lugar más importante en sus vidas, no solamente como practicantes. Además de eso, decidieron que querían que el público les valorara por sus capacidades artísticas. Entonces, teníamos algo en común como grupo, y era esta necesidad y motivación de que Colectivo Lisarco fuera nuestro trabajo.

El primer paso no fue muy reflexionado. Éramos muy jóvenes, todo era un poco *naïf*. Pero, antes de que entrara el dinero y todo esto que hace que seamos profesionales, tuvo que haber un posicionamiento ideológico y artístico. Y la construcción de un discurso colectivo. Somos una compañía profesional. Valoramos nuestro trabajo por lo que artísticamente hacemos. Estamos convencidos de que la calidad artística y humana van de la mano y es eso lo que estamos aportando al mundo del arte.

Más claramente, realizamos desde el principio ciertas acciones que pueden ser más o menos acertadas, pero era lo que sentíamos y lo que decidimos como grupo.

***Queríamos reducir en nuestra comunicación la mención de la discapacidad. Queríamos que como grupo se nos valorara por nuestra producción artística, y que fuera más allá de si teníamos o no discapacidad.***

Otra cosa muy importante es que nos posicionamos en esta idea de trabajar como colectivo; es decir, codirección, coliderazgo, en todos los procesos de estructuración de nuestra compañía, las decisiones como estructura o como empresa, pero también en la dirección artística de nuestros proyectos y en las acciones formativas que hacíamos hacia el exterior. Creíamos que teníamos que ser todos profesores, teníamos que ser todos directores, y hemos intentado desarrollarnos para que todos pudiéramos hacer todo.

Este trabajo como colectivo, además de coliderazgo, nos ha permitido desarrollar apoyos naturales entre nosotros, al poder aportar todas ideas a todos los niveles y dar nuestra visión de todas las cosas que queríamos contar. Una cosa muy importante es el aprendizaje continuo los unos de los otros. Nos hemos posicionado como una plataforma en la que, además de producir, nos podríamos nutrir según los saberes de cada uno. Y a raíz de eso, el aprendizaje nos ha permitido desarrollar una metodología propia y un lenguaje.

Otro posicionamiento muy claro que teníamos desde el principio era que queríamos cobrar todos por igual. Todos tenían que cobrar lo mismo, pero dependiendo del trabajo que íbamos haciendo. La idea era construir juntos todo lo que queremos que sea nuestro curro. Esto es muy bonito, pero se complica ya desde el principio, cuando nos damos cuenta de que el trabajo está ligado al dinero; y entonces nos hemos visto, y nos seguimos viendo, con diferentes problemáticas. Una es la ineficacia del colectivo. A nosotros nos encanta y vamos a seguir haciéndolo, pero si hablamos de empresas y hablamos de modelo económico un colectivo es ineficaz. Otra cosa muy importante –y que desde el principio nos decía Mercedes Pacheco, que es una amiga nuestra: «Si queréis ser una compañía de danza, fastidiosos y poneos al mismo nivel que otras compañías», es que no hay dinero, no hay espacios. Nos vamos a tener que enfrentar a las mismas problemáticas: la precariedad del mundo del arte y de la danza en particular. Como queríamos hacer todos de todo, y éramos muy jóvenes y no sabíamos nada, notamos particularmente la falta de formación en gestión, cosa que seguimos aprendiendo y que vamos aplicando poco a poco con la ética y con las ideas que tenemos. También está la falta de tiempo: tenemos que trabajar en otras cosas porque el colectivo no nos da de comer; entonces tenemos

que ver qué tiempo dedicamos al trabajo de comer, que para todos está muy ligado a la misma acción, pero quita tiempo para darle al colectivo, al igual que nuestros compañeros que tienen que ir al centro ocupacional.

***Y está la realidad social de las personas con discapacidad intelectual con las que trabajamos. Por un lado, la autonomía. Y, por otro lado, esa dependencia que tienen de una pensión que les da el Estado.***

Y está la realidad social de las personas con discapacidad intelectual con las que trabajamos, nuestros compañeros. Por un lado, la autonomía: la dependencia que tienen de sus familias, que muchas veces van a decidir por ellos. Y, por otro lado, esa dependencia que tienen de una pensión que les da el Estado porque considera que no pueden trabajar, y el centro ocupacional. No les podemos asegurar que va a tener un trabajo con nosotros para toda la vida, y perderían la seguridad que les da esa pensión del Estado y ese centro ocupacional. Pero a pesar de todo esto llevamos diez años al pie del cañón. Hemos obtenido muchos apoyos por los que estamos agradecidos, muchas posibilidades de demostrar nuestro trabajo, mucha confianza por parte de muchas asociaciones, estructuras e instituciones, un gran acompañamiento que ha sido la Fundación SaludArte, que nos ha dado mucho trabajo y mucha visibilidad, porque ha visto valor añadido en nuestro trabajo artístico-social. Pero el modelo de trabajo que estamos planteando, el trabajo con las orquestas, con los músicos, todo esto también nos ha abierto muchas puertas.

Un momento que fue clave en nuestra trayectoria fue la producción de Heroica en los Teatros del Canal. Ha sido la única vez en nuestra vida que hemos tenido un apoyo de producción que nos ha permitido durante tres meses dedicarnos única y exclusivamente a crear. Fue como un antes y un después para nosotros: todos contratados. Ahora sí, el discurso y la realidad funciona, pero solo duró tres meses. A partir de ahí pues, como prácticamente todas personas que trabajan en el arte, producciones, dar mucha formación, autogestión e intermitencia. Momentos en los que cobramos, momentos en los que trabajamos de otra cosa, hacer malabares con la legalidad; ahora te contrato, ahora no te contrato.

Y este ha sido el primer año más estable, gracias a una subvención que hemos tenido de la Fundación Carasso, y a un trabajo que estamos desarrollando en los Teatros del Canal. Una financiación que durante todo un año ha permitido que mis compañeros estén trabajando y se dediquen al colectivo. Dos personas están contratadas por el colectivo, es autónomo, pero el dinero viene del trabajo de Lisarco. A lo que quería llegar con todo esto, es que una de las cosas que son maravillosas en este colectivo es que se adapta a las necesidades de la vida de las personas; entonces, también es un modelo de trabajo: cómo nos vamos

adaptando, cómo se adapta el colectivo a nosotros y cómo nos adaptamos nosotros al colectivo.

Nuestro posicionamiento nos obliga a pensar de forma diferente la concepción de trabajo, y de profesión y profesionalidad. Evidentemente, nosotros somos profesionales, pero si hablamos de dinero es otra cosa, y lo pensamos más allá de lo económico y del salario. Y hay una cosa maravillosa, que nosotros reflexionamos sobre por qué se mantiene, y es porque este proyecto forma parte de nuestra vida. Lisarco es un lugar que nos permite ser. Y luego hablamos de lo demás. Gracias.

### **Marta Navarrete**

#### **ARTISTA DEL COLECTIVO LISARCO**

Yo me llamo Marta, y llegué a la danza en 2007. Yo no tenía autonomía entonces; llegué a tener mucho miedo y cada vez un poco más. De ahí conocí un chico que me aconsejó que estudiase en Lisarco. Ellos me seleccionaron, y en esta compañía conocí a muchísima gente. A mí me asignaron una persona que me ha enseñado, por ejemplo, para que pueda viajar yo sola. La forma de trabajo es con muchas ideas, muchos ensayos, y son muchas horas de ensayos, pero ha sido un aprendizaje muy bueno, una experiencia por la que estoy agradecida. Una oportunidad, aunque tenga discapacidad, pero soy una persona, una chica normal. Que no tiene muchas maneras. Yo tengo muchas ideas, muchas informaciones. Estoy en un centro ocupacional, no me da bastante dinero y con eso no estoy a gusto; yo me quiero ir de ahí, porque yo quiero vivir sola, en un piso tutelado con amigas; sé hacer mogollón de cosas y he llegado muy lejos, hasta estar dentro de una compañía y ser bailarina con profesionales, soy profesional. En la compañía todos somos iguales. También estoy empezando como profesora de danza, y estamos enseñando a niños y jóvenes adolescentes. A mí me han hecho un contrato para que pueda trabajar con ellos y aportar muchas cosas. Yo nunca he estudiado [danza], quienes han estudiado han sido Ícaro, Ayala y Guiomar [Campos], pero yo no, yo no tenía esa capacidad para estudiar y estoy viviendo una experiencia muy solidaria para dar todo lo que tengo que dar y más. Aunque no esté aquí Mercedes [Pacheco], ella me ha dicho: «Marta, vente a un conservatorio, para que puedas dar clases y ser bailarina, y profesora, y así luego puedes dar clases propias para que puedas dar ideas y aportar». Yo quiero seguir con ello. Si este proyecto se acaba, he pensado seguir como profesora y estar dando clases para poder crear danza. Todos los martes, estamos haciendo un solo que vamos a llevar a Conde Duque para bailar y, si esto funciona, lo que queremos es hacer más países, porque tenemos mucha ilusión. Doy gracias al colectivo por apoyarme. Gracias a ellos me he convertido en una profesional.

### **Inés Enciso**

#### **CODIRECTORA DEL FESTIVAL UNA MIRADA DIFERENTE DEL CDN**

Soy Inés Enciso. Estudié Bellas Artes, pero luego terminé trabajando en equipos de dirección y gestión en televisión y cine. En el año 2009 tuve un hijo, Mateo, con una discapacidad, y pensé: «A ver, el padre es actor, yo soy gestora cultural, se va a dedicar a esto seguro», y entonces empecé a investigar sobre qué estaba pasando en el contexto de las artes escénicas y la discapacidad. En el año 2013 hubo un cambio de dirección en el Centro Dramático Nacional, salió Gerardo Vera y entró Ernesto Caballero, que ya en su plan director contemplaba tanto la accesibilidad como la inclusión como dos de los grandes temas a desarrollar. Entonces, aprovechando eso, Miguel Cuerda y yo le propusimos crear el proyecto Una Mirada Diferente, que tiene como objetivo mejorar la visibilidad y la participación de los creadores con discapacidad en el marco profesional de las artes escénicas. Recalco lo del «marco profesional» porque que el proyecto se desarrolla en esta casa, y nos obliga tanto al proyecto como a lo que programamos a intentar alcanzar eso que llamamos «la excelencia», que entiendo que es muy difícil de definir; pero, como estamos hablando de inclusión y de igualdad, no sería justo para el resto de creadores del territorio que están deseando estar programados en esta casa que nosotros, por el hecho de presentar un proyecto en el que hay una persona con discapacidad, no intentáramos también mantener esos estándares de profesionalidad.

Este año celebramos la sexta edición del festival. En él, trabajamos en tres grandes líneas: una primera área de exhibición, donde mostramos el trabajo de compañías nacionales e internacionales con apoyo instituciones como el British Council o el Instituto Italiano de Cultura. Son espectáculos que incluyen a personas con discapacidad en sus elencos o en sus equipos artísticos. Intentamos que en esa programación haya una variedad de disciplinas, que haya teatro, danza, música, títeres, circo... todo lo que podemos abarcar y, sobre, todo que sean propuestas para público muy diferente. Intentamos que al festival se pueden acercar niños, adolescentes, familias, gente mayor y por supuesto, el público que habitualmente viene al Centro Dramático Nacional, ya que creemos que es una muy buena oportunidad para que cambien su visión de la de la discapacidad.

La otra área en la que trabajamos es un área de apoyo a la formación y la inserción laboral, con un programa de becas en colaboración con la Fundación Universia y un programa de prácticas en las áreas de sala y de producción, en colaboración con Plena Inclusión y, por último, tenemos un laboratorio de formación que yo creo que se ha convertido en el eje central del proyecto, y es lo que más alegrías nos está dando. Por el laboratorio del festival han pasado profesionales como Andrés Lima, Alfredo Sanz, Laila Ripoll, José Padilla, Lucía

Miranda... Nosotros les proponemos el reto de venir al festival, trabajar con un grupo inclusivo, aunque ninguno de ellos lo había hecho antes, y jugar en un espacio de libertad, a ver qué pasa a ver qué pasa.

Esto, que empezó como con una idea inocente de experimentar y romper esa barrera, en la práctica, tal y como sospechábamos y tal como decía Marta [Cantero] antes, la diferencia en escena tiene un valor artístico tan potente, que esos profesionales se han revolucionado, se les ha dado la vuelta la cabeza tras su paso por el festival y han empezado a poner en marcha proyectos incluyendo a actores o bailarines o artistas con discapacidad en los proyectos. El caso más



significativo es el proyecto *Cáscaras Vacías*, que algunos conocéis y tuvisteis la oportunidad de ver en el Centro Dramático Nacional. Laila Ripoll y Magda Labarga, que dirigieron el laboratorio de la tercera edición del festival, salieron tan entusiasmadas con lo que había pasado que decidieron escribir este texto y proponérselo al CDN, que lo programó en temporada regular, sin etiquetas, con igualdad de condiciones que el resto de espectáculos, dos temporadas seguidas, y que ahora está haciendo una gira nacional. Otro de los ejemplos es el espectáculo *El amor no dura para siempre (Romeos y Julieta)* que dirigió Andrés Lima con la Fritsch Company de Maite León. Andrés dirigió el laboratorio de la primera edición y luego ha hecho este, como él lo llama, experimento escénico sobre *Romeo y Julieta*, que yo creo que es de una de las versiones más clarifica-

doras de *Romeo y Julieta* que yo he podido ver y que se estrenó el año pasado aquí en el festival.

**Se está consiguiendo que el sector profesional de las artes escénicas cambie su visión y empiece a incluir estos proyectos. Al final, el fin último que tenemos todos es que estos espectáculos estén incluidos de una manera normalizada en las formaciones regulares.**

Este año tenemos a Lucía Miranda, que también dirigió el taller de la cuarta edición con su versión de *Alicia buscan maravillas*, que es como una especie de reto escénico que va a ocurrir por diferentes espacios del teatro y que os animo a que vengáis a ver. En definitiva, yo creo que ese área está siendo, como digo, el eje principal del proyecto, porque se está consiguiendo que el sector profesional de las artes escénicas cambie su visión y empiece a incluir estos proyectos. Al final, el fin último que tenemos todos es que estos espectáculos estén incluidos de una manera normalizada en las formaciones regulares, y yo creo que lo que estamos el camino sea en dos direcciones: que las compañías, muchas de las cuales están aquí representadas, que han hecho de la diferencia su línea artística de trabajo, que llevan muchos años peleando y poquito a poco van consiguiendo estar en estas formaciones regulares, se vean respaldadas por los profesionales que ya están asentados dentro de esas programaciones y empiezan a incluir a personas con discapacidad, con lo cual el panorama poco a poco se va contagiado de esta normalidad.

Os quería contar, como estamos hablando de la profesionalización, una experiencia que he vivido últimamente, que yo creo que también es significativa en este sentido. Tuve la suerte de que me llamara Javier Fesser cuando estaba planeando el proyecto de *Campeones*. Como sabéis, los protagonistas son un equipo de baloncesto de chicos con discapacidad intelectual, y su primera idea, como la de casi todos los profesionales que no están contagiados de esto, era contratar actores que no tenían discapacidad para hacer de ellos. Pero les rondaba la mosca de que igual no era una buena idea. Así que hicimos un *casting* en el que vimos a 600 chavales, de los cuales seleccionamos a los diez que finalmente están en la película. Y bueno, la película es un exitazo. Yo creo que es muy importante que, si hay un personaje que tiene una discapacidad, lo lógico sea que la primera opción sea pensar en un actor con discapacidad para representarlo, pero también creo que ahora tenemos que ir un paso más allá y decir que los actores con discapacidad tienen que poder representar cualquier personaje igual que desempeñan cualquier rol en la vida. Eso lo vamos a hablar con los retos.

**Marisa Vázquez****BAILARINA DE LA COMPAÑÍA RUEDIPIÉS DANZA**

Yo soy Marisa Vázquez y vengo en representación de la compañía de danza Ruedapiés, de Murcia. Para mí es un placer. Gracias a toda la organización por dejarme estar en este panel, en este foro de debate tan amplio, tan diverso, donde aliviar, escuchar ideas, experiencias que hemos vivido en propia piel y escuchar que algo se está moviendo. Yo decía en *petit comité* a la hora de comer que estar aquí hoy significa que hay cabezas que están pensando y otras que están siendo obligadas a pensar, y espero que eso dé sus frutos. La compañía Ruedapiés nació en 2005, después de habernos encontrado un año y medio antes, más o menos, con Marisa [Brugarolas] en talleres de danza donde, al menos yo, no tenía ni idea de qué iba a salir de allí. Sí sabía que me gustaba bailar. Sabía que me gustaba la danza, pero no tenía idea de hasta qué punto me iba a cambiar o me iba a aportar a nivel personal y a la larga profesional, porque yo, hoy sí, me permito decir que soy bailarina, aunque ahora no esté en ejercicio. Por eso estoy aquí, porque en este momento vivo de la psicología, porque no puedo vivir de la danza, ¡ojalá! Y ojalá en el momento en el que tuve que tomar la decisión de entre una u otra cosa al menos hubiese tenido la opción de que la danza también estuviese profesionalizada para personas... yo voy a decir –tras escuchar «persona con diversidad funcional», «personas sin diversidad funcional»–, yo voy a decir «persona con diversidad funcional visible» y «personas con diversidad funcional no visible», porque creo que somos nosotros los primeros que tenemos que empezar a cambiar esta concepción. Lo primero que, seamos profesionales o no profesionales, se vea o no se vea, tenemos que empezar a entender que todos tenemos diversas capacidades. Y cuando empezemos a entender eso, quizá podamos avanzar un poquito más.

***Aprendí la importancia de la escucha, fuese cual fuese cual fuese la característica del cuerpo. Aprendí que no solo se baila desde la prótesis con la que cada uno complementase su discapacidad, aprendí que había muchas otras formas: que el suelo era un escenario.***

Ruedapiés nace en 2005 y a partir de ahí se crean diversos proyectos. Pero, para centrarnos en la parte de debate, os voy a invitar a visitar una web que tenemos estupenda, donde hay vídeos, hay fotos y se explica muchísimo mejor de lo que lo pueda hacer yo. Lo que sí puedo resumir de toda esa etapa es qué aprendí, y lo utilizo un poco para introducir cuestiones de debate. Aprendí la importancia de la escucha, fuese cual fuese la característica del cuerpo. Aprendí que no solo se baila desde –permitidme la expresión, no sé si muy adecuada, pero es la que encuentro en este momento–, desde la prótesis con la que cada uno comple-

mentase su discapacidad, sea un bastón, una silla, cualquier otra cosa; aprendí que había muchas otras formas: que el suelo era un escenario estupendo, la pared era un escenario estupendo y en un momento, para mí, lo fue hasta el techo, porque utilizamos un arnés e hicimos una cosa muy chula. Para mí, fue empezar a explorar la importancia de saber escuchar, de respetar el ritmo diferente de la otra persona, tuviese capacidad o no, porque creo que hay –y seguro que aquí estáis tanto de uno como del otro– bailarines con una técnica maravillosa pero con una escucha que necesita mejorar, y seguro que hay bailarines con una escucha maravillosa con una técnica que necesita mejorar. Y aprendí todo esto y, en esa línea, después introduciré algunas cuestiones que me gustaría dejar para la reflexión. Muchas gracias.

**Jenny Sealey****DIRECTORA ARTÍSTICA DE GRAEAE THEATRE COMPANY**

¿Quieres traducir lo que digo? No hablo nada de español.

Está muy claro que hay una tenacidad increíble en todas las compañías aquí que han estado luchando distintas batallas en estos 20, 15, 10 años y han continuado. Eso para mí es la perfección. Ha sido muy interesante, ¿llevas puestos los cascos? Ha sido muy interesante conocer el viaje de cada uno y pensar en lo que todos tenemos que hacer en el futuro, porque si lo pensáis, estamos en 2018. Los sordos, discapacitados han formado parte del tejido de esta sociedad por mucho tiempo y no vamos a irnos a ninguna parte. Estamos aquí. Así que por una parte es magnífico tener esta conversación, pero por otro lado me rompe el corazón. Deberíamos simplemente estar haciéndolo, ¿por qué tenemos que seguir hablando sobre ello? Pero estamos aquí y vamos a hablar sobre ello por última vez. Tiene que ser la última vez. En el Reino Unido, puede que sea parecido a aquí, tenemos lo que se llama el “modelo social de la discapacidad”. Por muchos años hemos tenido el modelo médico y el modelo médico era que estás en una silla de ruedas, eres sordo, ciego, eres el problema. ¿Cómo vas a lidiar con ello? Es tu problema. Hay escaleras para acceder al evento, lo siento, es tu problema. No hay intérpretes, lo siento, es tu problema. ¿Qué es lo que te pasa? Pues no nos pasa nada. ¿Quieres cascos? Hay unos que sobran aquí. Vale. No nos pasa nada. Tú bailas sin piernas, tú eres sordo/a como yo, eres discapacitado, vas en silla de ruedas. No nos pasa nada. Nosotros miramos a la comunidad de personas sin discapacidad y pensamos, sois distintos a nosotros. Yo me conozco a mí misma, conozco mi mundo. Tú te conoces a ti y a tu mundo. Espera un momento. Así que, no nos pasa nada. Soy sorda. Así que nosotros en el Reino Unido creímos que esto estaba mal, estábamos cansados de esto. Queremos igualdad, queremos nuestros términos, queremos que la gente entienda y queremos compartirlo. Así que un grupo de personas con discapacida-

des distintas junto a la comunidad teatral luchamos una ardua batalla para que aprobaran el "Disability Discrimination Act" (la Ley de Discriminación de los Discapacitados). Es como una ley, no es tan político, pero es algo, es un comienzo. Pero lo cambiamos al modelo social de discapacidad. Así que, si estamos aquí en este evento y no hay ascensor, solo hay escaleras, entonces la organización es la responsable, son los culpables. No tú que vas en una silla de ruedas. Es una responsabilidad social en la que todo el mundo comparte lo que entendemos como acceso. Y en el momento en el cambiamos eso en el Reino Unido, la mente de las personas empezó a abrirse. La gente estaba más concienciada de su responsabilidad social, de asegurarse que su accesibilidad era el de todos. Todos podíamos hacer algo al respecto. Es muy simple, pero funciona de veras. Así que pensando en el tipo de accesos que necesitamos, tengo tres cosas de las que quiero hablar. La accesibilidad en general, sobre algunos teatros que no tienen sobretítulos todas las noches. Igual nos estamos lavando el pelo el jueves por la noche y es el único día en el que ponen sobretítulos. Mi pelo también es importante, así que me lo voy a lavar. Pon muchos pases con sobretítulos, que sea cada noche, ¿por qué no? A todos aquellos que me escuchasteis anoche hablar sobre Graeae, todos nuestros espectáculos llevan sobretítulos, todos están traducidos a lengua de signos, todos tienen descripción de audio, cada noche. Es parte de lo que hacemos. Y, me recuerdan, que una de las mejores cosas es que tienes a gente sorda y con discapacidad sobre el escenario, bailando, interpretando, pues claro que vas a atraer a un público sordo y discapacitado. Porque es tan raro vernos los unos a los otros representando algo en el escenario. Claro que vamos a estar ahí para apoyar y ser un aliado crítico. A las salas de teatro o los festivales, si estáis preocupados por tener un público sordo o con discapacidad, no os preocupéis más, tienes a todos estos artistas sentados en este panel, o estos profesionales que pueden crear escenarios y trabajarán contigo para asegurarse de que tengáis público sordo y con discapacidad. Va de la mano, no intentéis separarlo.

Alguien ha dicho, no podemos pedir la luna. Pues sí, pide la maldita luna. Vamos, nos han estado molestando durante décadas, conformándonos con las limosnas. Que le den, lo siento. Pide la luna, consíguela. Tenemos que hacerlo. No podemos ser vistos de ninguna manera como ciudadanos de segunda clase. No podemos, nunca. Tenemos que estar aquí o aquí o aquí, lo siento. Sí, sé exigente. Sabes, si no lo pides, no lo consigues. Y cuando estás pidiendo dinero, ata los cabos. Pensad en lo que Scott Rankin contó ayer, pide ese billón. Y nunca recortéis en lo que vosotros como artistas con discapacidad necesitáis. Yo sé que necesito una cierta cantidad de dinero para Jude y Bev, mis intérpretes. La gente necesita una cierta cantidad de apoyo para la accesibilidad. Para que haya una persona creativa a su lado. Para apoyarlos. No es algo de lo que avergonzarse, no les hace vulnerables, es simplemente ser muy listo. La gente que

sabe que necesita apoyo son listos, lo han averiguado. Consigue ese apoyo. El apoyo cuesta dinero, si tienes apoyo de calidad tienes que pagarlo. Pero está bien. Yo sé que soy más cara, porque lo que doy, lo que pongo sobre la mesa es muy bueno. Sabéis lo que digo. No tiene nada que ver con el ego, no es eso. Necesitamos ser firmes en cuanto a nuestros derechos y definir esos términos de esos derechos. Definir esos términos de igualdad.

Dejadme pensar. Pedimos la luna, pedimos dinero que se gastará muy muy bien. Pedimos presencia en los escenarios. No solo 1 noche. Me encanta lo que has dicho acerca de que una de las organizaciones te ha hecho saber que eres parte de la programación, que no es solo una actuación extra para cumplir con el cupo de personas con discapacidad. No, estás en la programación normal. Haced que eso pase. Los públicos se empezarán a acostumbrar, vendrá más público con discapacidades. Se convierte en, no me gusta demasiado la palabra "normal", se convierte en un lugar común. Se convierte en teatro y accesibilidad para todos, para cada uno de nosotros. La frase "cripple up" (hacerse el lisiado), así es como lo llamamos en Reino Unido, cuando una persona sorda está interpretada por alguien que sí oye, utilizamos el término "cripple up" (hacerse el lisiado), como un lisiado, no sé si se puede traducir. ¡Lo odio! Odio el "cripple up" (hacerse el lisiado). Ahora mismo no hay suficientes papeles para gente sorda o con discapacidad. Así que cuando haya un papel de una persona sorda o en silla de ruedas, sí, busca a un actor que cumpla esas características. Pero un día, el día en el que haya verdadera igualdad, cuando tengamos, no lo sé, estoy intentando pensar... ¿Podéis darme el nombre de un actor famoso? ¿Quién? Hugh Grant, ¿todos le conocéis? Sí, bueno estoy intentando pensar en un buen actor estadounidense. George Clooney, ¿todos le conocéis? ¡Claro! No importa, me callo. Si George Clooney está interpretando a este abogado buenorro en una gran producción sobre la mafia o lo que sea. Pero decidimos que no le queremos a él, te queremos a ti. Tú eres la estrella de ese espectáculo. ¿Por qué no? Tú puedes ser la estrella del espectáculo, de esa película. Tú eres el protagonista y George Clooney es tu secuaz, tú eres el protagonista número 1. Hasta que tengamos ese tipo de igualdad, y queremos interpretar a quienes somos nosotros, queremos interpretar a personajes con discapacidad. Pero un día no importará, podremos interpretar a quien queramos. Eso es en lo que pienso. La práctica, es lo último que diré, es vital, pero... hay muchísimos actores malísimos ahí fuera en el mainstream que han sido enseñados, han ido al conservatorio, han ido a estos grandes lugares, pero siguen siendo una mierda. Y yo pienso, ¿es la práctica la forma adecuada? Algunos de nosotros aprendemos mientras trabajamos. Si dentro sabes que eres bueno, ve con eso. No trates siempre de pensar que la respuesta es ir a una escuela prestigiosa. La experiencia y la práctica en la vida, eso es la verdadera calidad. Porque tienes que luchar por ello de una manera distinta de cuando te enseñan. Luchas por aprender por ti mismo. Bueno, eso es

otra historia. Necesitamos tener el mismo tipo de oportunidades que las personas sin discapacidad. Por ahora vamos a quedarnos con ese modelo social de discapacidad y asegurarnos que la oportunidad de accesibilidad se convierta en la responsabilidad compartida de todo el mundo en la que nos encontremos en el diálogo. Pero, menos dialogar y más actuar sobre los escenarios.

**DAVID OJEDA:** Vamos a pasar al segundo embate o envite. Continuamos con el mismo orden si os parece. Comienzas tú, Fernando.

**Fernando Coronado**  
COORDINADOR GENERAL DE DANZA MOBILE

En este apartado, yo solamente quiero compartir con vosotros un par de ideas. Hace veinticinco años, cuando nosotros nos metimos en este tema, mirábamos desde una distancia, desde una altura, en la que veíamos que teníamos un montón de cosas por conseguir. Después de veinticinco años, veo que se pueden conseguir todavía muchísimas más. Nuestra organización, ahora mismo, yo la comparo muchas veces con un árbol: de repente aparece una persona que es capaz de desarrollar el área de narración oral. Poco a poco, trabajando, ahora mismo un posible fruto son narradores orales con discapacidad intelectual que pueden ir a colegios a hacer de cuentacuentos. Hay otra rama que, de repente, desarrolló otro artista, y que tiene que ver con las artes plásticas, y también hay artistas alumnos del centro que han madurado y han sido capaces de hacer productos muy buenos, y que ahora hacen exposiciones. Puedo seguir así con la música, con el textil, con la danza obviamente. Hemos integrado a muchas personas que se han acercado allí con otras discapacidades, y hay muchísimos proyectos para hacer.

Sobre los retos: a mí me gusta más hablar de visiones. Yo tengo una visión que es la de tener una escuela infantil articulada a través del arte. Tengo una visión que es la de tener un centro de arte *outsider*. Tengo una visión de tener una radio *online*. Tengo una visión de montar una editorial, donde por cierto acabo de editar el primer libro. Esos son mis retos. Como organización, mantenernos es muy difícil, pero ya es un reto en sí. Y creo que para conseguirlo lo que hace falta es hablar mucho, entendernos, agruparnos, porque la fuerza se consigue a través del grupo, no solamente como persona. Y que las instituciones entiendan el concepto de atender, que la discapacidad es un tema transversal en el que hay que implicar a Cultura, a Servicios Sociales, a Educación, a Salud... a todos. Yo llevo también muchos años intentándolo y hasta ahora no lo conseguido; por tanto, me sigue pareciendo un reto. Con eso que os digo, ya sabéis mis retos a lo largo de los próximos años.

**Marta Cantero**  
DIRECTORA DE PALADIO ARTE

La primera pregunta que me hago con todo esto –y me gustaría que alguien, aunque sea un superdotado, me la pudiera contestar– es qué significa profesionalización. Si la profesionalización tiene que conllevar una formación, creo que a mí no me han vendido la moto. Si lo que nos quieren vender es que la profesionalización es que acatemos las normas que nos tienen impuestas, creo que para mí tampoco eso es profesionalización.

***Para mí la profesionalización, que es de lo que va este debate, no consiste en tener una formación; evidentemente, si la hay o la puede haber, muchísimo mejor. La profesionalización tampoco está en que tengas un contrato de trabajo.***

Para mí la profesionalización, que es de lo que va a este debate, no consiste en tener una formación; evidentemente, si la hay o la puede haber, muchísimo mejor. La profesionalización tampoco está en que tengas un contrato de trabajo, cuando las leyes en este país están como están. Tú lo has vivido en primera persona, yo lo he vivido en primera persona, Marta [Navarrete] lo ha contado y muchas veces tienes que renunciar a un contrato porque tu vida está supeditada a un dinero fijo, porque tienes unas necesidades que cubrir que el resto de la humanidad no tiene; un asistente personal, un traductor de lengua de signos, son muchas cosas. ¿Cómo solucionar eso?

Sigo insistiendo, si alguien me puede contestar lo que es la profesionalización que lo cuente, de verdad, porque estoy abierta. Yo creo que se producen en este país productos profesionales, no: lo siguiente. Donde no ha habido una formación, donde no puede haber un contrato de trabajo y donde incluso las situaciones son más que precarias para realizar esa creación. ¿Cómo cambiar esto? Tiene que haber una unión, tiene que haber un movimiento, tiene que haber una insistencia: esta ley la cambiáis, o la cambiáis. Ocurren cosas absolutamente de [Luis García] Berlanga. De aquellas épocas, el absurdo completo. Os comentaba antes que tenemos un centro especial de empleo sin ánimo de lucro. En cuanto no tienes un NIF de empresa, no eres admitido en determinados circuitos. Igual que no eres admitido ya como compañía en determinados circuitos si tus actores, actrices, bailarines y bailarinas no tienen un contrato de trabajo o no tienen una formación oficial. Dios mío, es que no hemos ido hacia adelante con eso; hemos retrocedido, señores. Hemos retrocedido y mucho. Situaciones con las que en la realidad nos estamos encontrando diariamente.

Yo tengo clarísimo cómo se cambia esto, protestando, chillando, uniéndonos, haciendo que las instituciones, en vez de emplear el dinero en determinado tipo de cosas, empiecen a emplearlo en lo que lo tienen que emplear, y realicen los cambios de lo que sí son conscientes que tiene que cambiar. No digo más.

### Juanjo Rico

#### DIRECTOR DE MOMENTS ART DANSA & TEATRE

Retos, hablamos de retos. Tanto por hacer... Hemos hecho, pero tampoco hemos avanzado tanto. Hace veinte años, cuando yo empezaba en la ciudad de Almagro, ya se debatía el tema de la profesionalización. Todavía nos encontramos problemas para contratar una persona con discapacidad por estos temas legales. Tenemos que cambiar la jurisprudencia. Aquí, para conseguir una ayuda, hay que hacer malabares. Evidentemente las hay, pero el tema de los plazos... Tenemos que reformar un poco cuáles son los canales para poder llegar a acceder. Evidentemente, se buscaba una integración y tenemos que competir con el resto de compañías a nivel nacional, pero de alguna forma tenemos que ver también dónde cabemos para poder conseguir esas ayudas y poder seguir creciendo.

Otro reto que me gustaría plantear es para los teatros de titularidad pública. Al igual que una persona con discapacidad tiene un porcentaje a la hora de hacer una plaza pública, ¿por qué los teatros de titularidad pública no programan compañías de personas con discapacidad en todo su año? Tampoco estamos pidiendo demasiado. Siempre dentro del circuito teatral normalizado.

Tengo un montón de retos por hacer. Me gustaría también, ya que estamos aquí y que el INAEM [Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música] organice este tipo de Jornadas, decir que necesitamos que, desde la propia agente social y cultural, exista ya un departamento al cual podamos llamar de alguna forma para que nos pueda despejar nuestras dudas. Para los que llevamos tanto tiempo y por las nuevas generaciones. Que no seamos antes que estamos trabajando a nivel nacional, cada uno con su guerra por su lado, que de alguna forma haya un enlace directo con la administración y cuál mejor que el INAEM y el Ministerio de Cultura, para que al igual que hay una oficina de atención al público haya un departamento de la diversidad, que capture todo este tipo de programas que podamos seguir para por lo menos llegar a la información, porque a nosotros nos demandan información muchas veces, y tenemos que hacer la guerra cada uno por nuestro lado.

***Que al igual que hay una oficina de atención al público haya un departamento de la diversidad, que capture todo este tipo de programas que podamos seguir para por lo menos llegar a la información.***

Sobre el tema de la profesionalización, yo creo que es enfatizado por los discursos sobre la formación. Mi oficio es artista. He tenido una parte de formación, pero, si yo tengo 45 años, mi etapa de formación fueron unos cuantos años; mi oficio como artista han durado muchos más años. Con lo cual, evidentemente tiene que haber una formación para dedicarnos a ello y que sea profesional. Pero el profesional también tiene que ser profesional por el mero hecho de serlo. A mí me gustaría profundizar sobre el tema de profesionalización, hacer una encuesta. Me gustaría que levantaran la mano los profesionales que se dedican al cien por cien al arte de la discapacidad. Al cien por cien. A tiempo total. Una. Dos, tres, cuatro, cinco, seis. Gente que se dedica a tiempo parcial, de vez en cuando. Gente que se dedica como voluntaria a participar en proyectos sociales y culturales. Muchas gracias.

### Jenny Sealey

#### DIRECTORA ARTÍSTICA DE GRAEAE THEATRE COMPANY

Solo quería preguntar cuáles son los teatros en España que tienen dinero. ¿Qué teatros son ricos en España, los privados o los públicos? Iba a preguntar... Soy muy consciente de lo privilegiados que somos en el Reino Unido porque tenemos el Arts Council. Y el Arts Council subvenciona mi compañía, subvenciona a otras 15 o 20 compañías de teatro lideradas por personas con discapacidad y somos todos profesionales. También anima a que los grandes teatros que tienen el dinero como el National Theatre consideren a las pequeñas compañías que igual no reciben tantas subvenciones como Graeae y les ayuden y les den plataformas. Solo quería compartir que esa es otra manera de ir hacia delante, depender de aquellos que tienen el dinero, tienen el edificio y hacer que repiensen sobre el modelo social de discapacidad y te acojan para darte mayor estabilidad económica. Solo es un pensamiento.

**María Sánchez de la Cruz****DIRECTORA DE ARTES ESCÉNICAS Y DEL TEATRO DEL BOSQUE DEL AYUNTAMIENTO DE MÓSTOLES**

Los retos. Yo coordino las programaciones de una programación continua anual, y un reto fundamental es normalizar en las programaciones, sin diferenciar. Poder leer los espectáculos desde la normalidad de cualquiera. Y se va haciendo muy despacio. Es cierto.

El reto fundamental es que cale la cultura entre los programadores y programadoras y gestores de espacios públicos en ese discurso, desde mi punto de vista como compañera. Ayer hablaba con un compañero de la Red Nacional. La Red Nacional es una asociación de, como conocéis, espacios de festivales, circuitos y auditorios y teatros de titularidad pública. Al menos desde esa asociación hemos abierto una comisión de inclusión social, que yo estoy liderando como coordinadora, y que está poniendo en valor, al mismo nivel que el resto de los cuadernos de espectáculos recomendados, la selección. Hay una comisión internacional que selecciona proyectos internacionales. La comisión de inclusión social selecciona proyectos de artísticos de teatro, música, danza y eventos que tengan que ver con las artes inclusivas. El reto no es tener un cuaderno de artes inclusivas; el reto es que las artes inclusivas se incorporen a los cuadernos de danza, teatro, música. Ese es el reto desde mi punto de vista; pero, hasta que llegue ese momento, tenemos que iniciar por la visibilidad. Y la visibilidad requiere diferenciar un poco esto, todavía.

***Cuando programo espectáculos que tienen alguna característica de inclusión o algún intérprete que tiene alguna característica diferente, cada vez me resulta más complicado tener que explicar nada. Cada vez encuentro menos fundamento a tener que colgar una etiqueta que avise de nada.***

Voy a hablar ya por mí: cuando programo espectáculos que tienen alguna característica de inclusión o algún intérprete que tiene alguna característica diferente, cada vez me resulta más complicado tener que explicar nada. Es decir, cada vez encuentro menos fundamento a tener que colgar una etiqueta que avise de nada. Ese es otro reto, la comunicación de los espectáculos. No entiendo. Quiero no entender que haya que etiquetar nada, no quiero preavisar al público de nada; quiero que comprendan. No quiero nada, quiero que vayan al teatro y valoren artes, punto. No quiero nada. Quiero no tener que preocuparme de eso, ese es otro reto. Y creo que no es poco.

En cuanto a la profesionalización y la formación, yo creo que toda la formación

que tengamos siempre es buena. El problema es qué hacemos con la formación, dónde la colocamos y en qué dirección la utilizamos y para qué. Es decir, la formación a mí me parece que es saludable: leer, aprender, comprendernos unos a otros hablar con una persona diferente que acabas de conocer. La formación es vivir, respirar; eso es formarse, y lo que hagas con esa herramienta después es lo realmente importante.

A mí me parece que los oficios del teatro también tienen un campo de penetración para las personas de todos los ámbitos: mujeres, personas con silla de ruedas. Cada oficio tiene unas características y también está lo que llamamos la seducción de un teatro. Un gestor abre la puerta de un teatro y desde que abre esa puerta, se están poniendo en marcha funcionalidades diferentes para que todo ese ecosistema funcione correctamente: jefa de sala, el personal de sala, técnico, regidores, planchadores, gestión... La incorporación a la normalidad, bajo mi punto de vista, está en que esos oficios también sean ocupados por personas diferentes, como los están ocupando ahora, pero incorporando cualquier característica. Como gestora, estoy tratando de incorporar los canales que faciliten la comunicación entre el escenario y el público de una manera bidireccional, que es otro reto importante. Para eso tengo que convencer a mis políticos y políticas de que hay que ajustar recursos para que el público sea diverso, tenga igualdad de oportunidades. Es decir, al igual que hemos comprendido, en la construcción del espacio escénico, que hay que habilitar un espacio para las sillas, que tengan un espacio igual, que no sea difícil y en el que estén cerca de toda la facilidad que puedan tener para acceder de la manera más confortable, como el resto del público, a su espacio público. Hay que dotarlo de los recursos necesarios. Hemos conseguido ya el bucle magnético, vamos consiguiendo cada vez más dinero para la traducción; no está hecho tampoco, es otro nicho de profesión, hay que traducir los espectáculos. No es que queramos ponerlos o no, es que hay veces que no están traducidos a la traducción simultánea. El año que viene dedicaremos otro tanto de presupuesto a la audioguía para las personas que no ven. El reto es luchar, ese es el reto. El reto es un discurso social. No es un discurso de gestión, el reto es un discurso social. Y sacar de la precariedad la normalidad del ser humano, en sus variables múltiples: ese es el reto.

**Jaume Girbau****PERFORMER Y MIEMBRO DEL COLECTIVO LIANT LA TROCA DE DANZA INCLUSIVA**

Yo solo quiero añadir que para mí la formación sí que es importante, y os lo dice alguien que no estaba formado y que creo que no se formará nunca. He hecho cursos, he hecho talleres. Por cierto, hice un taller del British Council con Janet Parker espectacular en Barcelona, para aprender a ser coreógrafo, y aprovecho para comentar que realmente el trabajo que hacen en Inglaterra sí se puede

decir que es espectacular –ojalá alguna vez aquí podamos tener algo similar al British Council para poder promocionar–, y nos traen grupos de allí como DV8 Physical Theatre, Candoco o Stop Gap, que vienen a Barcelona, nos hacen talleres y nos enseñan en todo. De hecho, nuestro coreógrafo Jordi Cortés se formó precisamente en Inglaterra dirigiendo a DV8 y a otros grupos de Inglaterra.

Sobre la formación: el problema es que, aunque me quiera formar, no puedo; o sea, yo no quiero una formación obligatoria pero sí optativa. Si yo quiero aprender la carrera de danza o de teatro, ahora mismo no puedo. No puedo porque [el sistema de formación reglada existente] no está preparado: los profesores no están concienciados, hay que cambiar programas para que una persona en silla de ruedas o con otra discapacidad pueda entrar en un conservatorio y pueda hacer los ejercicios que es capaz de hacer, que se ajusten a sus posibilidades, pero que se pueda formar. Yo creo que es muy importante que tú puedas decidir libremente si te quieres formar o no, porque ahora desgraciadamente esto no ocurre. Por eso yo comentaba al principio lo importante que es que personas del mundo de la danza entren en sitios oficiales para poder implantar esto, para cambiar un poco conciencias y mentalidades.

***Hay que tener resistencia y un diverso sobre todo si queremos entrar en el circuito profesional, que no nos vean como los pobrecitos que bailan y se distraen y hacen algo y ocupan su vida.***

Y finalmente quiero decir que también pienso que, por parte del público, estaría bien que empezáramos a cambiar una conciencia paternalista. Quiero decir, no todos los espectáculos en los que hay gente con diversidad funcional son bonitos, son buenos, son profesionales; hay algunos que sí y algunos que no. Yo pienso que a veces también pecamos de decir que todo es precioso, qué bien baila todo el mundo, y a veces sí que hay gente que baila muy bien, pero a veces hay gente que no. Os lo digo porque a veces me encuentro por la calle que la gente me pregunta: «¿A qué te dedicas?» y cuando digo que soy bailarín, *performer*, la respuesta de la gente es: «Así te distraes». Yo no bailo por terapia. Sí, que es terapéutico no lo voy a negar, que lo dicen psicólogos, bailar es terapéutico, pero no es mi objetivo. No bailo por esto. Empezamos así si queremos profesionalizarlo como decía Inés Enciso; me ha encantado cuando ha dicho «Somos una compañía profesional». Hay que tener resistencia y un nivel, sobre todo si queremos entrar en el circuito profesional, que no nos vean como los pobrecitos que bailan y se distraen y hacen algo y ocupan su vida.

Después, deciros que empezamos a perder un poquito el miedo al tema contractual. Yo hice una cosa no sé si debería contarla en público, pero me la voy a jugar y me voy a arriesgar. Yo tengo una pensión de invalidez, pero contributiva.

Yo trabajaba, por un pesticida tuve un problema, me indemnizaron y conseguí una pensión, y entonces fue cuando empecé a nivel profesional. Yo tenía que tener contratos; teníamos ensayos de un mes y me tenían que hacer un contrato laboral. Lo consulté con abogado y él me dijo: «No te preocupes, tú haces un escrito a la Seguridad Social diciendo que, por tu situación, necesitas hacer danza y que tendrás un contrato laboral de un mes, quince días, lo que sea cada vez». Lo hice y no hubo respuesta. Cuando la administración no te da respuesta es que está asumido, y nunca más pasó nada. De esto hace cuatro años. Yo sigo teniendo contratos temporales, sigo cobrando mi pensión y no pasa nada, perdamos el miedo. Otra cosa son las pensiones no contributivas, que eso me parece increíble. A las personas que no han contribuido a la Seguridad Social se les quita la pensión por un trabajo. Nunca he entendido por qué, es así pero yo sé que, a veces, simplemente hay que hacer la consulta y mirar si es posible en tu caso, porque hay casos en los que es posible y hay casos en los que no.



**Marcos Pereira**  
ALUMNO DE LA RESAD CON DISCAPACIDAD AUDITIVA

Con todo lo que se está hablando aquí y todos los temas que se están tratando, puedo llegar a una conclusión. No quiero sonar muy radical, pero creo que la sociedad, la mentalidad, sigue siendo bastante prehistórica con este tema. Creo

que, si no somos nosotros mismos los que tratamos de concienciar, de hacer ver y de tener un puesto en esta selva llamada sociedad, no lo va a hacer nadie. Y aparte, a nivel personal, miro al futuro y lo veo un poco negro y turbio. Lo digo porque si ya es difícil ser actor en España, encima gestual –teatro físico, que está muy poco visto en este país a menos que te vayas a los Teatros del Canal y muy de vez en cuando... Me veo en la obligación de tener que salir de España, y siendo sordo, que es una dificultad añadida que la gente puede ver como algo negativo, aunque no tiene por qué. Si nosotros mismos no hacemos ver que somos igual de capaces, incluso más que mucha gente, no lo hace nadie. Y de verdad, creo que tenemos que conseguir cambiar esa mentalidad de la sociedad. Porque si no lo hacemos nosotros, nadie lo va a hacer.

***Si nosotros mismos no hacemos ver que somos igual de capaces, incluso más que mucha gente, no lo hace nadie. Creo que tenemos que conseguir cambiar esa mentalidad de la sociedad.***

### **Guiomar Campos**

#### **ARTISTA DEL COLECTIVO LISARCO**

Ya se han dicho muchas cosas, pero empezamos con esta idea de la formación. Yo vivo en Francia, y hablé con la compañía de teatro profesional, que es muy dada a nuestro colectivo, pensando en un proyecto europeo. Ellos veían muy urgente repensar la formación: cómo podemos hablar con los centros de formación profesional para que personas con diversidad funcional puedan tener acceso igual que cualquier otra persona. Cuando les conté lo que se estaba haciendo aquí en Madrid gracias a David Ojeda o a Mercedes Pacheco en la RESAD, en el Conservatorio Superior de Danza o con Marisa Brugarolas en Alicante –cómo eran todas estas pequeñas experimentaciones y salidas de lo institucional para experimentar cómo podemos hacer adaptaciones curriculares, como qué es lo que habría que hacer en la institución para que todo tipo de personas pudieran estudiar–, se quedaron fascinados. Así que primero enhorabuena por lo que ya se está haciendo, porque en España también están pasando cosas.

***Creo que hay que educar a las instituciones y hay que educar a los profesores, los que hacen formación, los profesionales, para que puedan atender mejor a la diversidad.***

Esta formación no tiene que ser solo para garantizar el acceso a la educación a todas las personas, lo que es un derecho fundamental; también creo que hay

que educar las instituciones y hay que educar a los profesores, los que hacen formación, los profesionales, para que puedan atender mejor a la diversidad. No solo para que podamos estudiar dentro, sino también porque eso va a generar profesionales que van a generar a su vez otro tipo de trabajo. Creo que sería muy interesante que hubiera más plataformas, más compañías que estuvieran preparadas o interesadas en generar trabajo para personas con diversidad funcional. Así, Marta [Navarrete], que tiene mucho que dar, no sería dependiente del Colectivo Lisarco o de Danza Mobile, podría trabajar en muchos otros sitios, como yo tengo la posibilidad, por ejemplo. Hablo de formar esa versatilidad con compañías que puedan estar interesadas en trabajar con Marta [Navarrete], en este caso.

Luego, otro reto: un reto de su responsabilidad propia, la nuestra, que estamos ya trabajando dentro. Y es seguir currando para generar trabajo, seguir creando estructuras más fuertes y más profesionales para poder garantizar que todos nosotros podamos vivir de ellos. Creo es complicado, pero que está bien ponérselo primero como reto personal y luego, un reto hacia fuera: decir que necesitamos ayuda, que necesitamos apoyo, que necesitamos dinero, que sería genial poder tener ayuda para el funcionamiento, y no tener que trabajar por proyectos. Ayudas que les permitan estar contratados para poder generar trabajo y ya está.

### **Marta Navarrete**

#### **ARTISTA DEL COLECTIVO LISARCO**

Yo, como persona, me veo capaz de hacer esos trabajos. Estoy muy harta de las cosas que están pasando: no hay igualdad. Estoy de acuerdo con todo lo que has dicho. Tenemos la capacidad para hacer cosas. La gente, aunque tengamos discapacidad, tenemos derecho a bailar, a viajar y a disfrutar de las cosas. Por otra parte, a mí nunca me han dado ese dinero; por eso no gano nada con este trabajo. Hay que tener una seguridad y un puesto de trabajo para poder bailar. Pero, por otro lado, el gobierno no deja, no nos da esa oportunidad.

### **Inés Enciso**

#### **CODIRECTORA DEL FESTIVAL UNA MIRADA DIFERENTE DEL CDN**

Yo creo que se ha dicho ya prácticamente todo. Creo que lo interesante es que exista este espacio de debate. Creo que estamos todos de acuerdo en que hay que trabajar para conseguir una normalización en el acceso a la formación para el que la quiera, y el que no quiera tiene todo el derecho no utilizarla, pero hay que conseguir acceso a la contratación igualitaria y también acceso a la progra-

mación en igualdad de condiciones. Luego nos enfrentaremos a los mismos retos a los que se enfrentan el resto de creadores que tienen diversidad funcional no visible. Estoy de acuerdo con ello, con Guiomar [Campos] y con María [Sánchez de la Cruz], en que se están haciendo iniciativas muy interesantes en ese sentido. La comisión de inclusión, lo que se está haciendo en la RESAD, en el Conservatorio, etcétera. No lo digo para que nos relajemos, pero sí creo que hay que poner en valor esas iniciativas que están en marcha para que sigamos trabajando todos en la misma dirección.

### Marisa Vázquez

BAILARINA DE LA COMPAÑÍA RUEDAPIÉS DANZA

***Para mí, profesionalizar es exigir a la persona con diversidad funcional visible y a aquella que tiene una diversidad funcional no visible la misma calidad en un escenario. Y para exigir la misma calidad en un escenario es imprescindible una formación.***

Bueno, yo quiero añadir un poquito mi punto de vista. Por ahí preguntaba Marta [Cantero] al principio: ¿Qué es profesionalizar? Para mí, profesionalizar es exigir a la persona con diversidad funcional visible y a aquella que tiene una diversidad funcional no visible la misma calidad en un escenario. Y para exigir la misma calidad en un escenario es imprescindible una formación, que no se trata tanto de una formación que podamos colgar en un futuro en la pared, sino una formación continua que nos permita todo eso que hemos aprendido a nivel de conciencia corporal: dónde está mi centro del cuerpo, qué es la proyección del movimiento, qué es el contact-improvisación, qué es la técnica Alexander, qué es la técnica Body-Mind Centering y otros miles de cosas; que, en el momento en que decida participar en un espectáculo, en el momento en que necesite o me apetezca recibir una formación, no dependa de la organización de turno o el partido político de turno para poder acceder a ellos. Y aquí entra la parte, que es cierto que no es suficiente, pero es muy necesaria, de la financiación. Creo que sería hora de que los institutos de acción social o de cultura dejaran de pasarse la pelota de uno a otro y que pongan un poco cada uno. Si quieren, desde presupuestos, pero que tengamos derecho; no sé si a pedir la luna, pero sí a pedir lo que nos corresponde.

### Marta Cantero

DIRECTORA DE PALADIO ARTE

Yo no digo que no sea necesaria la formación; evidentemente, sí. Lo que digo es que no admitimos que nos lo pongan como condición para una profesionalización. Simplemente creo que nos estamos creyendo cosas y aceptando cosas que no tienen por qué ser así, eso es a lo que me refiero. Hay muchos niveles también de diversidad. Hay muchas capacidades diferentes. Yo he tenido en el escenario a una mujer que jamás había dado una clase de flamenco, al lado de María Pagés y sus bailarines, y os puedo asegurar que lo que salió de dentro de esa persona se comía todo lo que tenía alrededor. Eso no era formación, eso es lo que había ahí dentro. Sí es necesaria la formación, es necesario que quien quiera acceder a ella la pueda tener, pero que no nos vendan la moto, porque que eso sea una condición imprescindible para ser profesionales, no, por favor. Solamente quería aclarar eso.

**Marisa Vázquez:** Quiero aclarar también que en ningún momento pretendía hacer un contrapunto. Hacía alusión a ti porque habías hecho la pregunta, aunque al final todo lo hemos ido comentando a lo largo de la intervención; lo que pasa es que has sido la primera en plantearlo. Yo no entiendo la profesionalización estrictamente como la necesidad de formación, porque aquí estoy, he tenido la que he podido tener, sin que la hubiera reglada, y yo me he definido y me sigo definiendo como bailarina y sí, profesional porque formo parte y he formado parte de una compañía que lo es. Lo que sí quería decir es que es necesario que se llegue a eso, para que podamos acceder cuando queramos, sin que sea una obligación. Creo que es imprescindible para que empecemos a romper esa diferenciación, ya sea por paternalismo, y que esa formación empiece a darse en los conservatorios de danza. Creo que es importante para que se entienda que puede haber, como planteabas ahora mismo, una bailora de flamenco con capacidad innata al lado de una María Pagés.

**Marta Cantero:** Yo creo que estamos todos en el mismo punto. Lo que lo que queda clarísimo es que hay que luchar por una formación reglada, y que hay que luchar también porque no se nos imponga eso como una condición para ser profesionales.

***Hay que luchar por una formación reglada, y hay que luchar también porque no se nos imponga eso como una condición para ser profesionales.***

## PREGUNTAS Y DEBATE

**MARISA BRUGAROLAS (EN EL PÚBLICO):** Se ha citado muchas veces mi nombre, y eso es un honor. A veces no voy directa, porque creo que la no dirección, o la indirección, nos abre a veces puertas muy interesantes. He apuntado una serie de cosas, es una especie de mapa mental, pero como voy a nombrar estos elementos, cada uno los puede poner en el orden que quiera, no hay una jerarquía.

Vivimos en un mundo que no es justo, donde hay mucha desigualdad por muchos lados; y en medio de todo esto aparece el arte y la precariedad del arte. El arte no está considerado, en general, en ningún país como una profesión. Mucho menos las artes escénicas y qué vamos a decir de la danza. Ese es uno de los puntos de los que partía, la injusticia. Así que al final quizá necesitamos un mundo donde se empiecen a invertir los valores, donde el arte tenga una capacidad, no sé de qué, pero de algo; a lo mejor de hacernos pensar las cosas de otra manera. Y en medio de todo esto, otro elemento que meto es el de la construcción del imaginario: ¿cómo nos podemos imaginar cada uno? Y, dentro de ese imaginario, ¿cómo nos podemos imaginar nuestra identidad? La identidad que tenemos, ¿es una identidad fija que no cambia nunca o es una identidad móvil? ¿O en flujo? Pensémosnos cada uno, quiénes somos en el seno de esta familia, cómo nos ve nuestro padre, nuestra madre, como nos ven en una institución educativa, cómo nos ven en una institución laboral o cómo nos ven un espacio artístico. Seguro que en cada lugar nos ven de una manera distinta, y dependiendo de la experiencia que hemos tenido nosotros podemos construir una forma más móvil o más fija.

Dentro de todo esto influyen muchas cosas. Si nos vamos al apartado del arte, tiene muchos sectores. Hay una parte de formación, una formación de práctica y una formación de compartir o de exhibir, pues también creo que es importante diferenciar entre compartir y exhibir. Yo pienso que la práctica cruza todo eso. Practicamos pedagogías, practicamos el hacer, practicamos el exhibir y practicamos el compartir, y dentro de las prácticas de las pedagogías o de las pedagogías compartidas, y a través de la práctica, podemos hablar de la formación. Y, dentro de estas formaciones, podemos tener formaciones regladas, formaciones homologadas, formaciones no homologadas, formaciones no regladas, formaciones a largo tiempo, corto tiempo... A mí ahora mismo se me está asociando con el Conservatorio Superior de Danza de Alicante, pero acabo de entrar este año. Yo jamás había pisado un conservatorio, yo vengo del mundo del arte autónomo, con toda la problemática que eso tiene.

Me considero a la par artista y pedagoga. Pedagoga en el sentido de que me gusta reflexionar sobre la acción, y me gusta reflexionar sobre el arte, y pienso que el arte se construye día a día y que no tiene un modelo fijo; por tanto, la pedagogía tampoco lo tiene, igual que no lo tiene la vida. Por eso valoro, porque

yo vengo de allí, toda la experiencia de la que habla Marisa Vázquez, de Rueda-piés. Es la experiencia de un proyecto que, en sus inicios, en 2004 y 2005, tenía que ir de la mano de una formación con un aspecto educativo y en el que vimos que era posible tener un aspecto profesional. Pero no todas las personas que pasaban por allí tenían los mismos intereses; entonces sí que diferenciamos qué era lo educativo, lo profesional. Todo iba de la mano, pero no todo era lo mismo. Creo que todas esas experiencias que no son ni regladas, ni homologadas, deben seguir existiendo. Son las únicas que seguirán moviendo el mundo y serán la vanguardia. Obviamente las instituciones son muy grandes y están movidas por unas piezas muy pesadas, son como dinosaurios, y si no fueran por las experiencias vanguardistas de hace veinticinco años y hace mucho más en otros países, esto no sería posible.

Por otro lado, existe un derecho en un mundo que se cree democrático; si se cree democrático, todo el mundo debería tener acceso a la educación pública independientemente de su condición de diversidad. Ahí es donde he tenido suerte, porque me preceden unos equipos docentes en esos conservatorios que creen y que apuestan porque esto debería estar en los espacios públicos. A pesar de los pesares, porque la administración es muy dura y muy pesada, estamos intentando, viendo cómo; de momento, mi labor es de dos días a la semana, en los que yo, con estudiantes de tercero y cuarto, me dedico a impartir asignaturas con un acento en cómo debe ser cuando estamos en situaciones inclusivas. Yo toda la vida he trabajado en situaciones inclusivas de personas en condiciones de diversidad funcional, y también nos encontramos que ahora al gran reto es que la persona con diversidad entre, y entre con pleno derecho.

Esta no es la única forma hacerse profesional; yo creo que uno se hace profesional en la acción. Ahora, que sea un derecho, claro que sí. Yo creo que ahora mismo hay todo un motor social que está pidiendo a gritos que cambien las cosas, y siento que son las instituciones, las culturales y las educativas, las que tienen ahora mismo que ponerse las pilas y hacer y crear puentes, diálogos.

***El proceso educativo no es algo dado, no es algo que está quieto. Tiene que transformarse, eso lo primero, y ahí tiene que intervenir todo el mundo y será a través de plataformas de diálogo.***

Una última reflexión: ¿Qué es ser profesional? ¿Qué es arte, qué no es arte? ¿Quién va a medirlo? ¿Qué procesos educativos parece que nos quieren vender? Yo soy la primera que dice que el proceso educativo tal y como está ahora no funciona y tiene que cambiar. El proceso educativo no es algo dado, no es algo que está quieto. Tiene que transformarse, eso lo primero, y ahí tiene que intervenir todo el mundo y será a través de plataformas de diálogo. No van a ser

diálogos internos; ahora mismo, por decirlo así, yo soy una *outsider* del mundo de los conservatorios que está dentro.

Hay procesos que tienen un valor intrínseco. ¿Qué es lo que dice qué es arte o no es arte? Esta mañana se hablaba de que parece que, cuando nos estamos acercando a los mundos del arte, nos tenemos que poner en los mismos cánones o medidas que deciden qué es arte o no es arte. Todo eso es dialogable, pero para que sea dialogable tenemos que tener mucho cuidado con en qué plataformas exhibimos y si queremos exhibir o compartir. Eso sería otro gran debate del arte en relación con el público, que es algo que se mira con frialdad; hemos perdido la capacidad de tener un ritual donde compartir y transformarnos todos juntos a través del arte. Debemos tener presente que, de la misma manera que a lo mejor no nos valen a nivel formativo y pedagógico las herramientas como estaban hasta ahora y hay que transformarlas, quizá tampoco nos valen los modos de exhibir que tenemos ahora. Si queremos también hacer un arte que cambie: desde el mundo de la *performance* e incluso de las artes plásticas hace millones de años que se lo están planteando ya.

**PÚBLICO:** Quiero decir, lo primero, que estoy contenta de mi *ridículum vitae*. Me encanta mi *ridículum vitae*. Creo que estoy al cien por cien en esto [el mundo del arte] desde 1993. Aunque no vivo de ello económicamente, sí desde el alma. Yo empecé con David [Ojeda] y con Ángel [Negro] creando la compañía El Tinglao, y he estado en otras muchas compañías a nivel nacional e internacional. Y tengo también la suerte de poder intercambiar con nuestros cuerpos, esos que no se ven no diversos.

Y tengo que seguir. Me la juego porque me apetece, porque los que vienen detrás son importantes, para abrir esas puertas. Yo vivo en Móstoles, aquí en Madrid, y puedo ensayar gracias al Centro Cultural El Soto, donde nos dejan espacio para compañías. El otro día, hablando, me dijeron: «Tú eres intérprete. Tú no eres bailarina; sí eres actriz, pero no es bailarina». Y yo dije: «Coño, pues entonces como no tengo nada que certifique que soy actriz...». Voy a cumplir 58; ya me puedo poner a estudiar, manda huevos, la vida me ha llevado y yo tengo que aprender haciendo. Esa es la historia; lo que aquí ocurre es lo que va a seguir ocurriendo como lo hagamos algo. La idea que quiero lanzar es que hay que crear lo que no está creado. No sé, llamémoslo patatas fritas. Hay que crear algo para que la estructura haga «clac» y cambie un poco. Porque 30 años más aguantando, teniendo que esconder...

Hay que hacer algo para que los organismos cambien y todo se mueva, porque la discriminación positiva... ¿qué coño es eso? Positiva o negativa, es discriminación. Es algo que sigue sin funcionar. Así que, ¿qué hacemos? Aquí lo lanzo: como creadores, yo tengo ganas de hacer una *performance* en el medio de Madrid, donde sea, de cómo mear en un baño público. Mear o hacer otras cosas

que me apetezca, como echar un polvo, que da mucho morbo; porque sigo, después de 58 años, cuando salgo a cenar o voy a un teatro, sin poder mear dignamente, tengo que hacerlo con la puerta abierta. Mi *ridículum vitae* me encanta porque es algo que me currado yo –y más gente–, y sí, lo llamo *ridículum vitae* porque estoy harta de etiquetas, de lo de profesional-no profesional. Hay que seguir haciendo y cambiar la jerarquía de arriba para que pueda cambiar el engranaje de abajo. Gracias.

**PÚBLICO:** Yo quería hablar del otro lado. Yo estudié en el conservatorio, he estado toda la vida estudiando en el conservatorio. Se supone que soy todo lo profesional que se pide, y fue a partir de que empecé a trabajar con gente que no era profesional, cuando empecé a sentir la danza de verdad y a vivir otro tipo de baile y a sentir la pasión que ellos ponían, que a mí se me había olvidado. A mucha gente que estamos en los conservatorios se nos olvida. Hoy, me emociono al decirlo, pero es verdad que no solo nosotros podemos aportarles a ellos; ellos tienen muchísimo más que aportar al mundo profesional. Muchas gracias.

**Se supone que soy todo lo profesional que se pide, y fue a partir de que empecé a trabajar con gente que no era profesional, cuando empecé a sentir la danza de verdad y a vivir otro tipo de baile y a sentir la pasión que ellos ponían, que a mí se me había olvidado.**

**PÚBLICO:** Yo quiero ser muy breve y sobre todo me dirijo a ti, Marcos [Pereira]. Hay que solicitar de manera impertinente todas las medidas y todas las adaptaciones curriculares. Tienes la voz, porque eres el primero, y tienes la obligación, de manera impertinente, de pedir todas las actuaciones que sean necesarias por todas las personas que hemos dejado la interpretación por hándicap o por caídas. Yo te pido el favor de que insistas, que des la tabarra, que no tengas que dejar nunca la profesión por una incapacidad, para que otras personas puedan entrar detrás de ti, y si se puede abrir el marco de gente con otras deficiencias físicas, psíquicas –que ya sería un ideal, una utopía–, pues que entren. Porque tienen también todo el derecho del mundo, porque parece ser que si no es una formación reglada, no eres profesional, y ya está bien. Gracias.

**PÚBLICO:** Solamente quería comentar que esa formación reglada se nos exige a todos. Es un problema social. Yo no me creía actriz hasta que no terminé la RESAD, y ni eso. Porque la sociedad me hacía ver que sin un título yo no podía llegar a ser actriz. Y yo tengo la gran suerte de que como no tengo ningún tipo de diversidad, puedo acceder a esos estudios. La pregunta tendría que ir, como siempre, a los que están arriba y nos ponen etiquetas: tú eres arquitecto, tú eres abogado, tú eres, tú eres, tú eres... y es lo primero que tenemos que hacer, porque cuando terminamos es lo primero que te piden para poder ejercer la profesión. Entonces, si no lo tengo, ¿qué soy? Y ahí lo dejo.

**PÚBLICO:** Es un placer compartir y convivir experiencias. No creo que vaya a aportar nada nuevo; me daba mucha vergüenza hablar, pero de repente me he dicho: «Cojo el micro y ya veré lo que digo». Soy compañera de Marisa [Brugarolas], de Tamara y Elvira del Conservatorio Superior de Danza de Alicante. Esto no es nuevo; esta idea surge ya hace diez años o más. Personas que pensábamos de manera diferente. Durante una época antes de ser docente, fui –bueno, siempre he sido– profesional, lo que pasa es que a veces he tenido dinero para vivir del arte y otras veces trabajaba en otras cosas. He vivido en Madrid y no he podido pagar el alquiler. A veces he estado en compañías de gira, otras veces no tengo compañías de gira, pero no por eso he dejado de ser una profesional. Yo me considero profesional desde el minuto uno, estando en activo o no estando en activo, teniendo mayor o menor proyección, porque eso no depende de dónde trabajas: no te da el talento, el talento lo tienes. Además, estoy de acuerdo con Marta [Cantero], la formación no termina nunca, la formación no solo es reglada y no reglada, la formación se produce el momento en que tú convives y compartes experiencias en arte y estás aprendiendo de tus compañeros. Quizás mucho más en muchos momentos, así que yo considero la palabra formación como un proceso enseñanza-aprendizaje en cualquier espacio. Trabajé en una compañía donde el director artístico, hijo de bailaora y bailar durante muchísimos años, tenía una discapacidad auditiva de un 90 por 100. Y era maravilloso: era bailar en el momento que yo estuve trabajando en la compañía y se utilizaban otros recursos; tenía a la que mejor tocaba las palmas delante *tacatacá tacatacá tacatacá* y no se iba nunca de compás. Y monta unas coreografías maravillosas. Es decir: ¿dónde están los límites? En nuestra mente. A veces me duelen mucho las rodillas y voy a clase coja, a veces porque estoy muy machacada a pesar de la edad; otras veces estoy menos coja, y entonces intento buscar otros caminos, otras metodologías, investigar... Entonces, muy bien, no todo el mundo tiene que entrar un conservatorio, pero si Marta [Navarrete] quiere formarse en un conservatorio, tiene que tener la posibilidad de entrar. La legislación te deja una disposición adicional un poco disfrazada, que no sabes bien qué significa, si te abre la puerta o no, y si es menor de edad esos padres no se atreven a llevar a su hijo, su hija, porque no sabes lo que va a suceder allí. Nosotras no solo nos planteamos cambiar los conservatorios superiores. Tiene que haber disponibilidad de un gran grupo, disponibilidad de un equipo directivo que lo fomente, dar un pasito más intentando contratar una especialista para que luego todo se expanda y entrar también en investigaciones. En nuestro caso, tenemos un grupo de investigación para entrar en las universidades y hacer constar. Creo que todos estamos en el mismo camino de la convivencia, cada uno por una línea diferente. Alguien me decía: «¿Qué especies tienes tú con personas con discapacidad funcional?». Pues ninguna; yo soy artista y ayer tuve una gran experiencia con el Ballet Nacional de España y yo resalto la convivencia de todos los que estábamos en esa aula. No resalto que era una experiencia con perso-

nas con diversidad, sino que éramos artistas que compartíamos momentos. Así que quiero daros las gracias a todos por la lucha de tantos años juntos y juntas, pues yo creo que se conseguirán cosas. Muchas gracias.

**PÚBLICO:** Quiero daros las gracias a todos y a todas porque he aprendido muchísimo esta tarde. Marcos [Pereira], me sumo a lo que te ha dicho Elena, pero yo creo que no es tu lucha tampoco, porque ya has hecho bastante. Tú has dicho una cosa hoy, que ha sido: «Yo he entrado en la RESAD y la RESAD sigue igual». Yo he estudiado en la RESAD y creo que tú, el valor de lo que tú haces, tu esfuerzo y tu valor por hacer esas pruebas, ya han cambiado la escuela. Yo creo que vas a sentar un precedente que ojalá abra un camino que también ha empezado David [Ojeda]. Si quieres seguir luchando, lucha y, si no, llénate de orgullo porque ya lo has abierto.

Con respecto a la formación, yo vengo de la escuela también, aunque en otra disciplina; pero sobre el debate de la formación sí, la formación no... No nos olvidemos que la formación no es solo un camino hacia la profesionalización o hacia lo laboral; la profesionalización, contestando un poco esta pregunta que tú lanzabas, para mí es compromiso, no es otra cosa. Compromiso con lo que hacemos y cómo lo hacemos, y eso lo tenéis todos los que estáis aquí sentados ahora mismo. La formación es importante porque hay un crecimiento personal, un desarrollo con el aprendizaje con el compañero, una capacidad para poder expresar las dudas, los miedos. No solamente eso: si yo no hubiese tenido esa formación, yo no hubiese escuchado el mismo comentario que he escuchado hoy a Marisa [Vázquez] sobre la diversidad no visible de la misma forma, porque eso se lo escuche a David [Ojeda] el primer año de carrera y gracias a eso mi punto de vista con respecto a lo que es y no es tener la diversidad funcional cambió completamente. Yo creo que estáis sentando unos precedentes que van a hacer que cambien mucho las cosas, porque en las artes escénicas no sois una inclusión, sois un lenguaje nuevo, necesario, que estamos disfrutando muchísimo.

**PÚBLICO:** Yo soy artista plástico y llevo más de treinta años en el mundo de las artes, y no tengo ni idea de cómo funciona esto, todavía. Pero, si quieres una cosa, el título es la conquista de una sociedad más igualitaria. Creo que tenemos que tener una idea global y que si tenemos todavía que utilizar la fuerza y no la educación –y me refiero a una educación global, una educación en valores, una educación en compromisos y sobre todo una institucional–, no solo tenemos una gran parte de acción en este proceso. Todo esto no es para mí, sino para todos.

Responsabilidad ética: ¿qué consumo hacemos del arte? y ¿cómo lo hacemos? Todos tenemos un compromiso mínimo, y es saber lo que tenemos que fomentar como arte, y tenemos la responsabilidad también de generar procesos en

los cuales tengamos una convivencia con otras materias. Y, por último, la coherencia: ¿dónde está en España la unión de sinergias entre artistas y demás? ¿Dónde están los protagonismos políticos? Los protagonismos de los artistas muchas veces impiden que haya una comunicación real, comunidad con lo que es el arte, que en cierto modo es un proceso humanista.

**PÚBLICO:** Nosotros creamos obras de teatro con gente con diversidad funcional, con discapacidad psíquica, y para nosotros es muy importante el punto de que no hacemos obras de teatro de Walt Disney. Muchas veces, cuando trabajamos con gente con discapacidad, lidiamos con el tópico de que siempre están contentos y las emociones que tienen son o enfadados o tristes, de que no tienen las complejidades o los sueños o los problemas que podemos tener nosotras; entonces, para nosotros el trabajo con ellos también supone decir a la sociedad que tienen los mismos miedos. La obra que hicimos el año pasado era sobre el suicidio y el paso del tiempo, y este año ha sido sobre identidad transgénero. Queremos que la sociedad vea esa igualdad entre los sueños que tenemos y las preocupaciones, que son las mismas.

**DAVID OJEDA:** Quiero hacer ver que hay un montón de información que desde las Jornadas nos comprometemos a organizar, y es mi deseo organizar al menos un protocolo de programario que defender en este espacio sobre la necesidad de cambiar parámetros, paradigmas y sobre todos propósitos, así que me dedicaré a trabajar con todo lo que pasó esta tarde. Se colgará en la web, dentro del capítulo de lo que son las Jornadas, para que sea un punto de vista de inflexión, ojalá, con todas las ideas que ha habido a la hora de proponer, a la hora de modificar, negociar, en cada parte, en cada lugar. Pero que sirva no de ideario, sino de necesidades, porque los idearios al final quedan como marca de identidad ideológica pero no son pragmáticos. Gracias por el pensamiento en alto, gracias a todos y todas los habéis participado de forma directa y desde luego quiero hacer ver que si hace falta algo es cambiar y luchar por la dignidad humana, y eso es lo que estamos haciendo cada día con estos foros. Gracias.





# Programación artística

## *La Belleza*

Proyecto artístico comunitario del Antic Teatre con las vecinas y vecinos del barrio del *Casc Antic* (Casco Antiguo) de Barcelona.

## *Mientras Lluève*

Compañía Artística ATENA. Fundación Atena.



▶ VER VÍDEO

**TEATRO VALLE-INCLÁN***La belleza*

**Proyecto artístico comunitario del Antic Teatre con las vecinas y vecinos del barrio del *Casc Antic* (Casco Antiguo) de Barcelona.**

**MIÉRCOLES, 9 DE MAYO**

**20.30 HORAS**

*La belleza es un proyecto artístico comunitario en colaboración con las vecinas y los vecinos del Barrio de Sant Pere y Santa Caterina que, desde hace más de seis años, impulsa y coordina el Antic Teatre, referente actual de la escena independiente de las artes en vivo en la ciudad de Barcelona.*

*El objetivo de este proyecto es posibilitar el bienestar, la autonomía y la felicidad de las personas de la tercera edad que viven en el barrio a través de la práctica artística y la participación cultural. Desde marzo del 2017, las sesiones de trabajo y los procesos creativos están coordinados por la autora y directora Marta Galán.*

**MARTA GALÁN SALA (DIRECTORA)**

Artista-educadora, autora y directora de proyectos escénicos desde 1999. A par-



tir del año 2009 inicia el proyecto TRANSlab., desde donde activa diferentes procesos pedagógicos y de creación colectiva o comunitaria a través de las artes escénicas y/o performativas.

**SINOPSIS**

En catalán, la palabra «belleza» (bellesa) suena idéntica a la palabra «vejez» (vellesa). La propuesta que presentamos explora la idea de belleza y la pone en relación con los cuerpos de las cuatro mujeres participantes y con sus mentes atentas, donde hierve una historia común de cuidados tenaces; memorias imprescindibles de mujeres trabajadoras, madres-hijas, que escamotean los relatos oficiales. En esto ha consistido nuestro proceso de trabajo: explorar esta belleza y hacerla emerger mediante diferentes acciones, imágenes y textos que las propias participantes han ido generando durante el proceso de creación y ensayos. A este proceso se suman las voces y los cuerpos de dos hombres jóvenes que llegaron como «alumnos en prácticas» de la escuela de teatro El Timbal y acabaron siendo parte imprescindible de este proceso. El vínculo que se ha generado entre ellos aporta más belleza y mayor profundidad al trabajo. Dicen que es bello aquello que nos conmueve cuando acontece; un lugar donde el ojo descansa porque comprende y respira, un instante revelador...

**FICHA ARTÍSTICA**

**CREACIÓN E INTERPRETACIÓN:** Graciela Alonso, María Isabel Gutiérrez, Emilia Martín, Aurora Roig, Abel Montes y Guillem Sunyer.

**DOCUMENTACIÓN EN VÍDEO Y DISEÑO AUDIOVISUAL:** Martín Elena.

**DISEÑO ILUMINACIÓN:** Ana Rovira

**MÚSICA:** Jan Hofmann, Juan Navarro, Santiago Maravilla y DeModa

**CREACIÓN DE VESTUARIO:** Anna Estany (Annattrash)

**COLABORACIÓN TEÓRICA (ENTREVISTA PROYECTADA):** María Jesús Izquierdo

**DIRECCIÓN:** Marta Galán / TRANSlab. en colaboración con Nicolás Spinosa.

Una producción de Antic Teatre y Grec Festival de Barcelona con la colaboración de La Bonne (Centro de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison), el Espacio Vrabac y el Centre Cívic Convent de Sant Agustí.

Con el apoyo del Districte de Ciutat Vella (Ayuntamiento de Barcelona).

## PREGUNTAS Y DEBATE

[Entre los aplausos al finalizar el espectáculo el reparto se dirige al público].

**AURORA ROIG:** Gracias. Solo puedo decir en nombre de mis compañeros que esto ha sido lo más sublime que hemos podido vivir. Yo, con mis 80 años, nunca me lo hubiera podido imaginar. ¡Viva el teatro! ¡Y viva el Teatro Valle-Inclán!

**MARÍA ISABEL GUTIÉRREZ:** ¡Y viva Marta Galán! Y gracias a los de sonido, a los técnicos...

[El reparto de la pieza corea el nombre de Marta sobre el escenario]

**ABEL MONTES:** Que baje Marta, que ayer fue su cumpleaños. Solo para que lo sepáis: estas mujeres también se han hecho *youtubers*, porque son así de modernas y me tienen todo el día con la cámara, grabando, durante este viaje de Madrid. [Pregunta al público]. ¿Os ha gustado La belleza?

**PÚBLICO:** Síiiii

**MARÍA ISABEL GUTIÉRREZ:** ¿Queréis que volvamos? Yo me he sentido como una artista, ¡qué camerinos!

**EMILIA MARTÍN:** ¡Cataluña!

**AURORA ROIG:** ¡Cataluña y Madrid!

**JUAN PABLO SOLER:** Para quienes les apetezca, ahora vamos a tener un encuentro con la compañía, aunque ellas ya lo han improvisado sin ninguna necesidad de moderador. Muchas gracias por este ejercicio de generosidad. Ha sido un bonito, excelente, comienzo de Jornadas. Estaría bien que quizá Marta [Galán] nos cuente el proceso de cómo surgió el proyecto. Sabemos que se estrenó en año pasado en el Grec y se ha estado representando en el Antic. Aprovecho también para agradecer a toda la compañía por acceder a la invitación desde las Jornadas.

**MARTA GALÁN:** Baja, Conrado [técnico de luces] y Martín [técnico de vídeo]. Todo esto empieza por culpa de Semolina, que está aquí sentada en primera fila, y que tiene un espacio precioso en el barrio de Sant Pere y Santa Caterina de la Ribera. Se llama el Antic Teatre y es un teatro independiente por el que lucha y ha luchado mucho. Este proyecto surge de ahí. El Antic me propone, hace un año exactamente, trabajar con estas mujeres maravillosas, que no son artistas emergentes, sino artistas consagradas, porque hace ya cinco o seis años que llevan trabajando específicamente en danza con el proyecto *Ritme en el temps* (*Ritmo en el tiempo*). Semolina me propone, dado que vengo de una práctica multidisciplinar, que entren en otros lenguajes, y empezamos a practicar con ellas *performance* y creación de textos. Todo lo que se dice en el escenario,

como ya habéis podido ver e intuir supongo, es creación de ellas. Damos gracias a la empresa de subtítulo por su atención y su capacidad de estar presentes traduciendo en directo, porque ellas nunca dicen exactamente lo mismo, por lo que era complicado pasarles previamente un guion escrito.

Y ya está. Es que no tengo nada más que decir de ellas, solo que ha sido la experiencia más bonita que he tenido en estos últimos años, el poder trabajar con este grupo maravilloso.

**AURORA ROIG:** Gracias a Marta hemos elevado nuestro nivel de interpretación, porque, en principio, hacíamos danza y movimiento a nuestro aire, pero hemos aprendido también a expresarnos libremente. Los textos son experiencias propias, vienen de cosas que hemos comentado, pero al mismo tiempo sabemos darle la humanidad. Lo vivimos todo, lo contamos todo con el alma, porque ha salido de nosotros mismos y ella nos ha dado las claves para saberlo demostrar, para contarnos. Sinceramente, he dicho la edad que tengo, pero a partir de ahora siento que tengo veinte, veinticinco, treinta, ya no que son demasiados años. Muchas gracias, y como he dicho y repito: esto es para mí un sueño que jamás en la vida podría haber imaginado hace siete u ocho años. Los jóvenes no, porque vienen de otro sitio, son de otra época, pero nosotras hemos salido del *casal de avis*, el «casal de abuelos», esos centros de la tercera edad donde vamos a pasar el rato, a hacer manualidades, a contar chistes, donde cantamos canciones y se hacen *playbacks*, porque no llegamos a más, y a mí esto me ha sorprendido muchísimo más.

**MARTA GALÁN:** Ellos, Guillem y Abel, vinieron como becarios de la Escuela de Teatro El Timbal y se han quedado en el proyecto. Siguen viniendo, porque, por suerte, este es un proyecto que continúa. Trabajamos una vez por semana. Estamos trabajando otra producción que se estrenará en el Grec de este año. Ellos han continuado con nosotras, siguen en el equipo.

**MARÍA ISABEL GUTIÉRREZ:** Me quedan por decir muchas cosas, como que quiero un novio. Pero el año que viene volvemos a venir y os las cuento, porque no creo que tenga novio el año que viene.

**GRACIELA ALONSO:** Fui la última en entrar en el grupo y fue una cosa medio milagrosa que me pasó en la vida. Me había quedado sin mi compañero hace poco tiempo. Conocí a Marta a través de unos amigos, ella me convidó. Soy la más novata en esto, pero diría que este teatro me salvó la vida. Muchísimas gracias a ustedes.

**JUAN PABLO SOLER:** Como podemos comprobar, en el espectáculo han dicho muchísimo, pero tienen aún mucho más por decir. Puede ser una segunda parte. Antes de despedirnos queríamos dar la palabra al público por si quieren intervenir o tienen algo que comentar.

**PÚBLICO:** Gracias por el espectáculo. Me suscita curiosidad la elección de Simone Weil, que es una filósofa poco conocida.

**MARTA GALÁN:** Simone Weil pertenece a mis referentes. Hay una parte de conceptualización de todo que tiene que ver con mis referentes, aunque todo esté compartido con el equipo, desde Julia Ward, Simone Weil o todas mis lecturas feministas. También aparece en el vídeo María Jesús Izquierdo, que habla y explica su teoría sobre poner en el centro los cuidados y la dependencia para crear otro tipo de sociedad, una sociedad más cooperativa. Ella vino e hicimos dos o tres sesiones con ellas. Así que Simone Weil tiene que ver con ese proceso de creación del trabajo en el que yo comparto con todo mi equipo los referentes.

**GUILLEM SUNYER:** Yo quería añadir algo al respecto. Una de las cosas más importantes que este proyecto me ha aportado como persona ha sido no tanto el hecho de poder interpretar y llegar a un lugar como este, sino en el plano de la construcción personal y la gran evolución en la calidad personal, al estar inmerso en un trabajo con personas tan dispares, tan diversas, de diferentes edades, etnias... Ha sido súper enriquecedor. Muchas gracias, Marta. También quería agradecer personalmente al traductor que ha estado toda la obra con nosotros. Y a todas vosotras por estar aquí un miércoles.

**JUAN PABLO SOLER:** Lo dejamos aquí, mañana retomamos las Jornadas. Gracias por vuestra asistencia y muchísimas gracias a la compañía.



► VER VÍDEO

## TEATRO VALLE-INCLÁN

### Mientras Lluve

#### COMPAÑÍA ARTÍSTICA ATENA

JUEVES, 10 DE MAYO

20.30 HORAS

*La Compañía Artística ATENA surgió de la necesidad de dar proyección externa a la formación artística que se desarrollaba dentro de la Escuela de Formación en Artes Escénicas, creada en 2001 por la Fundación Atena. En 2003 empezó a caminar y en 2005 se constituyó como tal, considerando la oportunidad que desde diferentes organismos e instituciones se les brindó para participar, en principio con la presentación de coreografías. Más tarde su objetivo fue superar el marco local y darse a conocer en todos los espacios en los que se les solicitase, además de trabajar en un espectáculo. Fundación Atena comenzaba su andadura como productora de una compañía artística formada por personas con discapacidad intelectual. Su primera producción, Reencuentro con un sueño, se estrenó en 2008. A continuación, en 2010, Y tú, ¿cómo lo ves?, en 2012 Mi alma en lienzo, y en 2014 estrenaron Desertando el ayer.*

*La Compañía está compuesta por veintiséis personas con discapacidad intelectual (doce hombres y catorce mujeres) con edades comprendidas entre 8 y 55 años (veinte de ellos mayores de 18 años) y ha recibido el Premio Solidario Onda Cero Navarra 2016 y el Galardón a la Participación Social que otorga el Departamento de Juventud del Gobierno de Navarra, en noviembre de 2013.*

#### SINOPSIS

¿Cómo te vas a ir con la que está cayendo? Quédate, anda. Cuelga el abrigo, quítate los zapatos. Y sécate esa ropa, que la tendrás empapada. Podemos tomar un café, charlar un rato. Podemos bailar. Bailar a cántaros, bailar hasta la última gota. Pero espera a que pare, ¿cómo te vas a ir con la que está cayendo? Por favor. ¿Bailas?

#### FICHA ARTÍSTICA

**DIRECCIÓN DE ESCENA:** Aitor Subiza

**COREOGRAFÍA:** Marta Guardado

**DIRECCIÓN DE COMPAÑÍA:** Estíbaliz Zubieta

**DIRECTORA DE GESTIÓN:** Arantxa Garatea

**REPARTO:** Compañía ATENA de Fundación Atena, compuesta por Beñat Albéniz, Miguel Aristu, Olaia Blanco, Oscar Chocarro, Rakel Erce, Laura García, Diego Garro,

Gorka Ibañez, Saioa Iturri, Hazel Loinaz, Sandra López, Iker San Miguel, Naiara Olaechea, Nieves Pérez, Mikel Sola, Ainhoa Suescun e Idoia Urdániz

**DISEÑO Y TÉCNICO DE ILUMINACIÓN:** Patxi Larrea

**SONIDO:** María Lasarte

**VESTUARIO:** Ekhiñe Andueza y Arrate Basterrechea

**MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA:** Begoña Aranguren

**ATREZZO Y ESCENOGRAFÍA:** Iosune Urralburu

**ASISTENTES:** Diana Escriche y Macarena Tapiz



## PREGUNTAS Y DEBATE

**ISABEL PÉREZ:** Buenas noches. A continuación vamos a asistir a un coloquio con los bailarines y con la directora de la Fundación Atena, de la que depende esta compañía artística. Dieron sus primeros pasos como escuela en 2001, poco a poco fueron creciendo y haciendo pequeños proyectos artísticos hasta fundar esta compañía que va girando sus espectáculos. Arantxa Garatea es la directora de gestión de la compañía y ella os va a contar todo esto mucho mejor que yo.

**ARANTXA GARATEA:** Buenas noches y gracias por estar aquí. Como os ha con-

tado Isabel, yo solo añadiré cuatro pinceladas para contextualizar y luego cederé la palabra a los protagonistas.

En 2001 se creó la Fundación Atena con la misión de fomentar el desarrollo personal a través del arte. Lo que hicimos fue fusionar arte y pedagogía y creamos una escuela. Ya en el 2003, para dar una proyección externa, iniciamos la compañía haciendo pequeñas colaboraciones y emprendimos nuestras propias producciones. Esta es nuestra quinta producción y estamos ya trabajando en la sexta, que se estrena en el Teatro Gayarre de Pamplona en el mes de noviembre y a la que estáis todos invitados. Un hito para nosotros fue en 2016, cuando conseguimos que la escuela se inscribiese en el registro específico de escuelas de música y danza del departamento de Educación del Gobierno de Navarra. Ahora ellos mismos se presentarán.

**SAIOA ITURRI:** Me llamo Saioa, tengo 26 años, trabajo en el colegio y mi color favorito es el verde. Llevo ya muchos años en la compañía de danza Atena y en la Fundación Atena.

**RAKEL ERCE:** Soy muy tímida con el público. Me llamo Rakel y tengo 22 años. No sé cuándo empecé en la Fundación Atena. Empecé a bailar con Marta [Guardado], con quien ensayo y de la que aprendo mucho, porque es muy buena bailarina y me enseña movimientos. Me gusta porque los movimientos que me enseña me salen perfectos.

**IKER SAN MIGUEL:** Soy Iker, tengo 26 años y trabajo en el polideportivo municipal. Cuando empecé en el 2001 era pequeño y me inscribí en Atena para aprender cosas.

**DIEGO GARRO:** Buenas, me llamo Diego Garro. Tengo 45 años. Me gusta estar con mis compañeros, compañeras, amigos y amigas de la Fundación Atena, porque bailar es lo máximo y lo único. Bailar y cantar es lo imprescindible. Gracias y os presento ahora a mi monitora Marta [Guardado], que es muy maja.

**MARTA GUARDADO:** Yo soy Marta, me encargo de la coreografía de la compañía artística de la Fundación Atena. Algunos llevan muchos años más que yo y ya veis que son unos artistazos.

**AINHOA SUESCUN:** Hola, me llamo Ainhoa Suescun, tengo 23 años. En 2005 empecé en la Fundación Atena, cuando tenía 10 u 11 años, y es como mi segunda casa y una familia.

**AITOR SUBIZA:** Yo soy Aitor, he tenido el placer de dirigir esto para la Fundación Atena, porque en realidad yo no trabajo allí, sino que ha sido una colaboración puntual que se ha extendido bastante en el tiempo al dirigir esta pieza.

**ISABEL PÉREZ:** Pasamos ahora el turno al público para que nos cuenten qué les ha parecido y que nos formulen sus preguntas.

**PÚBLICO:** Yo no tengo una pregunta concreta, lo que quería era felicitarles a todos.

**PÚBLICO:** ¿Cuánto tiempo ensayaron?

**ARANTXA GARATEA:** En realidad estrenamos nuevo espectáculo cada dos años. Este lo estrenamos en noviembre de 2016 y estuvimos seis o siete meses con la producción. Aunque ciertamente, aunque estrenes el espectáculo, sigues ensayando y haciendo siempre mejoras y cambios.

**MARTA GUARDADO:** En realidad, la idea partía de Aitor, que es el artífice de todo. Él nos daba algunas pautas y nosotros íbamos recogiendo toda la creatividad que los artistas nos aportan para darle un poco de forma.

**DIEGO GARRO:** ... y con bastante alegría.

**PÚBLICO:** ¿Qué significa para vosotros estar en esta compañía? ¿Qué significa y cómo os sentís bailando?

**IKER SAN MIGUEL:** Para mí es un honor y me siento muy orgulloso como bailarín. Y me gusta trabajar con Marta y Diego, porque me mandan.

**PÚBLICO:** ¿Cómo habéis vivido todo el proceso de creación? Cuando Aitor os ha estado dirigiendo, ¿habéis cogido piezas del ensayo o ya había una propuesta por parte de él?

**DIEGO GARRO:** Nosotros tenemos que estar siempre entrenando y ensayando en la Fundación Atena hasta que nos salga todo bien. Ensayamos piernas, rodillas, brazos, caderas. Hasta que nos salga bien para mejorar lo presente.

**ISABEL PÉREZ:** Si me permitís, yo voy a hacer una pregunta a Aitor. Has dicho que esta era tu primera experiencia con ellos...

**AITOR SUBIZA:** Sí, tenía experiencia con algún elenco no solo con discapacidad, sino con elencos no profesionales. Con la Fundación Atena he estado colaborando desde hace muchísimo tiempo, pero de manera puntual. Me encargaron un espectáculo y yo lo dirigí.

**ISABEL PÉREZ:** Para ti, ¿qué ha supuesto este trabajo? ¿Hay alguna diferencia, algo especial?

**AITOR SUBIZA:** Yo parto de la base de que no puedes forzar a un elenco a expresarse con un lenguaje que no sea el suyo. Lo primero es mirar lo que hay y ver qué se puede construir con eso. Nuestra metodología ha sido la observación, hemos lanzado muchas propuestas que generaban muchos materiales que luego íbamos hilvanando para hacer un espectáculo que tuviera cierta coherencia. Siempre desde lo que surja de ellos, partiendo desde su lenguaje, sin intentar imponerles un lenguaje que no sea el suyo.

**PÚBLICO:** Quería haceros una pregunta a cada uno de vosotros y que cada uno me diga su opinión. ¿Qué es lo que más os gusta de la Fundación Atena?

**AINHOA SUESCUN:** Estar con mis amigos, mis compañeros y mis profesores. Nos sentimos orgullosos de estar ahí.

**DIEGO GARRO:** Solo quería deciros que me gusta la Fundación Atena, las profesoras que son muy guapas y lo que más me gusta es lo práctico: bailar.

**SAIOA ITURRI:** Bailar y estar todos aquí en Madrid en el Valle-Inclán. Bienvenidos todos a Madrid.

**PÚBLICO:** ¿Cómo os llegan los artistas: los buscáis o llegan?

**ARANTXA GARATEA:** Como os he comentado, lo que hay es una escuela. A partir de la escuela, la gente que quiere formar parte de la compañía se apunta en la escuela y, cuando están preparados –porque tienen otro ritmo de trabajo–, pasan a la compañía. Allí tienen formación en danza, teatro, maquillaje y música. Luego tienen otros talleres artísticos complementarios a la formación. Y ya la parte de la compañía tiene sus ensayos, la creación, las puestas en escena...

**PÚBLICO:** ¿Cómo surge la idea del espectáculo? Mientras llueve, ¿a qué os recuerda de vuestra vida, de vuestro día a día?

**AITOR SUBIZA:** Antes de que contesten ellos, la idea de la lluvia en realidad es una excusa, porque si empiezas a generar materiales desde cero el universo es infinito, no tienes forma de llegar a nada un poco coherente. La lluvia era un intento de acotar un poco para ver si esos materiales que estás generando te sirven para contar. En ese caso, te los quedas y, si no, los desechas o modificas para que tengan algo que ver. A partir de ahí trabajamos con imágenes, con acciones, orientado todo a hablar de esa sensación de ver llover desde dentro, esa sensación agradable de estar a cubierto.

# Encuestas de evaluación



Durante tres días, las X Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas acogieron en tres sedes de Madrid 13 actividades distintas (4 ponencias, 4 talleres, 1 taller performance, 1 panel de debate, 2 espectáculos y una sesión con 8 comunicaciones) con un total de 37 ponentes internacionales procedentes de tres continentes distintos y 209 asistentes (133 de ellos procedentes de Madrid, 18 de Barcelona y 16 de Murcia, donde el año pasado se desarrolló la novena edición de las Jornadas).

Se ha producido un incremento de las solicitudes de participación de un 31,83% hasta un total de 439 respecto de la anterior edición, así como una cifra muy semejante de asistentes, que no pudo verse superada debido al aforo de los espacios y la limitación de participantes en los talleres y actividades de carácter práctico.

La valoración tanto de ponentes como de participantes es altamente positiva, destacando la buena organización de las Jornadas, la calidad profesional y experiencia de los ponentes y la utilidad de las Jornadas en su desempeño profesional. De cara a futuras ediciones se valora positivamente la apertura de espacios lúdicos destinados al encuentro e intercambio entre los participantes.

### Relación de solicitudes y asistencias

Solicitudes	439
Asistentes	209
Cancelaciones	31
No se presentan	84
Acreditados	199
Acreditados in situ	11
Oyentes	24

**AÑO 2017**

**SOLICITUDES: 333**

**ACREDITADOS (TOTALES Y PARCIALES): 211**

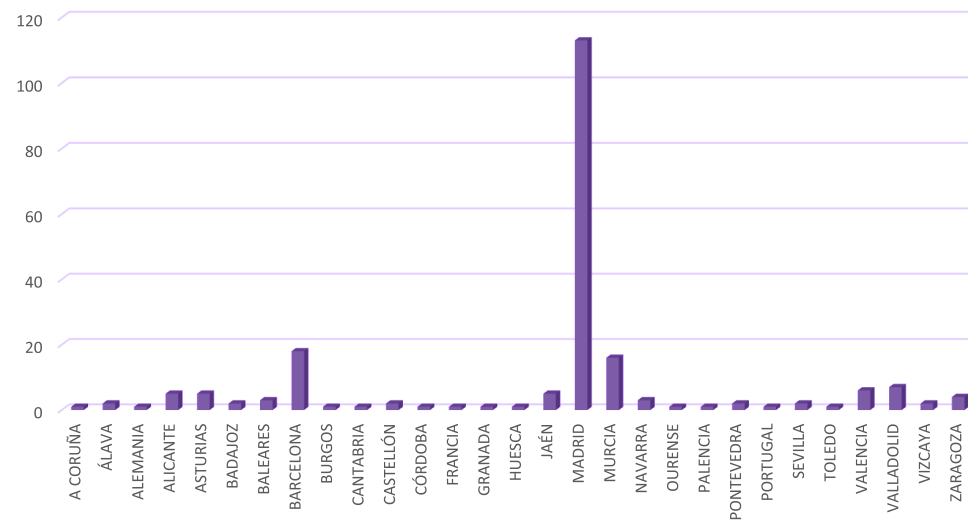
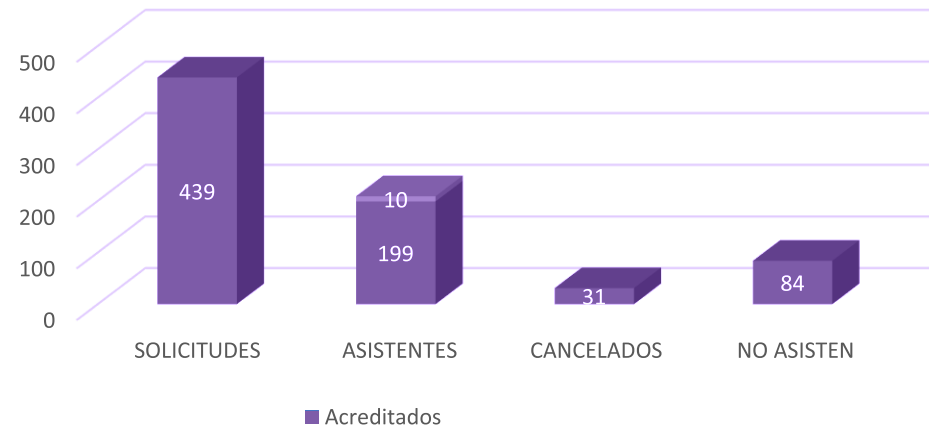
**CANCELADOS: 71**

**NO ASISTEN Y NO AVISAN: 36**

## Procedencia de los asistentes

**A Coruña: 1**  
**Álava: 2**  
**Alemania: 1**  
**Alicante: 5**  
**Asturias: 5**  
**Badajoz: 2**  
**Baleares: 3**  
**Barcelona: 18**  
**Burgos: 1**  
**Cantabria: 1**  
**Castellón: 2**  
**Córdoba: 1**  
**Francia: 1**  
**Granada: 1**  
**Huesca: 1**

**Jaén: 5**  
**Madrid: 113**  
**Murcia: 16**  
**Navarra: 3**  
**Ourense: 1**  
**Palencia: 1**  
**Pontevedra: 2**  
**Portugal: 1**  
**Sevilla: 2**  
**Toledo: 1**  
**Valencia: 6**  
**Valladolid: 7**  
**Vizcaya: 2**  
**Zaragoza: 4**



**Número de actividades**

Talleres	4
Taller-performance	1
Encuentro de Escuelas	1
Espectáculos	2
Ponencias	4
Comunicaciones	1

**TOTAL:  
13 ACTIVIDADES**

**Número de asistentes a cada una de las actividades**

Taller Lucina Jiménez	30
Taller Scott Rankin	102
Taller Ballet Nacional, Compañía Nacional de Danza y OCNE:	16 + 33 oyentes
Taller Juan Andrés Ligero	47
La Belleza	224
Mientras Llueve	221
Panel de debate	122
Muestra del taller	182

**Número de ponentes ponencias:**

**PONENCIAS**

- Lucina Jiménez: 1
- Scott Rankin (Big hArt): 1
- Jenny Sealey (Graeae Theatre Company): 1
- Eugene van Erven y François Matarasso: 2

**TALLERES**

- Lucina Jiménez: 1
- Scott Rankin (Big hArt): 1
- Ballet Nacional de España, Compañía Nacional de Danza y OCNE: 20
- Juan Andrés Ligero: 1 (+2 sus asistentes)

**COMUNICACIONES:**

- BARRIOS ORQUESTADOS: Pedro Santana Torres (1)
- CIRCÁPOLIS: Amapola López y Gonzalo Andino (2)
- CÍA TEATRO ACTING NOW: Marina Pallares-Elías (1)
- DAN ZASS: Cristina Arauzo Ruiz-Capillas (1)
- FEKAT CIRCUS: Ana Villa (1)
- GRAN TEATRE DEL LICEU: Irene Calvís (1)
- PROGRAMA MUSICOSOCIAL DALANOTA: Aldara Velasco Morales (1)
- THE CROSS BORDER PROJECT: Lucía Miranda (1)

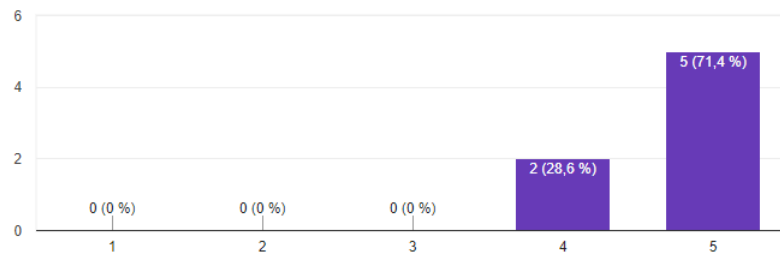
**TOTAL:  
37 PONENTES**

## CUESTIONARIO EVALUCIÓN DE PONENTES

### Organización

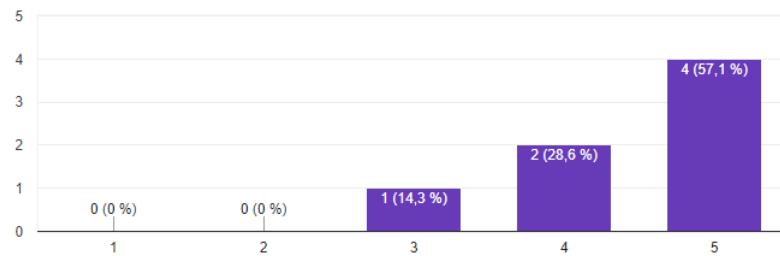
Valore su opinión sobre la organización general de las X Jornadas

7 respuestas



Valore su satisfacción sobre los medios técnicos y los espacios puestos a su disposición para la realización de su actividad en las Jornadas

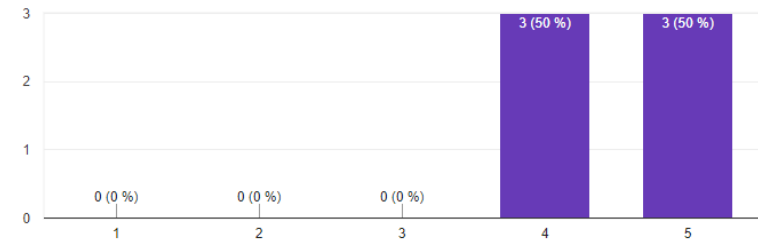
7 respuestas



### Participación

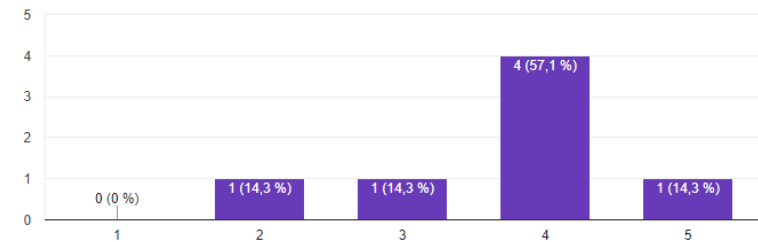
Valore la utilidad y/o satisfacción de haber asistido a otras actividades distintas de las que usted ha realizado en las X Jornadas (otras ponencias, talleres, comunicaciones, espectáculos)

6 respuestas



Valore posibles contactos con otros profesionales que ha conocido en las Jornadas, si los ha realizado

7 respuestas

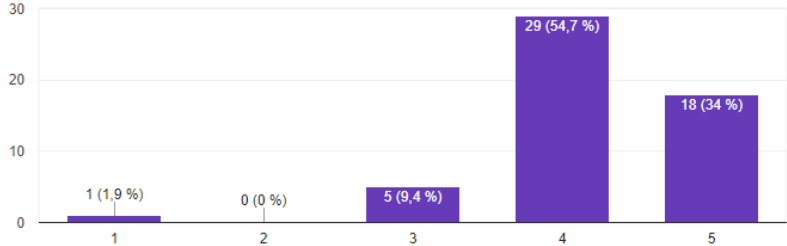


# CUESTIONARIO EVALUCIÓN DE ASISTENTES

## Contenidos

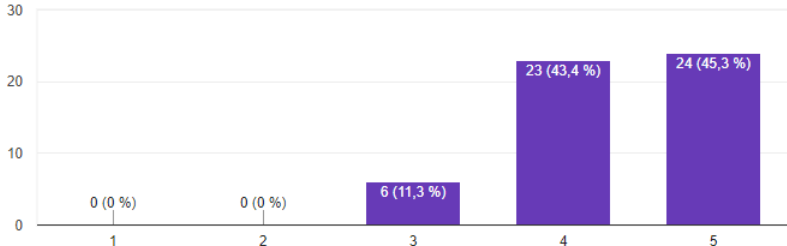
¿Han estado debidamente estructurados?

53 respuestas



¿Los conocimientos aportados le han resultado útiles?

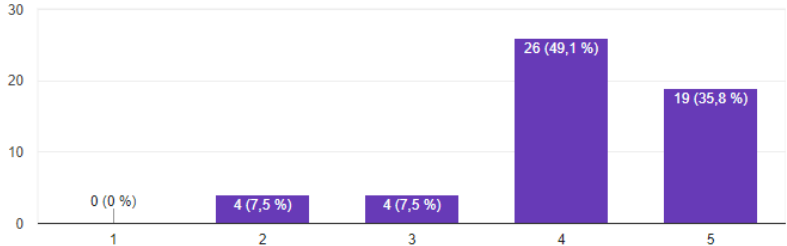
53 respuestas



## Duración y estructura

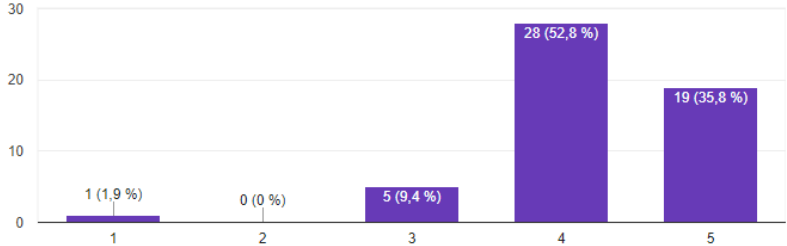
¿La duración de las Jornadas ha sido adecuada?

53 respuestas



¿La estructura para la participación de los asistentes ha estado bien articulada?

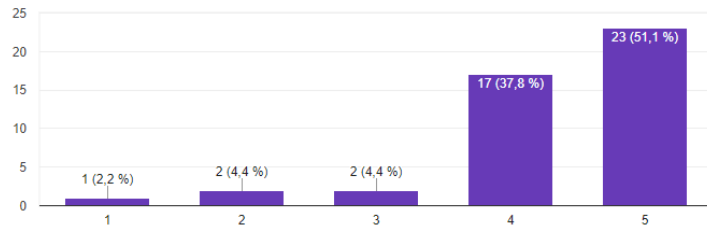
53 respuestas



## Ponencias

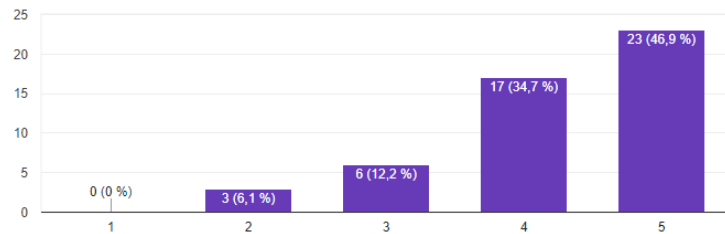
Lucina Jiménez: "¿Es posible cambiar el ecosistema cultural? Prácticas artísticas, derechos culturales y cultura de paz"

45 respuestas



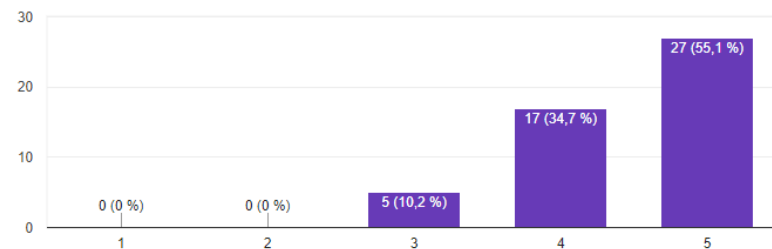
Scott Rankin (Big hArt): "Es difícil herir a alguien cuando conoces su historia"

49 respuestas



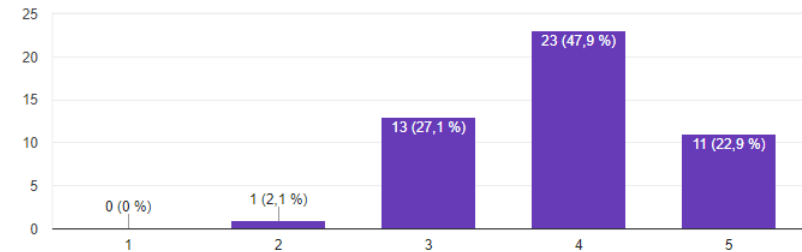
Jenny Sealey (Graeae Theatre Company): "Liderando con la diferencia"

49 respuestas



Eugene van Erven y François Matarasso: "Probando nuestras suposiciones. Los retos en Europa para las artes escénicas comunitarias"

48 respuestas



Observaciones generales de las ponencias:

12 respuestas

excelentes....simpáticas

Una presentación por parte de una persona que sea ajena a los organizadores de las jornadas podría ser útil para una discusión más viva y controvertida, a lo mejor por una/un periodista con discapacidad.

Felicitarnos por las Jornadas. Trabajo bien hecho para tanto que nos queda por recorrer en las artes y la mirada hacia la educación y la inclusión.

Excelente selección. Muy motivadoras

Lucina es una profesional magnífica, pero su ponencia fue claramente inferior por falta de estructura.

muy interesantes y muy bien organizado todo. Muchas gracias. Continuaremos en ediciones sucesivas.

Los ponentes que he podido seguir, me han parecido realmente interesantes.

Ponentes maravillosos, con una gran experiencia y muy buenos comunicadores

Poco tiempo para intercambiar experiencias y debate

Fueron muy buenas. Tanto en contenido como en presentación. Felicitaciones por la elección.

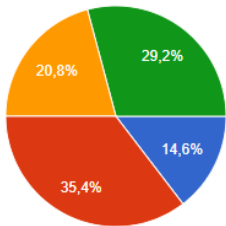
Muy interesante, hubiese sido ideal tener más tiempo.

Me resulta siempre muy chocante que los participantes en las ponencias no se queden también al resto de las actividades y presentaciones de otras compañeras

# Talleres

## Seleccione el taller en el que participó

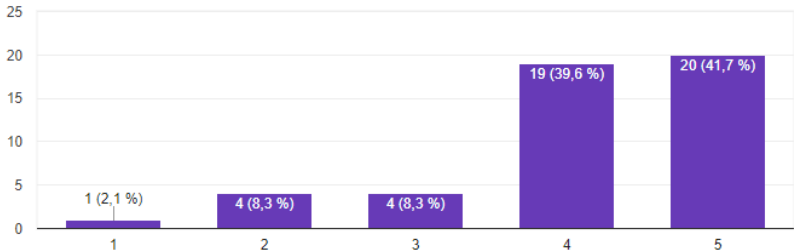
48 respuestas



- Lucina Jiménez: "Metodología para la interacción artística comunitaria"
- Scott Rankin (Big hArt): "Big hArt y el fluir del cambio: el teatro comunitario en acción"
- Ballet Nacional de España, Compañía Nacional de Danza y Orquesta y Coro Nacionales de España: "Sinergias: t..."
- Juan Andrés Ligeró: "La evaluación de resultados de los proyectos cultu..."

## Valoración del taller seleccionado

48 respuestas



## Observaciones generales de los talleres

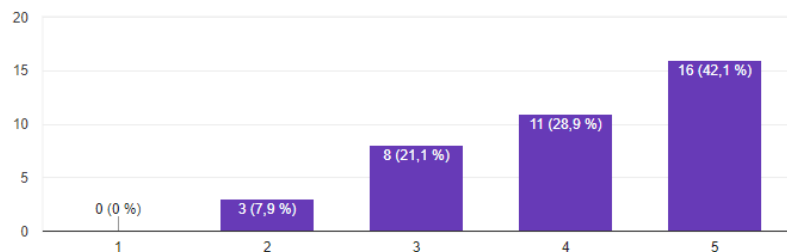
13 respuestas

- no participe por falta de plazas...mecagoentó
- Excelente y muy inspirador!
- Compartir con Lucina el taller fue un lujo. Mucha calidad profesional y humana.
- Finalmente no pude asistir por cuestiones de agenda. Una pena.
- Excelente planteamiento y dirección de Scott. Muy motivador. El taller resultó demasiado corto en su duración. Se pudo haber sacado mucho más partido del mismo si hubiéramos dispuesto de unas horas o un par de jornadas más. Creo q todo el arduo y excelente trabajo de diseño, selección, coordinación y desarrollo de las jornadas se ve limitado por un tiempo excesivamente corto. Una vez lograda la convocatoria, haber dispuesto de un par de días más hubiera supuesto un incentivo enorme en un momento crucial en q nuestra exigua industria requiere para su revitalización de inyecciones lúcidas d talento, trabajo bien orientado y creatividad.
- Poco cercano a la realidad cotidiana de nuestro contexto cultural
- Desde luego fue un taller enriquecedor en todos los sentidos, personal y profesionalmente. Una auténtica maravilla. Sin embargo, creo que debió haber durado más tiempo.
- Por cuestiones laborales finalmente y por desgracia, no pude asistir a ningún taller
- Poco tiempo para la actividad
- El hecho de que fueran talleres prácticos con una base argumentada y explorada, fue muy enriquecedor. La parte de colaboración entre diferentes profesionales, compartir vivencias y escuchar al compañero para buscar alternativas de actuación, límites y nuestros propios valores fue maravillosa.
- Muy poco tiempo y contenido muy básico; lo importante fue compartir con los /as chicos/as y con los músicos de la Asoc. Rais
- El contenido era un poco sesgado. Hay más planteamientos de la evaluación que no fueron ni tan siquiera aludidos.
- El taller fue de lo más interesante pero estaba claro que debería durar más tiempo para poder tener los conocimientos que se impartían más sujetos. Eso si, era imposible que durase más en el esquema general de las Jornadas. Se agradece de todas formas el que se pueda encajar en el programa general.

## Espectáculos

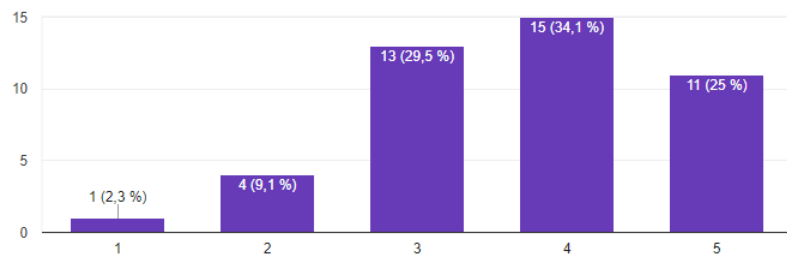
### Espectáculo de teatro "La Belleza". Antic Teatre

38 respuestas



### Espectáculo de danza "Mientras Llueve". Cía. Artística ATENA

44 respuestas



### Observaciones generales de los espectáculos:

6 respuestas

poéticos, con pasión y verdad....a mi me gustaron mucho.

En la Belleza no había equilibrio entre el proceso creativo que parece muy rico e interesante y el espectáculo, como resultado final, demasiado improvisado y poco cuidada la puesta en escena. Mientras llueve muy cuidado en cuanto a escenografía, iluminación y puesta en escena pero había momentos que se rompía la magia.

No pude asistir por problemas de agenda.

No pude asistir al segundo espectáculo

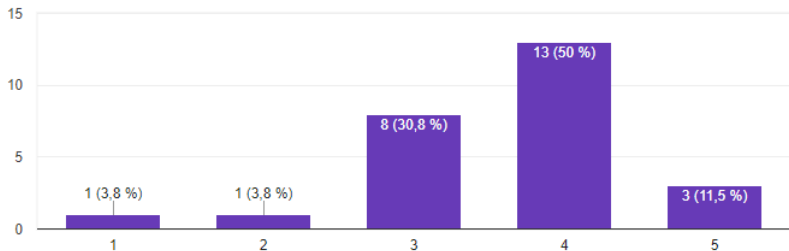
Gran profesionalidad. Muy interesantes.

!!! Muy buenos !!!

**PANEL DE DEBATE: "LA PROFESIONALIZACIÓN DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS"**

En caso de haber asistido, evalúe el Panel de Debate de acuerdo a su grado de satisfacción, siendo 5 la puntuación más alta:

26 respuestas



**Observaciones generales del Panel de Debate:**

6 respuestas

Tema y Panelistas muy interesantes pero demasiadas personas en el panel, presentación bastante floja. En vez de hacerles presentar a cada uno su trayectoria, yo hubiera preferido una corta presentación por parte del presentador y luego preguntas concretas a los panelistas referidas al tema de la profesionalización.

Demasiado tiempo para las presentaciones de los participantes y escaso para el debate y el tiempo de preguntas.

Se hizo muy largo y el enfoque considero que no fue el adecuado. Eran demasiados en el panel y no creo que llegase a haber un debate en sí mismo. Llevó más tiempo la presentación de cada uno que el planteamiento del debate.

Hay diferencias significativas entre unos y otros. Esto es bueno y malo.

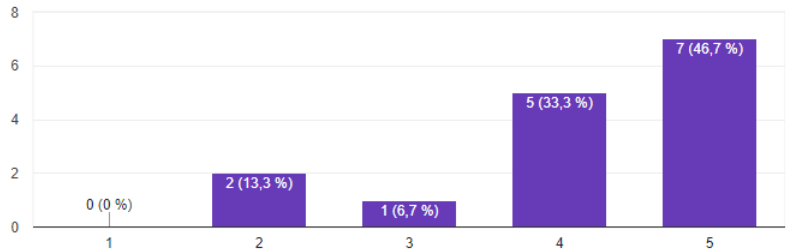
Interesantes propuestas

Estuve poco tiempo. No puedo valorar.

**MUESTRA DEL TALLER DEL BALLETO NACIONAL DE ESPAÑA, LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA Y LA ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA: "SINERGIAS: TALLER INCLUSIVO DE MÚSICA Y DANZA"**

En caso de haber asistido, evalúe la Muestra del Taller de acuerdo a su grado de satisfacción (siendo 5 la puntuación más alta):

15 respuestas



**Observaciones generales de la Muestra del Taller:**

3 respuestas

No todos los profesionales de las artes tienen herramientas para la inclusión, y no todas las disciplinas artísticas están abiertas a la inclusión social por la propia rigidez con que se practican o configuran. Es una reflexión que hago tras ver este espectáculo y otras actividades en otros eventos.

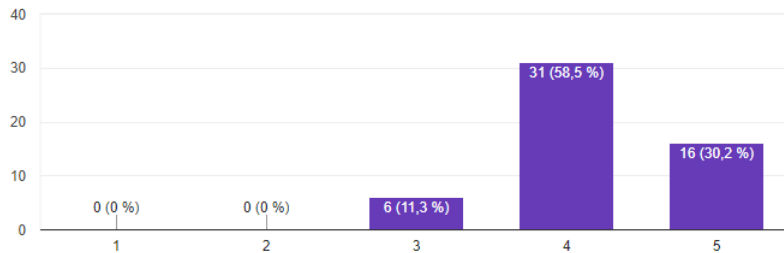
Muy linda experiencia compartir ese espacio mágico: el escenario

¡¡¡ Estupendo-Muy bueno- Genial !!! Enhorabuena a los organizadores.

## Valoración global de las X Jornadas - Madrid 2018

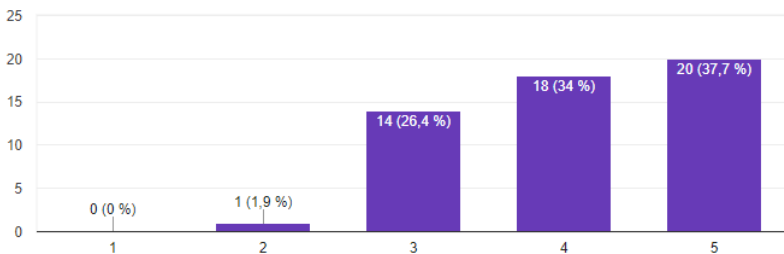
¿Las Jornadas han cubierto sus expectativas?

53 respuestas



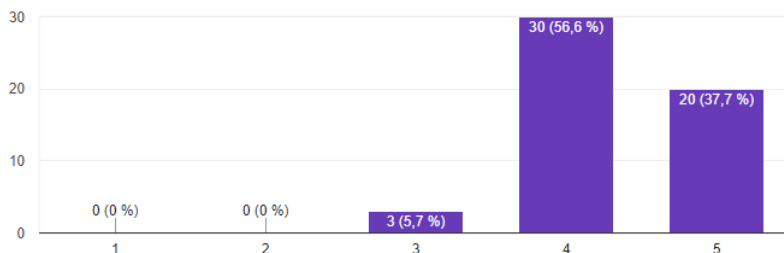
¿Las Jornadas le han resultado útiles para la aplicación profesional?

53 respuestas



Grado de satisfacción general

53 respuestas



Observaciones globales de las Jornadas:

11 respuestas

eché de menos la creación de espacios de encuentro entre los asistentes en plan ocio... actividades que sirvan para encuentro entre los asistentes en algún bar o espacio de ocio al finalizar el horario de las jornadas. Eche de menos haber podido relacionarme mas con las personas asistentes...y quizá si se programa alguna actividad con el objetivo de encuentro entre participantes hubiera sido todavía mas enriquecedor para mi. Tipo bar encuentro lúdico y eso...besos y gracias. me gustaria asistir al próximo encuentro. Quiero formar parte de estas jornadas....GRACIAS.

Las Jornadas han superado mis expectativas, tanto en lo relativo a los contenidos, que por supuesto servirán para aplicarlos a mi carrera profesional, así como por todos los asistentes ya que, con los que tuve la oportunidad de conversar, contribuyeron a ampliar conocimientos compartiendo sus experiencias. De hecho, a partir de estas conversaciones han surgido proyectos que, muy probablemente, acabemos desarrollando de forma conjunta.

Muchas gracias!

Los/as ponentes de gran calidad profesional y experiencia. Muchas gracias.

Notable alto. Cita imprescindible para los profesionales de la mediación educativa centrada en las artes y la creatividad desde una amplia mirada hacia la inclusión.

En las observaciones del taller de Scott ya apuntó algunas q responden estas globales. Las jornadas son un lugar de encuentro extraordinario en el que nos juntamos cabezas muy diferentes y complementarias. Creo que lograr un poco más de tiempo, alargarlas en la medida de lo posible, lograría que el encuentro pudiera potenciar un semillero de ideas, talento y grupos de trabajo posibles. He lamentado no poder asistir a los demás talleres, al menos uno más y quizá una prolongación del encuentro lo hubiera hecho posible. Creo q todo el trabajo arduo y minucioso que supone la selección y convocatoria, podrí multiplicar los resultados si se ampliases al menos 48h la duración de las jornadas. Todo mi ánimo para su continuidad y prosperidad y todo mi agradecimiento por la motivación que suponen en un momento en q nuestra exigua industria requiere de mucha lucidez, creatividad y eficacia para crecer y expandirse, aportando toda su riqueza y recuperando el lugar que merece y le corresponde socialmente y que, sistémicamente, requiere. GRACIAS. Nos vemos el próximo año!

Fueron muy enriquecedoras a excepción de el enfoque de algunos de los ponentes y el panel de debate.

Estupendas. Una organización excelente. Profesionales muy competentes.

La posibilidad de hacer dos talleres a lo largo de las jornadas. Creo importante que en algún momento haya conexión entre los profesionales que asistimos al encuentro. Un espacio de debate, una actividad para la participación de todos, un compartir impresiones, experiencias...

Era la primera vez que asistía y las expectativas que tenía eran altas y se han cubierto perfectamente. Agradecimiento y felicitación a los organizadores.

Muy buen trabajo, seguro que el año que viene puntuo todo con un 5



# Equipo de organización y diseño de contenidos



**EQUIPO DE ORGANIZACIÓN Y DISEÑO DE CONTENIDOS****JAIME GUERRA CARBALLO**

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura y Deporte

**PAZ SANTA CECILIA ARISTU**

La Casa Encendida. Fundación Montemadrid

**IRENE PARDO MOLINA Y MARÍA SÁNCHEZ DE LA CRUZ**

La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública

**ISABEL PÉREZ IZQUIERDO**

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Junta de Andalucía

**XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ**

Ayuntamiento de A Coruña. Teatro Rosalía Castro. IMCE

**JUAN PABLO SOLER**

Ayuntamiento de Murcia. Teatro Circo Murcia / Teatro Romea

**ANTONIO SIMÓN RODRÍGUEZ MARTÍNEZ**

Institut del Teatre. Diputació de Barcelona

**DAVID OJEDA ABOLAFIA**

Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid

**LUDOVIC ASSEMAT Y CRISTINA WARD DURÁN**

British Council España

**GEMA PIQUERO**

Embajada del Reino de los Países Bajos

**EVA GARCÍA Y MERCEDES PACHECO**

Asesoras de contenidos

**ALMUDENA HEREDERO**

Coordinadora X Jornadas

**ISABEL PASCUAL**

Relatora, editora de la memoria y comunicación

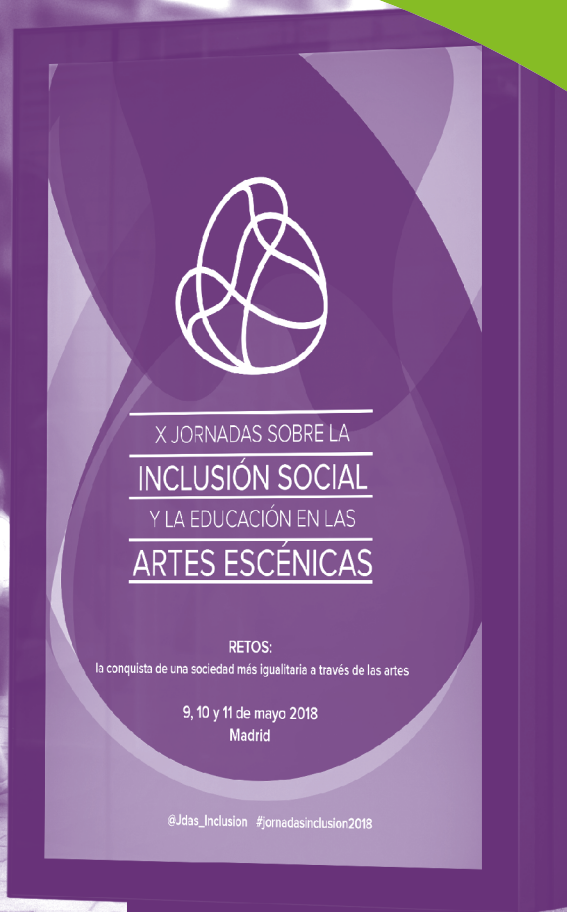
**ALICIA BLANCO Y ADELA CASAS (ULALUME)**

Asistentes de coordinación

**AGRADECIMIENTOS**

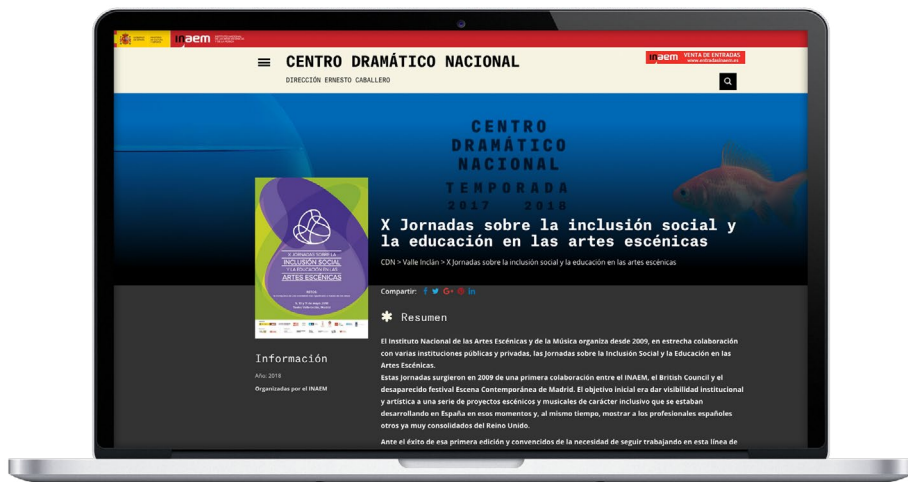
A todas las personas e instituciones que han formado parte de este proyecto desde 2009 a 2018, con especial reconocimiento y cariño a Maral Kekejian, Isabel Fernández, Nicolas Jackson, Christel Coolen, María Valls y Grego Navarro.

# Dossier de prensa e inserciones de publicidad

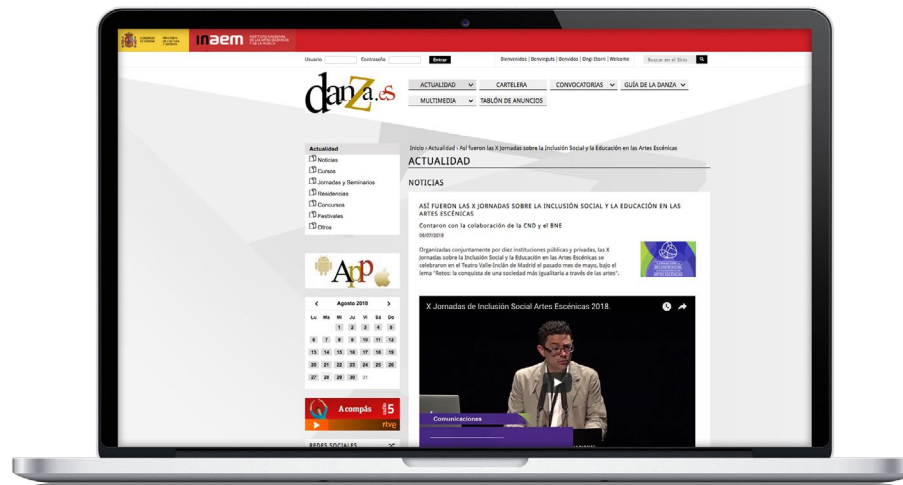




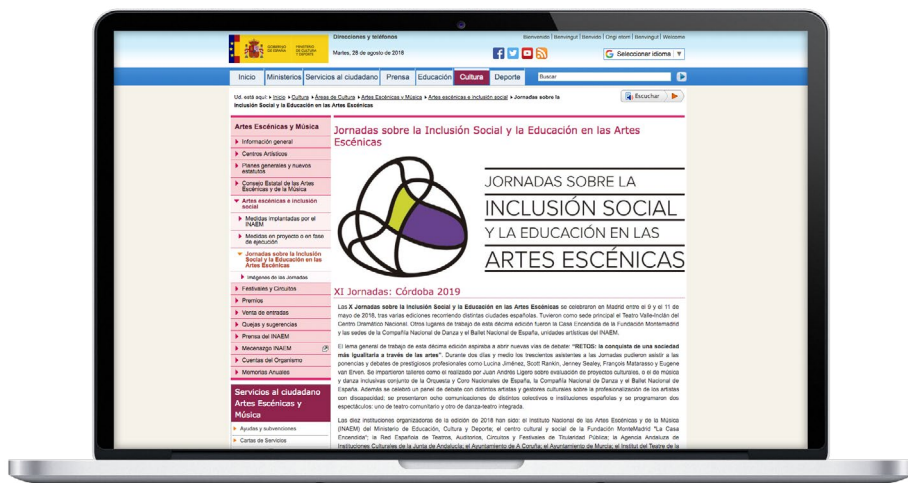
Seguimientos de medios



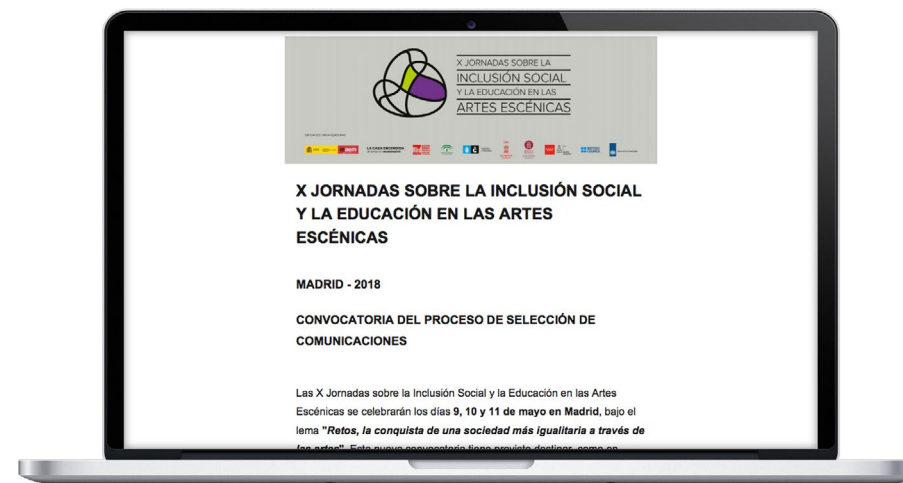
[cdn.mcu.es/espectaculo/x-jornadas-la-inclusion-social](http://cdn.mcu.es/espectaculo/x-jornadas-la-inclusion-social)



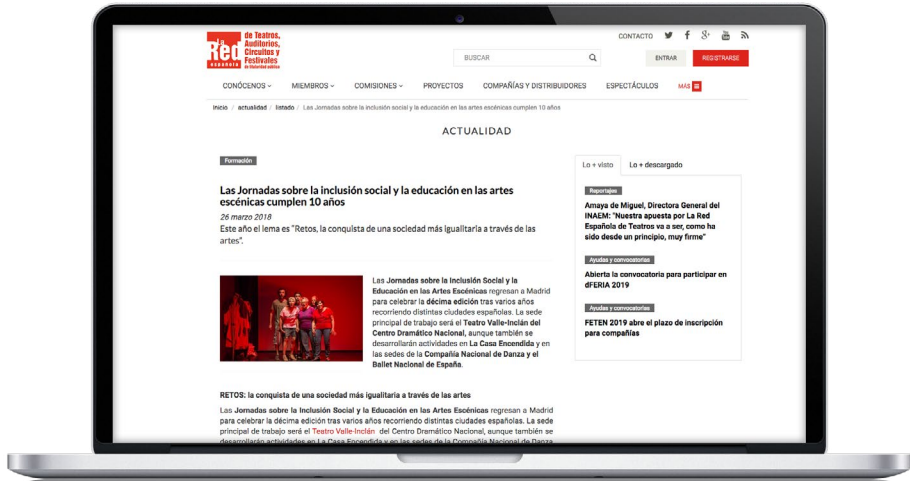
[www.danza.es/actualidad/x-jornadas-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenic](http://www.danza.es/actualidad/x-jornadas-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenic)



[www.mece.gov.es/cultura-mece/areas-cultura/artesescenicasyeducacion-social/jornadas-sobre-la-inclusion](http://www.mece.gov.es/cultura-mece/areas-cultura/artesescenicasyeducacion-social/jornadas-sobre-la-inclusion)



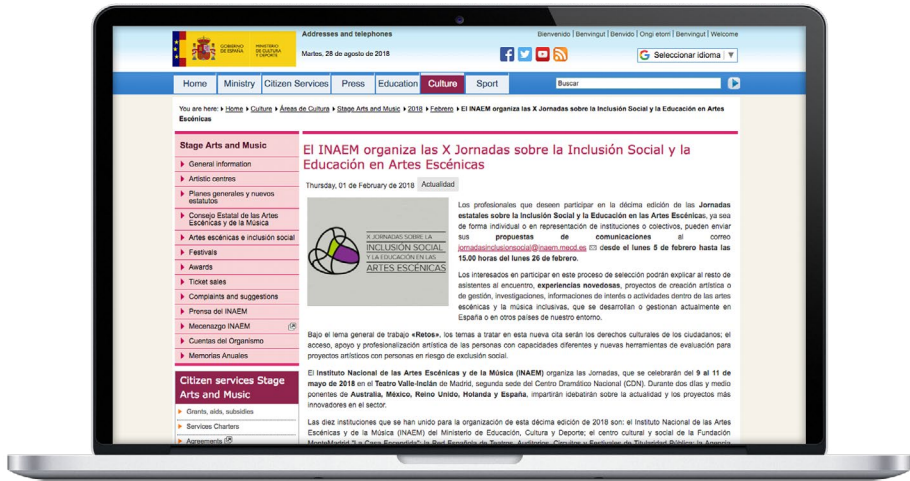
[www.resad.es/eventos1718/X-jornadas-sobre-la-inclusion-social](http://www.resad.es/eventos1718/X-jornadas-sobre-la-inclusion-social)



[www.redescena.net/noticia/6441/las-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas-cumplen-10-anos/](http://www.redescena.net/noticia/6441/las-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas-cumplen-10-anos/)



[www.artezblai.com/artezblai/programa-de-las-x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas](http://www.artezblai.com/artezblai/programa-de-las-x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas)



[man.es/cultura-mecd/en/areas-cultura/artesescenicas/contenedora-noticias-prensa/a2018/febrero/jornadas-inclusion](http://man.es/cultura-mecd/en/areas-cultura/artesescenicas/contenedora-noticias-prensa/a2018/febrero/jornadas-inclusion)



[www.europapress.es/epsocial/igualdad/noticia-ballet-nacional-suma-jornadas-inclusion-social-educacion-artes-escenicas](http://www.europapress.es/epsocial/igualdad/noticia-ballet-nacional-suma-jornadas-inclusion-social-educacion-artes-escenicas)



[www.lavanguardia.com/vida/20180508/443417587276/madrid-acoge-la-x-edicion-de-las-jornadas-sobre-la-inclusion-social](http://www.lavanguardia.com/vida/20180508/443417587276/madrid-acoge-la-x-edicion-de-las-jornadas-sobre-la-inclusion-social)



[ecodiario.economista.es/sociedad/noticias/9112060/05/18/El-ballet-nacional-se-suma-a-las-x-jornadas-sobre-inclusion-social-y-artes-escenicas](http://ecodiario.economista.es/sociedad/noticias/9112060/05/18/El-ballet-nacional-se-suma-a-las-x-jornadas-sobre-inclusion-social-y-artes-escenicas)



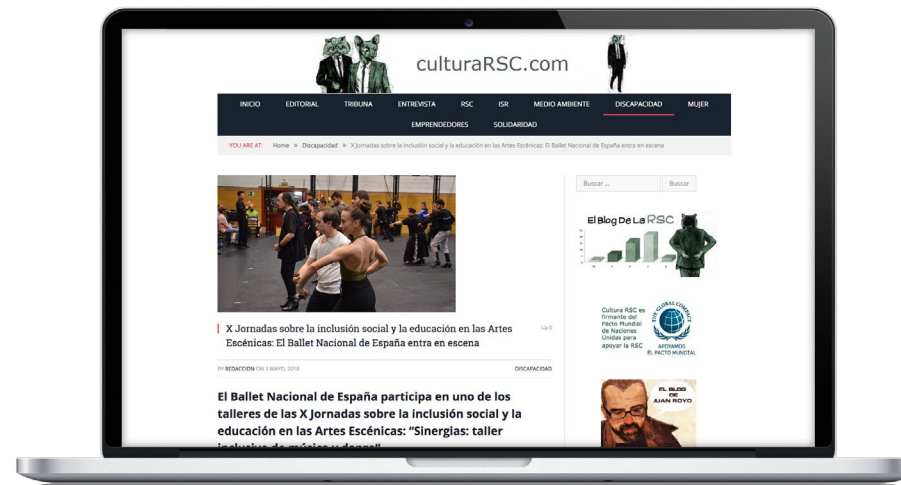
[mediacionartistica.org/2018/02/09/x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas-en-madrid/](http://mediacionartistica.org/2018/02/09/x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas-en-madrid/)



[www.plenainclusion.org/informate/actualidad/noticias/2018/la-compania-artistica-aten-plena-inclusion-navarra-actuara-en](http://www.plenainclusion.org/informate/actualidad/noticias/2018/la-compania-artistica-aten-plena-inclusion-navarra-actuara-en)



[www.agetec.org/x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas/](http://www.agetec.org/x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas/)



[www.culturarsc.com/2018/05/03/x-jornadas-la-inclusion-social-la-educacion-las-artes-escenicas-ballet-nacional-espana-entra-escena/](http://www.culturarsc.com/2018/05/03/x-jornadas-la-inclusion-social-la-educacion-las-artes-escenicas-ballet-nacional-espana-entra-escena/)



[www.csdalicante.com/va/activitats/docentes-y-alumnos-del-csda-en-las-x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion](http://www.csdalicante.com/va/activitats/docentes-y-alumnos-del-csda-en-las-x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion)



[www.danzaballet.com/el-ballet-nacional-de-espana-se-suma-a-las-x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas/](http://www.danzaballet.com/el-ballet-nacional-de-espana-se-suma-a-las-x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas/)



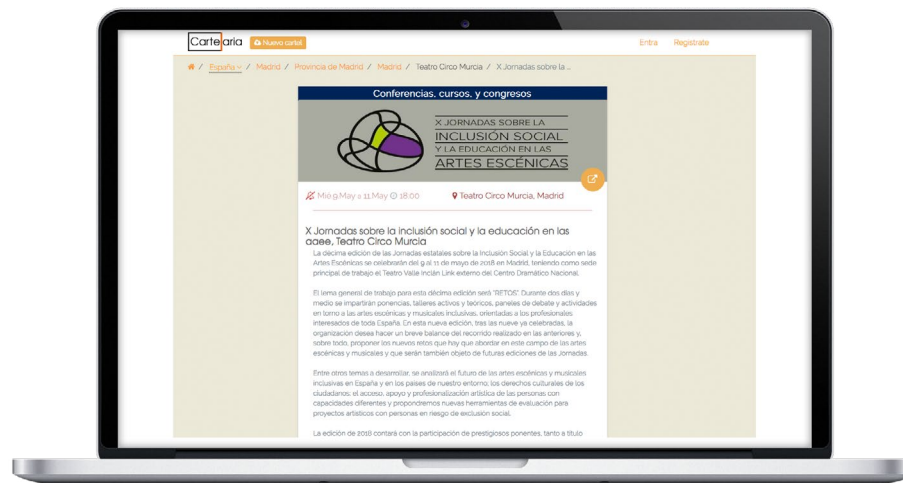
[bibliotecacsma.es/web/2018/05/jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas/](http://bibliotecacsma.es/web/2018/05/jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-artes-escenicas/)



[www.festivalcircada.com/web/circapolis/index.php/2018/05/11/claves-de-circapolis-en-las-jornadas-de-inclusion-social-del-inaem/](http://www.festivalcircada.com/web/circapolis/index.php/2018/05/11/claves-de-circapolis-en-las-jornadas-de-inclusion-social-del-inaem/)



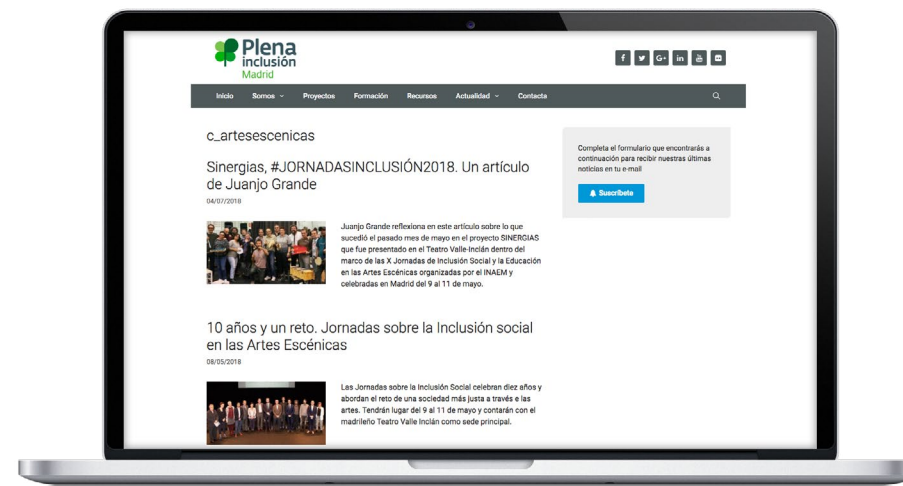
[www.buenasnoticias.es/2018/05/07/ballet-nacional-espana-se-suma-las-x-jornadas-la-inclusion-social-la-educacion-las-artes-escenicas/](http://www.buenasnoticias.es/2018/05/07/ballet-nacional-espana-se-suma-las-x-jornadas-la-inclusion-social-la-educacion-las-artes-escenicas/)



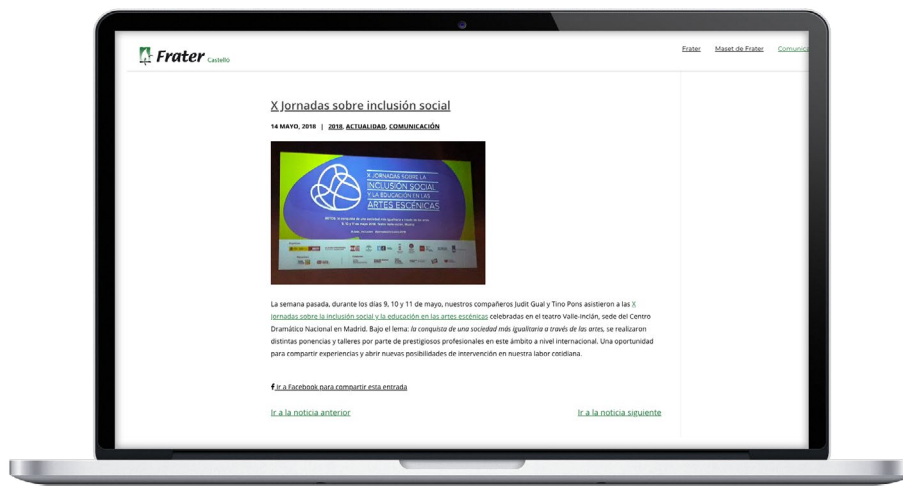
[cartelaria.com/x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-aeee-teatro-circo-murcia/](http://cartelaria.com/x-jornadas-sobre-la-inclusion-social-y-la-educacion-en-las-aeee-teatro-circo-murcia/)



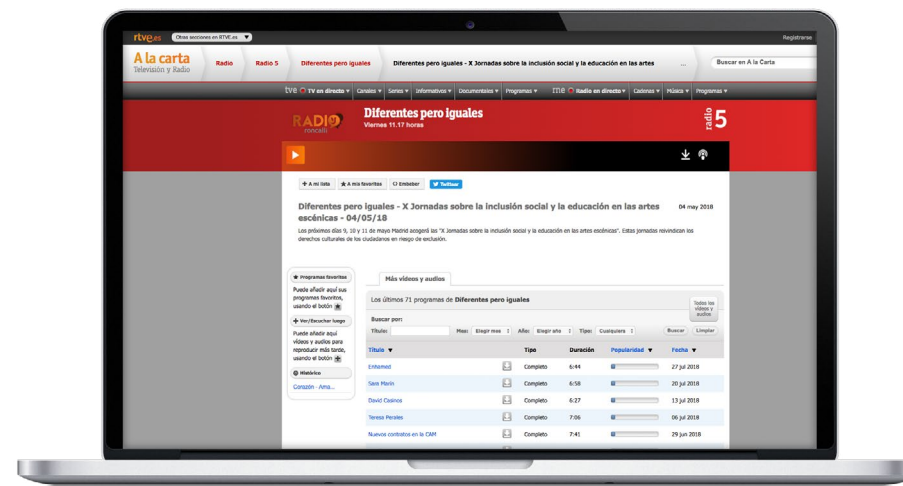
[danzamobile.es/2018/05/14/danza-mobile-participa-en-la-x-jornadas-de-inclusion-y-artes-escencias/](http://danzamobile.es/2018/05/14/danza-mobile-participa-en-la-x-jornadas-de-inclusion-y-artes-escencias/)



[plenainclusionmadrid.org/tag/c\\_artesescenic/](http://plenainclusionmadrid.org/tag/c_artesescenic/)



[www.fratercastello.org/archivos/5503](http://www.fratercastello.org/archivos/5503)



[www.rtve.es/alacarta/audios/diferentes-pero-iguales/diferentes-pero-iguales-jornadas-sobre-inclusion-social-educacion-artes-escenic-04-05-18/4591131/](http://www.rtve.es/alacarta/audios/diferentes-pero-iguales/diferentes-pero-iguales-jornadas-sobre-inclusion-social-educacion-artes-escenic-04-05-18/4591131/)

## Organizan

**Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)** -  
Ministerio de Cultura y Deporte

**“La Casa Encendida”**. Centro cultural y social de la Fundación Monte-  
Madrid

**Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de  
Titularidad Pública**

**Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía**  
**Ayuntamiento de A Coruña** - IMCE- Teatro Rosalía de Castro

**Ayuntamiento de Murcia**

**Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona**

**Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)**

**British Council España**

**Embajada del Reino de los Países Bajos**

## Patrocinan

**Plena Inclusión Madrid**

**Fundación ONCE**

## Colaboran

**Centro Dramático Nacional**

**Compañía Nacional de Danza**

**Ballet Nacional de España**

**Orquesta y Coro Nacionales de España**

**Rais Hogar Sí**

**Teatro Accesible**

Organizan:



**LA CASA ENCENDIDA**  
de fundación **montemadrid**



**CORUÑA**  
PRÓXIMA



**Ayuntamiento  
de Murcia**



**Institut del Teatre**  
#DibaOberta



1891  
**Real  
Escuela  
Superior  
de Arte  
Dramático**



**Reino de los Países Bajos**

Patrocinan:



Colaboran:

