

MEMORIA DE ACTIVIDAD

IX JORNADAS SOBRE

la inclusión social

y la educación

en las Artes Escénicas

3,4,5 de mayo 2017 MURCIA

Cuerpos en movimiento

LOS CUERPOS COMO SUJETOS DE LA CREACIÓN Y LA EXPRESIÓN ESCÉNICA PARA LA INCLUSIÓN SOCIAL

@Jdas_Inclusion #Jornadasinclusion2017



ORGANIZAN

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ayuntamiento de Murcia

“La Casa Encendida”. Centro cultural y social de la Fundación MonteMadrid

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía

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

Ayuntamiento de A Coruña IMCE-Teatro Rosalía Castro

Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

CON LA COLABORACIÓN DE

British Council España

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Centro Escénico de Integración Social Infantil y Juvenil Pupaclown

Escuela de Hostelería Murcia Emplea

Renfe

Fundación ONCE

Confederación Española de Familias de Personas Sordas

Federación de Asociaciones de Familias de Personas Sordas de la Región de Murcia

Turismo de Murcia - Convention Bureau

índice

- 1. Inauguración**
- 2. Ponencias**
- 3. Talleres**
- 4. Comunicaciones**
- 5. Encuentro de Escuelas Superiores de Arte Dramático y de Conservatorios Superiores de Danza**
- 6. Programación artística**
- 7. Encuestas de evaluación**
- 8. Equipo de organización y diseño de contenidos**
- 9. Dossier de prensa e inserciones de publicidad**

Inauguración

“Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas celebraron una nueva edición para reivindicar la diferencia como riqueza cultural y para promover el impacto social de la música, el teatro, la danza y el circo.”

VER VIDEO ►



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

Esta novena edición de las Jornadas se celebró **del 3 al 5 de mayo de 2017 en Murcia**. Bajo el lema **Cuerpos en movimiento**, se puso el foco especialmente en el ámbito de **la danza integrada y el circo social e inclusivo**, sin dejar de lado al teatro y la música, que también estuvieron presentes. El ayuntamiento de Murcia fue el anfitrión institucional y coorganizador de las Jornadas, que contaron con el Teatro Circo de Murcia como sede principal, aunque también se realizaron actividades en el Teatro Romea y en otras sedes colaboradoras como el Centro Escénico Pupaclown y la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

Durante dos días y medio se desplegaron numerosas actividades escénicas y musicales de carácter inclusivo por toda la ciudad, que acogió a **más de 200 participantes venidos de todo el territorio nacional**. Además, prestigiosos profesionales y artistas nacionales e internacionales realizaron ponencias y talleres, se presentaron comunicaciones de proyectos españoles y europeos y se exhibieron dos espectáculos. Paralelamente, se desarrolló también un **Encuentro estatal de Escuelas Superiores de Arte Dramático y de Conservatorios Superiores de Danza**, abierto a los participantes interesados, para debatir sobre los problemas y retos de la accesibilidad a los estudios de artes escénicas para personas con capacidades diferentes.

En el Teatro Circo de la citada localidad, las autoridades encargadas de su inauguración señalaron la oportunidad que supone esta cita para configurarse en un verdadero encuentro entre aquellos que trabajan o tienen sensibilidad por la implicación de las artes en vivo con la inclusión social.

Juan Pablo Soler, director del Teatro Circo y Teatro Romea de Murcia, como responsable de los espacios que acogen estas Jornadas, comenzó las intervenciones con un profundo agradecimiento a todos los que han hecho posible esta iniciativa: «Ojalá que pase el tiempo y recordemos positivamente las Jornadas de Murcia, ciudad generosa y solidaria, para que este proyecto sea una semilla más para que pasen cosas como estas a las que hoy asistimos».

Posteriormente tomó la palabra **Carlos Fernández-Peinado**, Secretario General del INAEM, quien, satisfecho de la excelente acogida que ha tenido la inscripción a las Jornadas por parte del tejido profesional, artístico de la región y de la ciudad de Murcia, abundó también en la misma idea: «Esperamos que dejen huella en artistas, gestores, docentes y que estas Jornadas sirvan también de inspiración, de impulso, de ánimo,



y nos hagan disfrutar a todos de estas actividades realizadas con plena integración».

Fernández-Peinado subrayó la importancia de las artes escénicas como «una herramienta para mejorar la autoestima y avanzar en la autorealización personal, aspectos importantes en personas afectadas por factores de exclusión social» y destacó la trayectoria ascendente de esta iniciativa: «Las Jornadas iniciaron su andadura en el 2009 y actualmente están en un punto de madurez que las ha convertido en una cita anual obligada en el ámbito de las artes escénicas y la música, y de la cultura inclusiva en general. Durante estos años han visitado ya seis comunidades autónomas, Madrid, Andalucía, Cataluña, Navarra, Galicia y Murcia, alcanzando una madurez y difusión de las que nos sentimos orgullosos».

Por último, intervino **Conchita Ruiz**, Concejal de Derechos Sociales del Ayuntamiento de Murcia que reivindicó la necesidad de «activar itinerarios de inclusión y caminar hacia la transformación social. Y para lograrlo, hay que reivindicar la diferencia como riqueza cultural, apoyarnos en la música, al en teatro, o danza, para sensibilizar y comprometer a los creadores, comunidades, gestores o compañías para que colaboren y hagan partícipes a todos estos colectivos».

Un proyecto consolidado que camina hacia su décimo aniversario

El origen de estas Jornadas se remonta a 2009, organizadas por el INAEM en colaboración con otras dos instituciones: el British Council España y el ya desaparecido Festival Escena Contemporánea. Después del éxito de esa primera convocatoria, se decidió seguir adelante con nuevas ediciones, incorporando a la organización a nuevas entidades. Desde entonces, año tras año, las Jornadas han ido sumando cada vez más socios.

En esta novena edición son ocho las instituciones organizadoras: 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 MonteMadrid 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, a través del Teatro Rosalía Castro; el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), y el propio ayuntamiento de Murcia, anfitrión del evento, con sus dos teatros de gestión municipal: el Teatro Circo de Murcia (sede principal de las Jornadas) y el Teatro Romea.

Ponencias

Claire Teasdale y Jamie Beddard

(EXTRAORDINARY BODIES)

Hacia un cambio positivo en la práctica del circo social y en la formación y el desarrollo de sus artistas

REINO UNIDO

Marisa Brugarolas

El cuerpo plural: la irrupción de la diversidad en la danza

ESPAÑA

Alberto Sava

El teatro participativo y el arte como transformación en la salud mental

ARGENTINA

VER VIDEO ►

CLAIRE TEASDALE Y JAMIE BEDDARD – EXTRAORDINARY BODIES**REINO UNIDO****«Hacia un cambio positivo en la práctica del circo social y en la formación y desarrollo de sus artistas»**

Claire Teasdale y Jamie Beddard nos explicaron en su ponencia las actividades artísticas que realizan dentro de la compañía de circo **Extraordinary Bodies**, y cómo están creando oportunidades dentro de su comunidad, ayudando a las escuelas de formación de circo del Reino Unido a ser más accesibles y a apoyar la diversidad de los estudiantes, los artistas y el público.

CLAIRE TEASDALE

Claire Teasdale es la productora ejecutiva de *Extraordinary Bodies*. Desde hace 25 años desarrolla su actividad profesional en el ámbito de las artes. Inició su carrera en teatros y foros comunitarios, donde ha trabajado de forma regular con personas discapacitadas y no discapacitadas, en atención social y en unidades de salud mental. También ha desarrollado su carrera en la BBC, así como en el Centro de Arte Multicultural del Este de Londres.

Más recientemente, Claire ha estado colaborando para el desarrollo de las artes en su contexto social en el gobierno local del Ayuntamiento de Bristol, apoyando a los artistas locales y produciendo y presentando eventos de pequeño y gran formato en el ámbito público. En este contexto se incluyen eventos de fuegos artificiales, festivales de teatro de calle en el centro de la ciudad y eventos comunitarios de gran magnitud.

JAMIE BEDDARD

El prestigioso actor británico Jamie Beddard actualmente es codirector artístico de *Diverse City* y actor principal en la compañía *Extraordinary Bodies*. También es agente por el cambio en el *The New Wolsey Theatre* de Ipswich, en el condado de Suffolk, Inglaterra. Recientemente ha interpretado, con gran éxito, el personaje de Mathias en una nueva producción de *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht y Kurt Weill para el National Theatre de Londres. También ha participado en *Weighting*, el gran espectáculo de circo al aire libre realizado por la compañía *Extraordinary Bodies*. Jamie es Clore Fellow (del programa Clore Fellowship) y también ha sido agente de la diversidad en el Consejo de las Artes Británico.

Es director asociado en la compañía de teatro *Graeae* y editor de artes discapacitadas en la revista *DAIL* de Londres. Como director, ha trabajado en *The Last Freakshow* de



la compañía de teatro *Fittings*; *Can I Be Frank With You*, de la compañía de teatro de actores discapacitados (DATCO – Disabled Actor Theatre Company) y en *The Trouble with Richard* de la compañía de teatro *Graeae*. Como actor, ha interpretado papeles distintos en cine y televisión, como en *Quils*, *I.D.*, *All the King's Men* o *Wonderful You*. En teatro, *Ubu*, *Alice in Wonderland*, *Flesh Fly* (*Graeae*), *15 seconds* (*Teatro Traverse*) y *Waiting for Godot* (*Teatro Tottering Biped*).

7

Somos Jamie Beddard, el artista principal de la compañía teatral británica *Extraordinary Bodies*, y Claire Teasdale, productora ejecutiva de la misma. Vamos a contarles cómo creamos la única compañía circense profesional integrada en el Reino Unido. En primer lugar, y para darles una idea general, vamos a hacer un resumen de esta compañía.

El objetivo de nuestra compañía teatral es cambiar mentalidades, rompiendo las barreras de la percepción mediante la excelencia de la actuación. Para hacerlo, creamos un teatro circense narrativo, a gran escala y profesional, que representa al mundo que nos circunda. Nuestra compañía cuenta con un heterogéneo grupo de personas sordas, discapacitadas, con impedimentos físicos y discapacidades intelectuales, y ciudadanos sin discapacidad.

Somos diversos por naturaleza. De ahí que nuestra compañía conste de bailarines, actores y artistas circenses con y sin discapacidad, todos de edades comprendidas de 21 a 50 años.

Somos generalistas: nos proyectamos a un público general, no queremos focalizarnos en otros artistas, en nuestro sector ni tampoco en un público con intereses artísticos en concreto.

Creemos en el circo contemporáneo, con una perspectiva multidisciplinaria e integradora, que engloba música en directo, deportes extremos, danza, creación digital y otras formas para crear una ejecución artística integrada.

Hacemos algo diferente del circuito tradicional circense, que consiste en que los artistas presentan su actuación uno detrás de otro, de forma desconectada. Nosotros somos grandes y somos libres y actuamos en exteriores, en parques, centros comerciales y espacios públicos.

Estamos abiertos y somos receptivos a integrar en nuestro circo a todo el mundo, y a todos los cuerpos, porque alabamos todos los cuerpos y sus talentos respectivos.

También tenemos un fin político: demostramos nuestro compromiso político como compañía teatral. Buscamos luchar contra las desigualdades, las exclusiones y la discriminación, que son tan prevalentes. Ahora más que nunca son necesarias las narraciones alternativas, e imaginar distintos futuros y posibilidades.»

Les mostramos un vídeo que muestra un poco el resumen de nuestra compañía teatral.

Hay unas alianzas del todo improbables que constituyen el corazón de nuestra compañía. Creemos que las personas cambian su forma de pensar al conocer a otras personas, no a través de las medidas políticas. Creemos que estos encuentros y alianzas pueden cambiarlo todo.

Así que esta mañana nos gustaría que os tomarais vuestro tiempo para pensar, y miraseis a la persona que tenéis al lado, para poder intercambiar impresiones sobre momentos en vuestra vida donde vuestra visión del mundo cambió.

JAMIE BEDDARD (JB): Para mí, el nacimiento de mi primer hijo cambió por completo la forma en la que yo veía el mundo. Y eso es lo que queremos que recreéis aquí: queremos que hagáis ese ejercicio.

CLAIRE TESDALE (CT): Las historias personales son muy importantes en nuestra compañía. Los artistas sordos y discapacitados en el Reino Unido no vienen de orígenes convencionales; su formación no ha sido inclusiva hasta ahora, y las artes no están dentro del alcance del radar de las personas discapacitadas jóvenes. Los que se acercan a nosotros, a Extraordinary Bodies, llegan a través de

caminos muy diversos, de recomendaciones personales o redes de contactos. Cada uno tiene su propia historia, diferente e interesante.

JB: Mi propio viaje y propia trayectoria fue completamente fortuita. Después de ir a la universidad, me convertí en un mediocre trabajador social para jóvenes en Londres. Pero, un día, la BBC me llamó por teléfono. Alguien les había pasado mi nombre, estaban buscando a algún actor discapacitado para la película Skallagrigg.

En los 90 había muy pocos intérpretes discapacitados, así que fui a conocerlos y les dije que yo sería perfecto. Lo extraño es que me creyeron, y una semana más tarde me encontré en el estudio y se me abrió un mundo completamente distinto.

Dejé atrás mi trabajo y encontré a la compañía Graeae Theatre Company, compuesta de intérpretes discapacitados con un punto de vista muy parecido al mío, y aquí estoy, 25 años después de todo eso.

CT: Yo también entré en contacto con el mundo de las artes por accidente. Tenía 17 años cuando mi casero me sorprendió pintando poemas en manteles, en mi casa. Por suerte para mí, era un artista que trabajaba en el teatro comunitario, con compañías como Welfare State International y Geese Theatre Co. Me fui a trabajar con él a cambio de alojamiento y comida, a menudo en hospitales, escuelas y centros de trabajo social. Desde entonces he realizado mi trabajo artístico en festivales, teatro, televisión y, más recientemente, con la autoridad local de Bristol, en Inglaterra, como funcionaria de arte y cultura.

Me propuse influir y convertirme en embajadora de las artes gestionando los fondos públicos disponibles para distintas formas artísticas. Me encargué de seleccionar y programar trabajo para intérpretes diversos, sordos y discapacitados, para poder reflejar la diversidad de la población del Reino Unido. Lo hice por cuotas, más del 20% de mi programación procedía siempre de artistas con diversidad.

No fue fácil, porque en el Reino Unido no hay suficientes intérpretes sordos, o discapacitados. La mayoría del trabajo tiene muy poco alcance, y no encuentra la oportunidad de desarrollarse adecuadamente. Después de años buscando y reservando salas para pequeños espectáculos, el año 2011 marcó un cambio en el Reino Unido en cuanto al panorama de las artes, que tuvo mucho que ver con la aparición de Extraordinary Bodies.

La alianza

JB: Extraordinary Bodies es una alianza entre dos compañías, Cirque Bijou y Diverse City. Diverse City incluye funciones y programas de formación para per-

sonas discapacitadas y no discapacitadas, jóvenes y mayores, y de todo tipo de extracción. Trabajamos a nivel nacional e internacional, organizando espectáculos y mostrando el trabajo de estos artistas de distintos orígenes.

CT: Cirque Bijou son el otro miembro de la alianza. Es un circo de gran reputación en Reino Unido, y una compañía de producción teatral para funciones en la calle, que trabaja con contenidos de alta calidad, con elevados valores de producción. Su experiencia va desde giras en estadios de rock and roll hasta fiestas privadas para la familia real, funciones en festivales artísticos y espectáculos y celebraciones de carácter cívico.

Como empresa comercial de gran tamaño, Cirque Bijou puede crear el tipo de funciones de alto perfil e impacto necesarias para nuestros objetivos. También trabajan con una amplia variedad de artistas y de formas teatrales.

JB: En el año 2011, Diverse City y Cirque Bijou se aliaron para organizar parte de las celebraciones de los Juegos Olímpicos de ese año en el Reino Unido. Este programa recibió el nombre de Unlimited (Sin límites), y fue capaz de inyectar 3 millones de libras en el mundo del arte, la cultura y el deporte realizado por personas sordas y discapacitadas. Esto implicó que gran parte de ese trabajo llegara a audiencias en lugares de perfil alto, en la calle y en la televisión.

CT: En el año 2011, los codirectores de Extraordinary Bodies Billy Alwen, de Cirque Bijou, y Claire Hodgson, de Diverse City, trabajaron con la compañía teatral callejera Desperate Men para realizar un espectáculo de circo y danza integrado a gran escala, que fue presentado en la apertura de los eventos de vela de los Juegos Olímpicos. Los fondos públicos y procedentes de las olimpiadas dieron lugar a un año de trabajo en comunidad en toda la región, realizado por los artistas locales.

La función de cierre se llamó Battle for the Winds (La Batalla de los Vientos), y fue vista en directo por una audiencia de más de 11 mil personas, además de su retransmisión en todo tipo de medios.

JB: Fue una alianza improbable, y esas alianzas son clave para las formas en que nosotros trabajamos y conseguimos introducir cambios.

Extraordinary Bodies fue un proyecto que pudo nacer porque Claire (Hodgson) y Billy (Alwen), los directores, tuvieron dos momentos de transformación al organizar este espectáculo.

En primer lugar, se dieron cuenta de que la naturaleza física del circo puede ser algo en lo que cualquier tipo de persona, independientemente del cuerpo que pueda tener, puede participar, puede moldear e influir de manera creativa. El segundo momento ocurrió al ser testigos del impacto que producía sobre el público ver a personas sordas y discapacitadas como protagonistas de un espectáculo de amplio alcance, a gran escala, en el exterior. Este fue el comienzo de Extraordinary Bodies.

La naturaleza física del circo puede ser algo en lo que cualquier tipo de persona, independientemente del cuerpo que tenga, puede participar, moldear e influir de manera creativa.

Weighting

CT: En cuanto la compañía fue creada, comenzó a solicitar subsidios públicos a todas las organizaciones culturales y artísticas de Reino Unido, al Consejo de las Artes Británico y otras fundaciones y estructuras, como la Fundación Esmee Fairbairn o la Fundación Clore Duffield, para poder montar una estructura circense integrada y estable, en la que poder probar la idea de que este trabajo merece la pena y puede marcar una diferencia. El primer espectáculo se llamó Weighting y se estrenó en 2013.

Weighting se creó en un período de tiempo muy corto, y consiguió dinero sobre la marcha. El espectáculo ha circulado por diferentes lugares: centros comerciales, parques, ha sido parte de festivales y se ha mostrado de forma individual. Miles de personas lo han visto y se han conmovido con su mensaje.

La compañía desarrolló un amplio programa de implicación comunitaria para acompañar al espectáculo, que se llama Sings Leads and Plays (Canta, protagoniza y actúa), y un programa de aún mayor implicación llamado Unexpected Leaders (Líderes inesperados).

JB: Nosotros creemos que la implicación con la comunidad debe estar siempre en el centro de nuestro trabajo profesional. Las nuevas historias, perspectivas y estéticas deberían constituir el corazón de un ecosistema artístico vibrante, y, por tanto, aquellos que hayan permanecido hasta ahora al margen puedan tener la oportunidad de participar. Las comunidades y artistas diversos no pasan por los canales habituales, y por ello el compromiso de la comunidad es crítico a la hora de encontrarlos e inspirarlos.

Nos hemos dado cuenta de que las compañías que trabajan con nosotros se hacen más inclusivas a lo largo del proceso, ya que pueden utilizarlo como una oportunidad de formar a su personal y aplicar mejores prácticas.

CT: Cuando trabajaba para la autoridad local programé Weighting para que se representara en Bristol. Quería conseguir el mayor impacto posible con el espectáculo, así que desarrollé, con Diverse City y Extraordinary Bodies, un festival de una semana de duración llamado Doing Thing Differently (Haciendo las cosas de forma diferente).

El festival trataba sobre las artes escénicas inclusivas, con la obra Weighting

como parte central. El proyecto tuvo un gran éxito a la hora de conseguir financiación pública por diferentes razones. La primera, que conseguimos que mucha gente viese el espectáculo: lo convertimos en un espectáculo para una audiencia generalista, que se presenta al aire libre, en el centro de la ciudad; la gente se puede parar mientras va camino de la cafetería, mientras hacen la compra, y así fue visto por miles de personas. En segundo lugar, ayudamos a que los financiadores lograsen una de sus metas: «el arte para todo el mundo». La investigación en el Reino Unido ha demostrado que las audiencias de perfil no artístico del país comprenden el circo, entienden su literalidad física y las habilidades, además de que ya han entrado en contacto con el circo en su formato más tradicional.

En tercer lugar, el espectáculo aporta la oportunidad de reflejar la diversidad de la sociedad del Reino Unido, de la que en torno a un 20% es sorda o tiene discapacidad. Esto no suele suceder en el escenario ni en la pantalla.

En cuarto lugar, y de forma más práctica, ofrecimos una oportunidad de formación interna para el personal: se facilitó un entrenamiento para los colegas de la autoridad local, acerca de cómo interactuar con confianza con personas sordas y discapacitadas, de una forma respetuosa y que sirva de ayuda. Les proporcionamos el lenguaje, las respuestas y la forma general de actuar apropiadas.

En quinto y último lugar, también suprimimos muchas de las barreras físicas que impiden que los sordos, los discapacitados y las personas con dificultades socioeconómicas se sientan como una audiencia bien recibida en los espectáculos, mediante un sistema de etiquetado y señalización, baños accesibles y otros detalles en los eventos, que buscan armonizar e integrar a todo el mundo.

Por último, incluimos unos debates abiertos con la industria teatral y de artes escénicas acerca de los temas más palpitantes, entre ellos, el referéndum del Brexit, que ha dividido al país, o los bajos niveles de inclusión en los equipos de personal de las organizaciones artísticas. Doing Things Differently supuso un gran éxito, y las autoridades locales, el Consejo de las Artes Británico, Diverse City y Extraordinary Bodies están planificando un evento similar para el año 2018.

Es complicado competir en el sector comercial y artístico generalista. Los costes de una compañía integrada son más elevados. Lleva más tiempo llevar a cabo un trabajo integrado, con las necesidades adicionales de formación y de accesibilidad.

Desafíos

JB: Antes de hablar sobre nuestro trabajo en la actualidad, queremos mencionar algunos de los desafíos con los que nos hemos encontrado, y que estamos intentando superar a través de nuestro trabajo.

CT: Es complicado competir en el sector comercial y artístico generalista. Los costes de una compañía integrada son más elevados. Lleva más tiempo llevar a cabo un trabajo integrado, con las necesidades adicionales de formación y de accesibilidad. Los artistas a los que se ha negado una formación tradicional requieren una mejora de sus habilidades. Los costes de accesibilidad incluyen dar apoyo a los trabajadores y diferentes servicios de interpretación que suponen un 10% aproximado del presupuesto para los próximos dos años.

JB: Hay que asegurar que el trabajo integrado se valora tanto como el no integrado.

CT: El concepto de participación está en el foco central de nuestro trabajo, como algo que debe ser valorado por los mecenas y promotores. Aunque a menudo se cree que esta propuesta es atractiva, su coste real en tiempo y dinero no lo es tanto.

JB: Existe un coste para asegurarse de que la integración y la accesibilidad va más allá del escenario, hasta las bambalinas y hasta la audiencia. Esto no siempre queda cubierto por los promotores, que a veces no son muy conscientes.

CT: Otro desafío surge a la hora de encontrar a artistas discapacitados de alta calidad; el circo está muy por detrás de la danza en este particular, en términos de práctica integrada. Es necesario ponerse al día.

JB: Hay que reinventar las formas y los equipamientos artísticos, desafiar las normas y prácticas existentes, crear un trabajo más inventivo y estimulante.

La siguiente fase: WAIW/Exploraciones creativas y desarrollo del talento

JB: Y esto nos trae a lo que estamos haciendo ahora.

CT: El año pasado el Consejo de las Artes Británico nos otorgó una beca para un proyecto de dos años. Nos comprometimos a incrementar en casi un 40% el presupuesto global, de 850 mil libras esterlinas, con fondos procedentes de diferentes fundaciones, socios y patrocinadores, además de apoyos sin ánimo de lucro por parte de locales y otros asociados.

JB: Este programa tiene como objetivo lograr un cambio permanente y positivo en la forma en la que se enseñan las artes circenses, y en la producción con artistas discapacitados y sordos, mediante el desarrollo de una compañía circense nacional integrada que sea profesional, sostenible y de alta calidad, que innove, defienda, desafíe, apoye e inspire.

CT: Este proyecto incluye el desarrollo de colaboraciones internacionales para expandir la ambición de lograr una práctica circense integrada. Trabajamos en Irlanda, Australia, Estados Unidos, y quizá, ahora, ¿España? En diciembre realizamos una residencia en el Circo Oz, en Melbourne, que fue una época muy productiva, que implicó muchas tareas pedagógicas y discusiones de nuevas técnicas relacionadas con el nuevo espectáculo.

JB: Queríamos cambiar la forma de entrenar y de formar, y ayudar a que el sector artístico experimente un cambio

CT: Nuestro objetivo es crear:

JB: Un enfoque integrado para la formación de los artistas circenses discapacitados, trabajando con formadores circenses informales y también acreditados.

CT: Que haya más artistas discapacitados disponibles para un casting actoral.

JB: La integración del sector de las artes circenses con la actuación en la calle, que incluya a nuevas compañías de circo integradas y nuevas prácticas en las compañías ya existentes.

CT: Más plataformas en las que presentar un trabajo integrado.

JB: Audiencias más amplias para el trabajo integrado.

CT: Como parte de esto, hemos creado el primer proyecto de desarrollo de talento del Reino Unido que aúna a las escuelas de circo para que apoyen a los jóvenes que se formen en el sector de las artes circenses y de la actuación en espacios públicos.

JB: Por último, pero no menos importante: estamos desarrollando nuestro nuevo espectáculo, What Am I Worth? (¿Qué es lo que valgo?). Para una primera fase, estamos haciendo una gira por el Reino Unido e Irlanda, haciendo que las personas corrientes se hagan la pregunta «¿Qué es lo que valgo?». Creemos que los derechos y el valor de la persona se han menospreciado. Así que queremos entender cuál cree la gente que es su valor en la sociedad ahora, y cómo les gustaría que se reconociese su propia valía.

CT: Vivimos en una época en que la diversidad de nuestras identidades, sobre todo en lo relacionado con etnicidad o discapacidad, se perciben como una amenaza. Se nos ha vendido el mito de la escasez, de que no hay suficiente para todos, y que algunos sectores de la sociedad están obteniendo demasiado. Así que, ¿cuánta de nuestra valía perdemos, cuando negamos a las personas con discapacidad derechos humanos, o la capacidad de llevar vidas seguras y con apoyos? ¿Qué perderemos cuando decidamos que la inmigración no forma parte de nuestra sociedad?

JB: Hablaremos con personas procedentes de todos los estratos sociales y de etnicidades muy diferentes. Hablaremos con jóvenes discapacitados, personas que conviven con una enfermedad mental, personas que son refugiadas, personas que viven en la pobreza, personas en rehabilitación, mujeres y niños, ancianos. Se trata de una instantánea de quienes están siendo marginados, y cuyas voces necesitamos escuchar.

CT: Hacemos esto porque queremos realizar espectáculos sobre la vida real. Queremos utilizar nuestros hallazgos para nuestro próximo espectáculo. Este espectáculo tratará sobre las historias y la gente con la que nos encontremos.

JB: Y se estrenará en el verano de 2018.

Preguntas y debate

PÚBLICO: Habéis dicho que habéis empezado a trabajar con otros países. En España, ¿con qué entidad o ciudad estáis trabajando?

JB: No hemos trabajado directamente con España. Tenemos que volver aquí, nos gustaría volver, estamos muy implicados en la industria circense al aire libre en Irlanda y el Reino Unido.

PÚBLICO: Me ha interesado mucho el aspecto que habéis mencionado de la implicación comunitaria asociada a un espectáculo. ¿Podéis contarnos un poquito más sobre eso?

CT: Tenemos una serie de programas. Jamie lidera uno de ellos. Son para trabajar con personas, con los locales, y en los municipios, que se asocian a esos programas de inclusión. Intentamos trabajar en pequeñas ciudades, y con grupos pequeños de personas que se sienten frustradas. Con la compañía de Jamie, buscamos dar asistencia y ayuda a estos grupos pequeños, desfavorecidos, a estas personas diferentes. Uno de los líderes intenta hacer un programa de mentorazgo, de formación con grupos pequeños, y también mi productor asistente está participando ahí.

Tenemos que hacer una comunicación de cara a cara, persona a persona, mediante trabajos con talleres con grupos pequeños, que trabajen con sus cuerpos, que se expresen físicamente. Se trata de enseñar para que sepan trabajar con otros, interactuar, generar sinergias unos con otros en pequeños grupos. Es un programa de aprendizaje de dos, tres, cuatro meses; trabajamos con personas que están saliendo de la droga, que están en rehabilitación, pero también nos focalizamos en grupos de inmigrantes que luchan y pugnan por integrarse en la sociedad. Esas personas trabajan conjuntamente, les enseñamos a que puedan funcionar entre ellos de forma independiente y ellos mismos generen sinergias.

También habilitamos y formamos a los formadores por todo el país, a los proveedores de los servicios, a los patrocinadores... es una formación conjunta en todo el territorio nacional.

JB: Intentamos ensalzar los valores comunitarios, cuánto valgo, que la diversidad tenga un valor intrínseco por sí misma. Las comunidades son entes que pueden actuar, que pueden desarrollar y crear, las comunidades son lectores activos.

CT: Cuando los circos van a las ciudades, en un espacio en el centro, queremos que las personas con dificultades visuales y físicamente desfavorecidas se impliquen y que participen. Todo el pueblo se fija en cómo podemos integrar a sus personas tradicionalmente más desfavorecidas dentro del público activo del circo, dedicamos tiempo fuera. No queremos estar dentro del recinto, sino salir a la calle, y contar, narrar historias al aire libre, en parques, en espacios verdes, que se nos vea.

PÚBLICO: Habéis especificado que trabajáis con personas de 21 a 50 años. ¿Tenéis planeada la organización con niños, o hacer algún tipo de participación en colegios, o con la infancia?

CT: Por supuesto. Tenemos, dentro del programa, un segmento para los jóvenes que va a los colegios, con sesiones regulares en las sociedades, especialmente en el sur de Inglaterra, para integrar a los grupos actorales y teatrales de los jóvenes en pequeñas ciudades. Se está desarrollando, intentamos que se expanda, y queremos que se extienda del sur de Inglaterra a todo el territorio nacional. Trabajamos con el circo, con los centros locales para expandir estas mejores prácticas, y que nuestro enfoque se impregne a todos los niños de los municipios.

JB: Por supuesto, los jóvenes son nuestra prioridad. Los jóvenes desfavorecidos y con discapacidades tienen que ser protagonistas de sus propias vidas y salir a la superficie.

Manifestarse

PÚBLICO: ¿Cómo está el tema de la accesibilidad en los teatros y espacios públicos en el Reino Unido y qué hacen en aquellos espacios no accesibles?

JB: El mundo no está preparado para esto, desafortunadamente. Queremos concienciar de la necesidad de un mundo mejor y poder salir afuera. Es difícil, pero es la realidad.

CT: Una de las razones por las que trabajamos al aire libre con amplias audiencias es porque es una especie de democracia. Creamos un espacio abierto al aire libre, donde todos puedan entrar y presentarse en el espectáculo. Hay que

poner más dinero, pero se intenta poner al aire libre unos aseos, y buscar un equilibrio, con una audiodescripción para que todos puedan ver y oír la problemática de lo que se presenta, y que pueda hacerse una interacción. Trabajamos para ayudar a que los teatros sean más accesibles, que las personas se sientan cómodas haciendo preguntas y sepan cómo se pueden ayudar los unos a los otros. También los ayudamos en el espacio, a buscar su propio lugar para colocar las sillas de ruedas, para que los propios espectadores se acomoden en el espacio a su gusto y coloquen sus pertenencias.

PÚBLICO: Ya que Jamie ha dicho que era un trabajador social mediocre, quería preguntar, ¿por qué?

JB: Eso pasó hace mucho tiempo. No sabía lo que quería hacer en ese momento, no era lo que me divertía, no era lo que quería estar haciendo. Ahora hago mi trabajo a mi manera, y por eso es por lo que cambié.

PÚBLICO: Ya que han dicho que trabajan con centros locales, querría saber si trabajan también con escuelas de arte dramático, o tienen algún tipo de convenio, prácticas, incluso con escuelas. Ya que no tienen mucho contacto con España, me gustaría ir a hacer prácticas un año entero con vuestra compañía. ¿Se podría? ¿Ustedes acogen, o tienen ya convenios con escuelas de allí? Algún tipo de procedimiento, no solo por mi interés, incluso por profesores, si tienen alumnos en prácticas.

CT: Es algo que estamos desarrollando, porque, como decía Jamie, hemos visto que hacerlo así es más inclusivo, y la gente nos ha preguntado. Tenemos sesiones y talleres dentro del ámbito de la formación, porque somos una compañía pequeña y hacemos las cosas una a una. Tenemos a nuestros artistas como parte del equipo de esas sesiones, pero en cuanto a periodos de becas no sé qué financiación habría disponible.

Es algo que hemos estado mirando. Hacemos desarrollado distintas cuestiones dentro del Reino Unido, pero no somos una empresa grande, así que colaboramos con otras compañías. Por ejemplo, hemos establecido contratos con escuelas circenses. Estuvimos trabajando los dos, Cirque Bijou y Diverse City con esas compañías, con el convencimiento que íbamos a formar a los formadores en espectáculos circenses, a formadores de niños que pueden asistir a estas representaciones, o tener también estudiantes de posgrado, todo tipo de personas. Sé que eso es algo distinto de lo que estamos hablando, pero esa es la ruta: personas que ya estén ejerciendo, para que el circo pueda incluir a todo el mundo.

PÚBLICO: ¿Cuál es el presupuesto anual que manejáis, y las principales vías de financiación, la estructura financiera?

Ahora mismo nos financiamos proyecto a proyecto. Nos basamos también en

una dotación presupuestaria de dos años, Ambitions for Excellence y luego tenemos otros elementos alrededor de Arts & Education, para que las artes en el Reino Unido sean más inclusivas. Obtenemos otra línea de financiación a través de una ONG, y también conseguimos ingresos con nuestras giras. Así que ahora mismo tenemos la posibilidad de obtener financiación de distintas maneras, incluyendo lo que hacemos dentro de las salas, pero el presupuesto anual no ha existido como tal porque vamos función a función. Acabamos de presentar una solicitud para la que obtendremos respuesta para tener financiación permanente y estable a través del Consejo de las Artes Británico durante un período de cuatro años, pero hasta ahora hemos hecho nuestro trabajo en torno a distintos eventos, a medida que hemos podido ir sacándolos.

PÚBLICO: En el Teatro Romea en Murcia, desde hace unos años, incluimos espectáculos de danza, circo y teatro que se consideran inclusivos. Estamos trabajando en la accesibilidad, pero tenemos la sensación de que los teatros «normalizados» que programamos ese tipo de espectáculos lo hacemos porque al frente hay una persona que ha tomado esa decisión, pero no hay directrices ni ayuda clara por parte de las instituciones que estamos trabajando en esas temáticas, en esas disciplinas artísticas. Así que, independientemente de la exhibición trabajos inclusivos en teatros ingleses, que está a otro nivel, en Reino Unido ¿existe algún tipo de ayuda o incentivo por parte del gobierno para que

los programas de los teatros como este, un teatro público en una ciudad como Murcia, puedan acoger ese tipo de espectáculos?

CT: En Reino Unido, cada centro tiene su propia estructura. La mayor parte de los fondos para los teatros y compañías teatrales vienen del Consejo de las Artes. Hay unas directrices muy estrictas. No hay una cuota, no tiene por qué presentarse un contenido que represente un porcentaje concreto, pero sí hay que demostrar que el trabajo es más accesible de la forma que sea. Esto es algo especialmente ahora bienvenido por parte del gobierno. En los últimos dos años hemos tenido 850.000 libras para esto, hay un presupuesto para accesibilidad, y eso es muestra de que se reconoce que el trabajo de los intérpretes y de los asistentes personales es un coste real que se tiene que cubrir para que ese trabajo sea viable, para poder incluir esos contenidos en los programas, para crearlos. Después, hay políticas que se tienen que cumplir. Uno tiene que demostrar que cada centro, cada compañía teatral utiliza una serie de procedimientos, por supuesto hay formularios que se deben cumplimentar, etcétera, y nuestros financiadores están sujetos a esas normas. Yo diría que hay directrices y hay procedimientos, pero también hay que pedir las cantidades que uno va necesitando. •



VER VIDEO ▶

MARISA BRUGAROLAS

«El cuerpo plural: la irrupción de la diversidad en la danza»

ESPAÑA

Marisa Brugarolas abordó en su ponencia la ubicación del cuerpo en la danza y cómo la inclusión de la diferencia ensancha los límites de las artes escénicas. También mencionó otros temas como la otredad, las identidades multiformes y los paradigmas en los que se mueven los cuerpos diversos en la danza. En su ponencia clarificó a su vez aspectos de la danza inclusiva relacionados con las propuestas profesionales y las educativas, basado todo ello en su experiencia profesional como directora del proyecto inclusivo Ruedapiés y como investigadora académica.

MARISA BRUGAROLAS

Marisa Brugarolas es doctora en Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, con la tesis El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada (2016). Es coreógrafa e investigadora de danza y procesos creativos y pedagógicos en la escena actual. Desde el año 2005 es directora de Ruedapiés Danza, proyecto de danza integrada que reúne a personas con y sin diversidad funcional en la pedagogía y la creación a través de la danza-teatro contemporánea.

Ha dirigido doce espectáculos de danza integrada / inclusiva, entre los que las últimas producciones han sido Cuerpo en Devenir, Inestable y ¿Qué escuchaste? Sus creaciones y seminarios se han presentado en festivales y espacios para las artes escénicas a nivel internacional en España, Estados Unidos, Italia, Holanda, Costa Rica y El Salvador.

Ha dirigido varios encuentros y festivales internacionales de danza contemporánea, improvisación y danza inclusiva en Murcia y en Roma.

Es también artista comisionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores en la Real Academia de España en Roma para desarrollar Corpo in Divenire, proyecto de intervención escénica en danza-teatro inclusiva. Ha sido profesora de Danza y Técnicas de Movimiento en la Universidad Nacional UNA, de Costa Rica (Facultades de Danza y Teatro) y en el Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística, en el Departamento de Danza Contemporánea de la Universidad Miguel Hernández y en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. <http://ruedapiés.es>

Voy a hablar del proyecto Ruedapiés y a hacer una revisión acerca de lo que significa la irrupción de la diversidad en el mundo de artes escénicas y la danza. Yo provengo del mundo profesional de la danza contemporánea y siempre me han interesado los propios límites de la danza contemporánea, que, aunque en sus orígenes aparece para renovar la danza y ensancharla, en cierto modo, también se ha codificado. Me interesaba saber cómo se pueden ampliar esos límites, cómo se pueden ensanchar y trabajar de otra manera.

Durante los años en los que viví en Estados Unidos, en el área de San Francisco, Berkeley y California, tuve la oportunidad de conocer a AXIS Dance Company, una de las compañías de referencia en el mundo de la danza integrada, y de experimentar lo que significaba. En aquel momento, a finales de los años 90, muchas veces los propios bailarines de contemporáneo nos dedicábamos a experimentar con la modificación de nuestro cuerpo, para encontrar y para explorar otras cosas; así que me pareció muy enriquecedor el poder compartir con personas cuya corporalidad y cuya fisicidad ya era distinta.

El planteamiento desde el que voy a partir para esta conferencia es cómo la irrupción de personas con diversidad funcional en el mundo de la danza y artes escénicas puede realmente cambiarnos la mirada y ensanchar los límites del arte.

Arte, cuerpo, inclusión y transformación son palabras generadoras, que van a ser el punto de partida de esta conferencia.

Vivimos en una sociedad donde, en vez de tener un cuerpo, en vez de habitar el cuerpo, y tener un cuerpo habitado por la persona, nuestro cuerpo se ha convertido en una imagen bidimensional bajo los efectos de la disciplina y el control. No lo digo yo sola; lo dicen pensadores como Foucault y pensadores modernos de la fenomenología, incluso de la filosofía, que se han dedicado a analizar las historias, cómo se cuenta la historia y las narrativas en nuestra sociedad, y quiénes quedaron fuera de lugar o fueron invisibilizados en estas narrativas oficiales. En ese sentido, tienen mucho que aportar los estudios de la diversidad que están dentro de los estudios culturales.

Son disciplinas que aparecen ahora en las universidades españolas, pero llevan más años en el Reino Unido, y se dedican a revisar por quién ha sido contada esa historia, dónde estuvieron las mujeres protagonistas, dónde se situó el género, y si en ellas participaron personas con diversidad y diferente orientación sexual. Se trata de volver a revisar toda la historia que conocemos desde otras perspectivas.

Desde este lugar en el que estamos continuamente bombardeados por imágenes bidimensionales, y continuamente queremos que el cuerpo no tenga la edad que tiene, la arruga que tiene, los kilos que tiene, que tenga otras capacidades, que pueda hacer algo que me asemeja a un modelo, imagen, o una foto; en una

sociedad con este tipo de presiones es normal que los cuerpos con diversidad, aquellos cuerpos que tienen la marca de la diferencia, estén ausentes de la vida social, las artes y las artes escénicas.

¿Qué ocurre cuando personas con diversidad funcional irrumpen? Irrumpen porque estaban silenciados; de repente, su aparición causará un estruendo, va a cambiar lo que esperamos del arte, obviamente se producirá un cambio de paradigma, y de modelo.

Al mostrar aquel cuerpo que transgrede lo normativo, el campo artístico se expande, se abre. El arte que siempre ha presentado los cuerpos icónicos, el cuerpo monumento, de repente va a presentar los cuerpos singulares, los cuerpos diferentes.

Por ello, la irrupción en las artes escénicas de los cuerpos tradicionalmente llamados «dis-capaces» puede transformar este carácter normativo, y en especial el carácter normativo que la danza ha tenido a lo largo de su trayectoria, dando origen a la danza integrada, aquella danza donde participan personas con y sin diversidad funcional desde un paradigma inclusivo.

Hablamos de deconstruir el cuerpo idealizado, de renovar la mirada sobre el arte escénico. La inclusión de personas con diversidad funcional en artes escénicas y danza contemporánea transforma el arte actual: no solamente son las personas con diversidad las que van a ser transformadas por el arte. Es que la irrupción, la entrada, la presencia de esas personas con diversidad, son las que van a transformar el arte, y a ensanchar sus fronteras. Porque van a presentar nuevos modelos que desconstruyen esas imágenes del cuerpo idealizado, y nos van a ofrecer otro tipo de discursos.

Supone un proceso de reflexión sobre nuestros cuerpos, los modelos que se nos imponen, desde dónde viene la herencia cultural.

Terminología. Nombrar lo que sucede

Vamos a analizar términos que utilizamos en estos foros. La terminología, los términos, las palabras, están vivos, están sujetos a cambios, y estos cambios dependen del momento y de la situación que se vive. Al final, las palabras las llenamos con nuestras acciones. Lo que pasa es que a veces sí es importante saber, cuando estamos nombrando algo, a qué nos referimos. Realmente pensamos que la discapacidad es algo dado, pero la discapacidad es un constructo, y es algo construido dependiendo del modelo que construye la discapacidad.

Uno de los modelos más extendidos en nuestra sociedad ha sido el modelo médico. El modelo médico es aquel que piensa que las limitaciones personales son las que crean



la discapacidad. Sin embargo, a partir de los años 60 del siglo XX, especialmente en el mundo anglosajón, empiezan a tener mucha importancia los foros de vida independiente de las personas con diversidad funcional, y es dentro de estos foros donde los implicados empiezan a tomar la palabra, a empoderarse, y cuestionar estas creencias.

Así, aparecen el modelo social y el modelo social renovado, que consideran que las barreras ambientales, sociales y actitudinales, cómo miramos y cómo percibimos, son las que construyen la discapacidad. En torno a este modelo surgen varios, y entre ellos dos que son interesantes: el primero, el modelo de la diversidad, acuñado por el Foro de Vida Independiente y Dibertad, que proviene de las palabras diversidad y libertad. El modelo de la diversidad nos dice que estamos en una sociedad donde todos somos diferentes, no solo la diversidad funcional; todos vamos a envejecer, en el momento en que envejecemos vamos a dejar de ser productivos y nos van a querer arrinconar en un lugar. También habla de la diversidad por lugar de procedencia, cultura, orientación sexual, y condición económica, entre otras muchas cosas. Este modelo considera que, dentro de una sociedad donde todos somos diversos, necesitamos espacios dignos para convivir y poder expresarnos en conjunto.

El segundo modelo del que quiero hablar es el modelo rizomático, preconizado por Petra Coopers, que es una académica profesora de estudios culturales en Michigan, además de artista y performer, y una persona con diversidad funcional. Petra Coopers, recogiendo la terminología filosófica de Deleuze y Guattari, que nos hablan de rizoma, crea el modelo rizomático, que habla de una pluriidentidad. No considera

necesario rechazar ninguna de sus identidades, puede cohabitar y coexistir con ellas: ella misma puede ser persona con diversidad, no niega su diversidad y diferencia, pero también es académica y artista. En esta línea, veremos que dentro de los modelos de arte inclusivo este es un modelo acogido por muchos artistas.

Dentro de la evolución de la terminología, utilizo la palabra diversidad funcional en vez de discapacidad.

La discapacidad ha sido la más utilizada en nuestra terminología institucional, pero precisamente la diversidad funcional ha surgido con bastante fuerza en España, a través de este Foro de Vida Independiente y Dibertad, y básicamente nos está diciendo que debemos ver a las personas, no bajo el prisma del capacitismo, del soy capaz o no capaz, sino bajo el de la diversidad, dejando atrás el modelo de las capacidades entendidas en relación a un modelo normativo y normativizado. Se trata de tomar esas diversidades, alejándonos quizá de esa norma, porque no sabemos ni quién ha puesto la norma ni si la norma nos interesa o no.

Y vamos a tratar ahora también el significado distinto que tiene el término integración dependiendo del área de conocimiento donde se utilice.

En el área de las ciencias sociales, en el área de la educación, en un primer momento, se habló del modelo de integración, en el que muy simplificado hay una sociedad constituida en torno a una norma y modelo. Y todos aquellos que se salen de la norma y modelo tienen que ser adaptados, integrados.

En cambio, de este modelo de integración se pasó al modelo de inclusión, muy relacionado con el modelo de diversidad. La sociedad está compuesta por personas e individuos que son muy distintos, y esa diferencia puede venir por razones completamente diferentes.

El modelo de la inclusión pretende crear espacios educativos, de convivencia, espacios sociales y políticos donde estas diferencias puedan ser expresadas y tengan su espacio.

En cambio, ¿qué significa integrar en danza? Ahí tenemos que remontarnos al origen de la danza integrada, que de nuevo tiene lugar en los países anglosajones, Reino Unido y Estados Unidos.

La danza integrada, aquella donde participan personas con y sin diversidad funcional, empieza a surgir en los años 80. Algunas de las compañías más conocidas surgen a mitad de los 80, compañías emblemáticas que siguen existiendo. Tenemos en Estados Unidos a AXIS Dance Company, que surge en el año 85; Candoco, que aparece un poquito después, en el año 91 en el Reino Unido, donde también hubo anteriormente otras experiencias como Touchdown, Common Ground, incluso Ste-

ve Paxton, el fundador de Contact Improvisación, también había tenido unas experiencias en referencia a personas con diversidad.

Toda esta gente empieza a trabajar a mediados de la década de los 80, buscando una danza que ensanchara sus límites y se abriera a que personas que normalmente habían quedado excluidas de la danza pudieran trabajar no en un grupo homogéneo, sino en un grupo mixto de personas con y sin diversidad funcional.

Ellos utilizaron la terminología que en ese momento se conocía, que era la terminología integrada, y de ahí hablar de danza integrada. De hecho, el paradigma de la inclusión comienza oficialmente, aunque seguro que se había hablado de él antes, en el año 1990 en Tailandia, donde la UNESCO celebra la primera convención en relación a la educación inclusiva.

Entonces, esas primeras compañías, aunque hablaban de danza integrada, estaban dentro del paradigma inclusivo, pero antes que el paradigma hubiera sido nombrado oficialmente; por lo tanto, en danza integrada el significado de esta palabra es reunir la diversidad, y tomarla como un valor y un motor de creación. En palabras de Alan Benjamin, de los fundadores de Candoco, la integración es reunir aquello que estaba separado en nuestra sociedad. Nuestra sociedad no es estanca per se, no es homogénea; somos nosotros los que decidimos crear espacios para mayores, espacios para niños de una edad, espacios carcelarios, y vamos homogeneizando, cuando en realidad lo natural de cualquier cultura y sociedad es la mezcla, el estar todos en conjunto.

He realizado un mapa de situación de la danza integrada en el paradigma de la inclusión.

En él se puede ver primero el paradigma de la inclusión, del cual hemos hablado, y debajo las artes inclusivas, que serían las que están de acuerdo y participan de este paradigma. Dentro de esas artes inclusivas, que se pueden dar en cualquier campo artístico, acotamos el campo a las artes escénicas inclusivas. A partir de ellas se abren dos campos, que como veremos no están completamente diferenciados, ya que comparten muchas metodologías y recursos. Sin embargo, es cierto que sus objetivos son diferentes.

Por un lado, tenemos las artes escénicas comunitarias, para las que el arte es una herramienta de empoderamiento, y de inclusión social, pero el arte es una herramienta para un fin. En cambio, en las artes escénicas y diversidad funcional se enseña arte, se enseñan las herramientas de la danza, para que la gente aprenda danza; si se trata de teatro inclusivo, se enseña teatro para que se aprenda teatro. ¿Por qué? Simplemente, porque es un derecho fundamental de nuestra legislación que cualquier persona pueda aprender el arte para poder ser artista y formar parte de una compañía, para poder compartirlo, o simplemente para poder ser.

Dentro del campo referido a la danza, tenemos danza inclusiva, y dentro de la danza inclusiva, tenemos la danza integrada. Vamos a seguir ahondando en su significado.

Danza integrada significa que estamos ante un espacio de danza que se abre para que todas las personas con sus diversidades, personas con y sin diversidad funcional, puedan aprender y crear en conjunto, y por lo tanto participa de un paradigma inclusivo. En cuanto al término danza integrada, que está vigente en nuestro país, significa hoy por hoy una forma de trabajar en grupos mixtos. Con forma de trabajar, me refiero no solamente sobre el escenario, cuando se presenta la obra, sino en todo el proceso formativo. Y eso es muy importante, porque según son los procesos así son los resultados.

Por otro lado, la expresión danza integrada también designa una experiencia de danza que es accesible. Una persona que tiene una diversidad funcional, por ejemplo, que utiliza silla de ruedas, y quiere tomar una clase de danza, normalmente tendrá difícil entrar en ella, por cómo concebimos la danza y como están formados los profesores de danza; sin embargo, en la danza integrada sí puede estar. Esto de las etiquetas, la danza integrada e inclusiva, llevamos tiempo discutiéndolo los que estamos en este campo, y a algunos nos parece que la etiqueta está bien para visibilizar cuándo una experiencia es accesible. Muchos de nosotros hemos decidido que, cuando estamos actuando en teatros o festivales, si, por ejemplo, la compañía es Ruedapiés Danza no es necesario hablar de danza integrada, sino que el público venga y vea, y juzgue por la calidad de lo que ve si le interesa; pero en cambio en los procesos formativos sí utilizamos los términos danza integrada y danza inclusiva, para visibilizar y comunicar a la gente que en este espacio pueden estar.

También en relación a las terminologías, Nancy Merce, que es una persona con diversidad y que, a la vez, trabaja en el ámbito de la filosofía y el feminismo, junto con una serie de pensadores también anglosajones, opina que muchas veces, cuando está sucediendo algo en la sociedad, y quitamos el nombre, (digamos que quitáramos de la danza integrada, danza inclusiva), parece que se haya solucionado el problema, y volvemos a invisibilizar lo que todavía no está resuelto. Una cosa es que nos queramos mover o tendamos a un paradigma inclusivo, y otra es ver la realidad, si vivimos en una sociedad inclusiva o nos queda un largo trecho. Hay que nombrar la diferencia cuando todavía es vista como una marca de distinción, y no simplemente como un rasgo más de una persona.

Uno de los decantamientos y derivas que tuvo el arte contemporáneo, sobre todo a partir del siglo XX, ha sido el hecho que el arte se ha expandido y ha empezado a contactar con lo real, lo que hizo que saliera de los museos, teatros, y de los lugares asignados, y pudiera alcanzar nuevas poblaciones para la formación y como público, y que pudieran participar del arte.

Hay muchos teóricos del arte actual que hablan sobre esto. Uno de ellos es Hal Foster, de quien recomiendo el libro El retorno a lo real, que habla de experiencias de arte que trabajan desde ahí. Esta deriva hizo que el arte comunitario emergiera con fuerza, pero, ¿cuál es la relación del arte comunitario con la danza inclusiva? Está en la construcción de una comunidad fluctuante, una comunidad que es un espacio productivo, donde todos producen arte, y donde el arte puede ser producido a un nivel educativo, a un nivel de ocio, o a un nivel profesional.

Partimos más de la idea del hacer con, en vez del hacer para. Es interesante también reflexionar sobre esto y por ello diferenciamos la danza comunitaria y la inclusiva por sus objetivos; es decir, la danza comunitaria potencia la inclusión social, utiliza el arte como herramienta para, y la danza inclusiva potencia el aprendizaje de la danza, y el aprendizaje de la creación. Que como consecuencia produce inclusión social, sí, que como consecuencia empodera a poblaciones, sí, pero lo que está haciendo es crear espacios de convivencia y de aprendizaje del arte, y ya no en grupos separados, sino en conjunto, porque tenemos una legislación que otorga el derecho a que todas las personas puedan aprender arte. Por eso mismo posicionamos la danza integrada en el ámbito del arte, y no la posicionamos dentro de la terapia, porque tienen objetivos completamente diferentes. Si a priori, cada vez que vemos una persona con diversidad funcional y arte los unimos por el nexo de la terapia, le negamos a la persona con diversidad funcional el derecho de aprender arte. Imaginaos a vosotros mismos, los que hacéis danza o teatro: si vais a una clase de danza, vais a una clase de danza. Pero si aparecéis mañana en una silla de ruedas y decís: «Voy a una clase de danza», imaginad que una persona os pregunta: «¿Vas a danza terapia?».

Tenemos una legislación que otorga el derecho a que todas las personas puedan aprender arte. Por eso mismo, posicionamos la danza integrada en el ámbito del arte, y no la posicionamos dentro de la terapia, porque tienen objetivos completamente diferentes.

Tú contestarías: «No, voy a danza».

Es simplemente esa diferencia. La danza terapia es algo que hacemos, no es exclusiva de las personas con diversidad, y las personas con diversidad hacen de su vida una terapia.

Petra Coopers, a quien mencioné antes, habla de que parece que la discapacidad es una mancha que cubre toda mi persona, y a veces es cierto. Una diversidad funcional, una discapacidad, es una parte de la personalidad, pero no lo es todo, por lo tanto nadie es un sujeto médico al 100% ni tiene por qué ser visto como alguien que

tiene que ser curado 24 horas al día. Los que estáis más versados en filosofía, recordad las palabras de Lacan sobre mancha en la mirada: muchas veces la tenemos quienes miramos, porque no podemos ver la realidad tal y como es.

Pero también podemos decir que todo arte, si tiene como centro el desarrollo del sujeto, puede tener un efecto terapéutico. Una cosa es cuál es el objetivo, y otra cuáles son los efectos paralelos que tienen las actividades que hacemos.

Vamos a hablar ahora de otra de las grandes derivas y movimientos del arte contemporáneo: identidades móviles, multiformes y cambiantes. Ya adelantamos algo antes con el tema de la pluriidentidad. Un centro fundamental del arte contemporáneo ha sido el cuerpo, y el cuerpo como centro de discurso actual. Por todas las tensiones que genera la identidad. Muchas veces vivimos en una cultura que nos quiere poner una identidad fija: si eres persona con discapacidad, eres un discapacitado; si eres mujer, eres mujer; si eres gay, eres gay; si eres viejo, eres solo viejo... imaginaos lo que sería, cuando uno tiene gafas, que miren las gafas y nada más de ti, si uno pierde el pelo, solo vieran al calvo. Aunque lleve gafas, también hablo, y puedo bailar; sí, soy calvo, pero hacer muchas más cosas.

Entonces, en danza integrada, los cuerpos diferentes y los cuerpos mixtos –y cuando hablo de mixtos, me refiero a cuerpos más cercanos a la normatividad y que se salen de esos contenedores normativos–, esta mixtura posibilita una reapropiación del cuerpo en el arte y danza. Porque crea nuevos discursos a partir de esas imágenes híbridas, distintas a las imágenes con las que estamos bombardeados continuamente. Los artistas con diversidad presentan acciones que amplían el lugar donde la sociedad les deposita, son performativos, transforman su discapacidad, como veremos con algunos ejemplos. Cuando el que mira nos quiere ver solo de una manera, se le puede demostrar que, además de lo que ve, somos muchas más cosas: eso significa ser performativo. Los que somos artistas y usamos este escenario, el de la calle, o el que sea, transformamos esas imágenes. La danza integrada desestabiliza esa identidad fija, fusiona los rasgos capaz-discapaz, generando identidades móviles.

En la danza tenemos dos imágenes: una típica imagen de la bailarina romántica, y por otro lado, Trisha Brown, que nos dejó tristemente en marzo de este año y es una exponente de la danza posmoderna. En esta ocasión las imágenes son claras y nos hablan de dos tipologías de cuerpos tradicionales de la danza. Parte de la danza del siglo XX evoluciona en oposición a esa danza que presentaba cuerpos acomodados a un modelo único. Esta parte de la danza contemporánea y la posmoderna se caracterizan por un alejamiento del cuerpo como un estereotipo consumible por la sociedad patriarcal y la mirada masculina, que solo quiere ver un tipo de cosas en los cuerpos, como argumenta Elizabeth Dempster, y se aleja del virtuosismo físico del

centro de la danza. La danza es un arte, tiene muchas herramientas, el virtuosismo físico no va a ser el centro.

La danza es un medio donde conviven múltiples expresiones. La danza se abre a otras artes y puede ser transdisciplinar, y romper con la narrativa, y dejar de estar presa de libretos musicales, de las narraciones impuestas. La danza deja de ilustrar y empieza a ahondar en su propio lenguaje, y a construir una dramaturgia del cuerpo; el cuerpo se convierte en sí mismo en dramaturgia.

Estamos también acostumbrados a que las cosas tengan que tener un abc, una causa y efecto, y que están correlacionados. Hay un libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mil mesetas: capitalismo o esquizofrenia, en el que hablan del plano inmanente, de esta realidad. Ellos consideran la realidad como un movimiento continuo donde están pasando muchas cosas a una velocidad increíble; lo que hacemos los humanos es como una fotografía de un momento concreto, y entonces, pensamos que eso es la realidad, ese momento concreto; pero la realidad son millones de cosas. Los fenomenólogos nos dicen que la realidad está compuesta por millones de fenómenos, y lo que cada uno de nosotros está captando es un fenómeno, y aunque el discurso sea el mismo, cada uno está percibiendo algo completamente diferente. Así vemos que lo que pensamos que es la realidad es un constructo, que aparte de estar influido por el medio ambiente, también lo está por los receptores, por cómo nosotros procesamos la realidad. Vivimos en un mundo mucho menos homogéneo del que pensamos.

La danza posmoderna convierte en movimiento todo lo que ocurre, hay una aceptación de lo que sucede. Los códigos, los pasos de danza se amplían muchísimo, veamos con ejemplos cómo es esta evolución.

Martha Graham ya es danza moderna, todavía sujeta a ciertas narrativas, aunque diferentes pero muy del momento. Merce Cunningham, rompe con la narrativa, pero sus cuerpos todavía estaban presos de cierto academicismo. Y ya danza contemporánea del todo, como Anna Halprin: llegan bailarines desnudos, las estéticas del cuerpo que conocíamos se derrumban y dan paso a otras formas. La danza integrada aparece dentro de la danza porque surge dentro de este nuevo medio, y lo hace como manifestación para recuperar a cuerpos que habían sido excluidos.

Vamos a nombrar las derivas y los movimientos de la danza que posibilitaron el acceso de personas con diversidad. Hay muchos, pero citaremos cuatro que son interesantes.

La improvisación, en la que toda acción es danza, la danza del instante; improvisación no es saber lo que hago, sino saber exactamente lo que hago en cada momento, pero sin necesidad de predecirlo. De hecho, la improvisación se entrena, y cuando entrenas en improvisación, te vuelves muy consciente de lo que haces en cada momento sin necesidad de tener que predecirlo, y si bailas con más gente

también abres tu escucha a lo que sucede en la escena en ese momento. Por eso muchas veces la improvisación, cuando se hace en una escena, se llama composición instantánea: estás creando coreografía en el momento.

Contact Improvisación viene del concepto de Contact, un tipo de danza donde siempre hay dos cuerpos en continuo movimiento, en la que se utiliza mucho el soporte y el apoyo mutuo. El tipo de danza que produce es continuamente fluctuante, y tiene mucho que ver con esa idea de que no apresamos las identidades fijas, no creamos cuerpos que son monumentos estáticos, sino imágenes que fluctúan todo el tiempo.

La Educación Somática –no sé si os sonará la técnica Alexander, Body-Mind Centering, Feldenkrais– trata de una serie de técnicas en las que lo se aprende no proviene de un modelo externo, sino que se aprende a escuchar al propio cuerpo para dejar que la danza emerja de esa monitorización interna del cuerpo, un cuerpo que aprende de sí mismo.

La danza Butoh es una danza que encarna las polaridades, y posiblemente, previamente, un poco la danza expresionista alemana, fueron danzas que nos enseñaron las partes reconocidas por nuestra sociedad como menos estéticas, las partes más oscuras del ser humano.

Las herramientas de estas técnicas son metodologías inclusivas, porque aceptan al cuerpo que existe ahora con todas sus potencialidades, se parte del cuerpo que es ahora, no del cuerpo modélico al que tendría que llegar. Esto no quiere decir exactamente que todo vale, que se pueda ser bailarín sin hacer nada, sino que se parte de un punto, con herramientas que me darán el código de la danza y escena, no al intentar emular a un cuerpo, sino conociendo las herramientas que me harán evolucionar partiendo de quién soy yo. Y la danza integrada es una práctica artística dentro del campo expandido del arte, que amplía las herramientas para toda la población, con nuevas imágenes y significados.



Neil Marcus, *The Olimpias. Water burns sun.* 2009

Os presento un correlato de imágenes en el que vemos, en el margen izquierdo superior, a Steve Paxton, fundador de Contact Improvisación, bailando con otro bailarín, y observamos que las imágenes están muy alejadas de la verticalidad de otro tipo de danza. Abajo, Joint Forces, que trabajan desde una danza integrada que ellos llaman Dance Ability, pero también nutriéndose de los patrones de Contact improvisación. En el lado derecho, abajo, Carlota Ikeda, una exponente de la danza Butoh; y arriba está Neil Marcus, un bailarín con parálisis cerebral, participante del proyecto The Olimpias, que trabaja desde esa estética Butoh; cuando la descubrió, dijo que le parecía que toda la vida él fuera Butoh.

La enseñanza de la danza integrada

Una de las bases metodológicas para la danza integrada es el el contacto en el aprendizaje, la apreciación óptica. Cuando yo veo a alguien a través de la percepción óptica, de los ojos, es fácil; las imágenes visuales son muy fáciles de manipular, y enseguida las vamos a asimilar a esos modelos que tenemos en nuestra sociedad.

En cambio, cuando me relaciono con alguien a través del contacto, hay una otra serie de informaciones que no son solo visuales. Hay información por temperatura, por presión, puedo reconocer la tonicidad de las personas, es una información muy amplia y mucho más fractal, y más difícil de manipular. En ese sentido, a través del contacto, muchas veces es más fácil adentrarte y entrar en relación con un cuerpo que es muy diferente al tuyo, y un cuerpo que a priori no presumes que pueda hacer las cosas que normalmente se supone que debería hacer un bailarín.

Hablemos sobre la utilización de los patrones de movimiento de desarrollo neuromotor. El desarrollo neuromotor se produce desde que estamos en el saco uterino. Hasta que salimos a este mundo y nos ponemos de pie en la posición vertical, si llegamos a ello, pasamos por una serie de patrones neuromotores. Estos patrones, en la vida adulta, se vuelven a vivenciar y se vuelven a practicar; empiezan a generar y a activar ciertas coordinaciones. La danza contemporánea lo utiliza, aunque no lo nombra. Todo el trabajo de suelo está muy relacionado con el desarrollo neuromotor, está sacado del desarrollo de los patrones neuromotores, el gateo, el abrir y cerrar estrellas... De hecho, si observamos estos patrones, que muchas veces se trabajan muchísimo en el suelo antes de llegar a estar de pie, podríamos decir que en la danza contemporánea el suelo se ha convertido en nuestro espejo. El suelo, y el cuerpo en contacto con el suelo, me dan las referencias de dónde está mi cuerpo.

En vez de tener la referencia por una imagen, tengo la referencia táctil primero por el suelo.

Y si en lugar de suelo hablamos de una persona, en vez de referencia fija es una referencia móvil. En definitiva, si yo quiero enseñar un estilo, este está codificado, y dentro de esa codificación, posiblemente dependiendo de la diversidad corporal que tenga una persona, va a poder hacerlo o no, pero si en vez de enseñar un estilo, enseño principios de movimiento, amplío el campo de la danza.

Como parte del proyecto *Cuerpo en devenir*, estuve diez meses viviendo en Roma, comisionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores en una residencia artística, trabajando con artistas de allí en un proyecto de danza integrada que constaba de laboratorios, y performance pública en espacios museísticos.

Principios metodológicos: para nosotros es muy importante la interdependencia. Es decir, ni dependemos ni somos completamente independientes. Todas las personas que están en un proceso dependen unas de las otras, aprenden unas de las otras. Apoyamos la diferencia: ni la ocultamos, ni la superamos. Simplemente sabemos que está ahí, y trabajamos con ella, escuchamos los tiempos personales. No todo el mundo tiene el mismo tiempo para asimilar y realizar, pero la diferencia de tiempos nos va a posibilitar abrir muchos estímulos nuevos. Transformar la dificultad en oportunidad: cuando algo no sale de una manera, es igual a una oportunidad para investigar otra.

Invitar en vez de obligar. Invitamos a que la gente experimente, no domamos el cuerpo; estamos todo el tiempo experimentando.

Utilizamos las prótesis también, las sillas de ruedas, los bastones, como prolongaciones del cuerpo de la persona. Cuando trabajas en un laboratorio de esta manera, si el proceso es de esta manera, el resultado, el producto escénico, el lenguaje que se crea, también se va a ver afectado.

Hablemos ahora de qué sucede actualmente. El aumento de compañías internacionales de danza integrada, por un lado, ha conseguido una mayor visibilidad de la diversidad de la danza. También ha dado lugar a artistas con diversidad que ya son creadores y directores de obras o compañías, y a una desvinculación de la danza integrada o danza inclusiva de la terapia, como hemos comentado anteriormente.

Esto nos lleva a un punto muy importante. El artista con diversidad tiene que acceder a una formación artística en sistemas inclusivos. Los espacios públicos de la danza, de las artes escénicas que tenemos en nuestro país se tienen que plantear el ir abriéndose a la población que realmente esté interesada en aprender, para que pueda hacerlo.

La danza inclusiva no es ningún misterio, es posible. Hay muchos programas inclusivos, primero desarrollados en compañías, como Candoco, Stopgap, que tienen unos



programas fantásticos algunos con una formación más continuada y otros menos. Esas formaciones de compañías independientes dependen mucho, obviamente, de la financiación. Aquí, en el proyecto *Ruedapiés*, que funcionó durante cinco años, nos planteamos tener una formación continua, pero como dependía de los vaivenes que sustentan de proyectos independientes fue complicado. También hay programas de universidades de grado, como por ejemplo en Washington o Plymouth en el Reino Unido con Adam Benjamin, que admiten a personas con y sin grado de diversidad funcional en danza y trabajan con ellas.

El factor de especificidad en la danza integrada es el posicionamiento de la diferencia. Nos alejamos de un virtuosismo que atiende a un patrón, de un modelo determinado, y se trabaja sobre las individualidades de cada persona. Afortunadamente, sí hay algunos espacios, como el Conservatorio Superior de Madrid, o el de Málaga, donde estuve el año pasado también enseñando. Esta experiencia fue muy interesante, reunimos a profesores de danza clásica, de contemporáneo del conservatorio y a alumnos del grado de danza, y también a personas de un colectivo, La Tralla, que son personas con diversidad funcional y los resultados fueron geniales. Los bailarines profesionales que se forman tienen muchas ganas, y es la institución la que tiene que promoverlo, porque la gente está interesada.

Ahora vamos a tratar sobre híbridos, experiencias de danza integrada y performance en inclusión.

Vais a ver que las compañías de artistas trabajan en la inclusión, pero los paradigmas, los modelos que mueven sus proyectos son bien diferentes. Uno de ellos es el paradigma del cuerpo clásico, son compañías de danza integrada que nutren las bases de su representación en los valores ideológicos de la danza clásica. Aunque su lenguaje no sea clásico, ya que a veces mezclan varios estilos, tienen todavía los valores ideológicos, una estética formal basada en un modelo de cuerpo único. Lo que quieren o pretenden es ocultar la diferencia, la diferencia de la persona con diversidad, emulando un cuerpo ideal.

Vamos a ver un vídeo de la compañía Dancing Wheels, que es de sus primeros trabajos, en la década de los 90. Este tipo de compañías también han evolucionado. En él, veréis una bailarina que acaba de entrar, que normalmente va en sillas de ruedas. Le han diseñado un artefacto más alto con ruedas, y lo han cubierto con un traje. De alguna manera, están cubriendo, ocultando esa diversidad física, para que su cuerpo siga asemejándose a ese modelo normativo, a esa danza verticalizada, pero la discapacidad casi se refuerza más. Cuanto más quiero ocultarla, más se nota.

En cuanto al paradigma del nuevo virtuosismo, se trata de compañías de danza integrada que enfatizan la construcción de un nuevo virtuosismo para bailarines con diversidad funcional. Tienen un apego a la construcción formal de la danza contemporánea, preservan el sentido tradicional del dominio técnico. Si las compañías del paradigma anterior ocultan, estas superan la diferencia para seguir mostrando homogeneidad, y dan visibilidad al bailarín con diversidad como un virtuoso. Vamos a ver dos ejemplos. AXIS Dance Company, en su espectáculo Full of Words (2011),

nos muestra a un bailarín que, aunque vaya en silla de ruedas, va a utilizar un lenguaje formal de la danza igual al de cualquier otro bailarín.

Y vamos a ver ahora un ejemplo de Candoco, de su espectáculo The Journey (2006). El bailarín con diversidad, que va en silla de ruedas, es el coreógrafo de la pieza anterior que hemos visto.

En estas compañías, las personas con diversidad que participan también tienen que tener una fisicalidad muy concreta, que se adapte a esos códigos de la danza contemporánea; es decir, no todas las personas con diversidad que querrían participar de la danza podrían participar de la coreografía. Es cierto que Candoco, en los últimos años, como trabaja con coreógrafos diferentes, crea otras piezas que quizá están más lejos de estos códigos formales de la danza, y que permiten que personas con otro tipo de corporalidad puedan participar.

Utilizamos la diferencia como motor de creación. No intentamos ocultarla, ni superarla; es un elemento que está ahí, y eso nutre la creación. El público recibe e interpreta imágenes más complejas, quizá poco habituales en la danza, y así evidenciamos esos estereotipos.

Pasamos al paradigma del cuerpo en flujo, el último. En este se utiliza la diferencia como motor de creación: es decir, la diferencia ni se oculta, ni se trata de superar o normalizar en relación a un patrón estándar de la danza. El público recibe y reinterpreta imágenes más complejas, a las que no está acostumbrado, se evidencian y fracturan esos estereotipos y se crean identidades móviles, identidades en flujo, y utilizan metodologías inclusivas. Los procesos de trabajo que se utilizan empiezan a ser diferentes en los utilizados en la danza más convencional, y se emplean tácticas del cuerpo grotesco, del carnaval compartido y del freak. En el cuerpo del carnaval la escena se entiende como un ritual, los cuerpos no llevan etiquetas asociadas a la vida normal. En el cuerpo grotesco, se desestabiliza la mirada con la que vemos a la persona y nos recuerda que la norma es inestable. En el cuerpo del monstruo, el freak, esa diferencia toma el centro, irrumpe, y a veces suscita miedo, rechazo, suele ser bastante provocador. Porque esa marca hipervisible que tiene una persona con una diferencia física, esa marca hipervisible que nosotros, con toda nuestra educación, no queremos mirar, está todo el tiempo ahí. Ellos juegan con ese signo: si se ve tanto, miradla, miradla bien, que además puede decir otras cosas, no solamente lo que vosotros queréis que no diga. La marca hipervisible pasa de ser estática a la provocación.

El término freak viene de freak show, las casetas de los monstruos de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. Mat Fraser es un artista que trabaja muchísimo con ese elemento. En aquel momento, en esas ferias se exponía a la persona que tenía una diversidad, y los demás, que asistían y miraban, decían: «menos mal que yo no tengo eso, pobrecito». Se recoge ese patrón de los freak shows para decir: «miradme, pero además os voy a decir un montón de cosas que os van a movilizar». La persona con diversidad deja de ser pasiva, se convierte en un performer activo que transforma el lugar donde queremos depositar a las personas con diversidad.

Alito Alessi participa de este paradigma del cuerpo en flujo. Está muy relacionado con el mundo de Contact Improvisación, que tiene también muchas raíces en la danza comunitaria. Un bailarín como Emery Blackwell, en el espectáculo DanceAbility Performance (2002) de Joint Forces, ya tiene una fisicalidad muy alejada de los otros bailarines con diversidad de otras compañías, lo que ya puede ser provocativo, y estar incluso alejado de lo que consideraríamos una persona que podría estar en la escena de la danza, pero que es un cambio que nos dice muchas cosas. La silla de ruedas no se oculta, no solo está presente sino que es utilizada por el otro bailarín; en este tipo de trabajos participa mucho la parte creativa de la persona con diversi-

dad. La silla de ruedas se usa como una parte; en vez de un dúo, es un trío.

Hablemos de ejercer la diferencia en el escenario público. Bill Shannon, en el espectáculo Traffic (2011) es un performer del gesto, y en este espectáculo el público está dentro de un autobús, mientras él actúa por toda la calle. Lleva las muletas, que utiliza en su vida diaria, y también lleva un monopatín. Lo vemos bajando unas escaleras, también de forma no habitual. Hay personas en la calle que lo ven, y entonces se acercan para ayudarlo. En ese momento, él interpreta el papel de discapacitado, que es lo que todos esperamos, o al menos la gente que está en la calle y no sabe que es un performer. Interpreta el papel que la sociedad espera que él tenga, el de una persona con discapacidad, y se mueve como una persona con discapacidad.

Esto hace reír al público del autobús, que sabe que aunque Bill tenga una diversidad maneja el patinete y las muletas y hace unas danzas espectaculares. Pero, muchas veces, cuando vemos a una persona con diversidad no tenemos la paciencia de verlo y escucharlo; automáticamente proyectamos lo que pensamos.

Ahora veremos cómo se ejerce la diferencia en la escena de la danza. Claire Cunningham, otra bailarina más joven del Reino Unido, explora en Me. Mobile Evolution (2008) las posibilidades expresivas de sus muletas, sus prótesis, entendidas como extensión de su cuerpo, y también extensión de su creación escenográfica. Con una multiplicación de sus prótesis crea una instalación escenográfica. Ella ha estudiado con el bailarín anterior, Bill Shannon, toda la técnica y lo que se puede hacer con muletas. Ella dice siempre que las muletas son sus compañeras de danza.

Quiero dedicar los últimos minutos al proyecto Ruedapiés, danza que transforma la mirada. Enmarca toda la creación realizada en danza integrada desde el año 2005 hasta la actualidad. Yo estuve tres años viviendo en Estados Unidos, trabajando allí con diferentes compañías de danza, y haciendo mi trabajo de creación. Es un proyecto que se inicia en Murcia, a mi vuelta y que tiene varias áreas: formación, creación, proyectos internacionales y también investigación.

Yo me adhiero al paradigma inclusivo de cuerpo en flujo, y en Ruedapiés trabajamos de esa manera, utilizando la diferencia como motor de creación. No intentamos ocultarla, ni superarla; es un elemento que está ahí, y eso nutre la creación.

El público recibe e interpreta imágenes más complejas, imágenes quizá poco habituales en la danza, y así evidenciamos y fracturamos esos estereotipos que se han mantenido durante muchos años en las artes escénicas. Intentamos posibilitar, cuando las circunstancias nos lo permiten, una plataforma entre personas con y sin diversidad funcional, algo que para mí es fundamental.

Es un proyecto pluridimensional que abarca diferentes áreas. A veces trabajamos desde un aspecto educativo, y otras veces más profesional, dependiendo de las características del proyecto.

La metodología de Ruedapiés es una metodología inclusiva. La creación en Ruedapiés parte del cuerpo y del movimiento, y la relación entre proceso y creación escénica. La manera de trabajar en formación, la manera de trabajar el proceso, va a determinar un producto escénico u otro, y eso posiciona el tipo de arte que se presenta, y danzamos a veces con imágenes de la colisión de cuerpos normativos y diversos.

Integramos disciplinas artísticas, y nos gusta reunir aquellas diferencias y todo lo que siempre está dentro de un proceso vivo, y mutable, como la vida misma. La vida no está dividida en compartimentos estancos y homogéneos: somos nosotros quienes nos empeñamos en que sea así. Nuestro trabajo resulta de esa simbiosis entre el acto de decirse quién soy, el acto de danzarse, y ser performativo, de transformar nuestras identidades.

Usamos la improvisación como una herramienta que permite acceder a imágenes que todavía no están dentro de la imaginación del público. Cuantas más imágenes nuevas proporcionemos, más se irá abriendo el imaginario de todos y estará menos codificado por un tipo de imagen.

Veamos un par de vídeos, de menos de un minuto cada uno. El primero es de un proyecto en Roma, Cuerpo en Devenir, y veremos una intervención en un museo, Centrale Montemartini (2013). Intervinieron bailarines profesionales y personas que no habían bailado nunca, personas con diversidad que habían tenido una experiencia anterior en artes escénicas y que no la habían tenido nunca; era un grupo heterogéneo en muchos aspectos. También trabajamos, a nivel de composición sonora, con un músico en directo, y en las muñecas llevábamos unos dispositivos por los cuales se emitía sonido, que nos permitieron hacer frases que habíamos acuñado a lo largo del proceso, y que eran emitidas en forma de susurro y de grito; nuestro cuerpo sonoro interactuaba con el sonido.

Al tratarse de un museo, nos interesaban los iconos de donde procede nuestra cultura, están representados en estas estatuas grecorromanas, que son al final estatuas y cuerpos mutilados. Ver esta relación, de dónde provienen nuestros modelos y nuestros cánones, de cuerpos que ya están mutilados. Los pusimos en relación con toda la humanidad que puebla este mundo, y más en el siglo XXI, con las diversidades y los cambios que estamos viendo.

El último vídeo es una obra escénica que se presentó para el auditorio en el ayuntamiento de Murcia en 2014, con esta misma temática. Ese contrapunto entre el cuerpo normativo y el cuerpo que es performativo.

¿Pueden las artes escénicas en la inclusión transformar la mirada del espectador?

Podemos decir que en las nuevas formas de arte, en el paradigma de la inclusión, pueden transformar, ya que amplían el concepto de la obra y el artista, generan es-

pectadores activos que reúnen significaciones y las reinterpretan, y ayudan a a crear nuevos imaginarios. El otro deja de ser ajeno, es parte de la comunidad artística; el concepto de otredad siempre viene porque el otro es otro, porque no está conmigo, porque no convive conmigo, no lo veo en el escenario conmigo. En el momento que lo vea conmigo, deja de ser otro y es parte de nosotros.

Como conclusión: la incorporación de las personas con diversidad funcional en la danza, y su simbiosis con los cuerpos normativos, esta mixtura, crea imágenes de cuerpos plurales que caminan en una deconstrucción de modelos. Deconstruyen modelos únicos de arte, de pensamiento y de vida, la danza se regenera y enriquece cuando visibiliza la diversidad en su conjunto, y construye nuevos imaginarios y los comparte con el público.

En el futuro, el sector profesional de artes escénicas y las instituciones educativas públicas deben promover la difusión de proyectos educativos y la creación en marcos inclusivos. Y cuando hablo de proyectos educativos, cuando estamos hablando de inclusión, los proyectos son más costosos a nivel de temporalidad; las personas muchas veces no pueden ir a un espacio de danza, así que los artistas que trabajamos tenemos que dar formación. Por ello se deben crear políticas de continuidad de verdad, lo que quiere decir que cuando un proyecto está funcionando no dependa del político de turno, o de la situación o del partido, sino que haya realmente unos protocolos dentro de las instituciones que promuevan algo que está dando fruto.

Los que estamos en el sector autónomo, independiente, que no estamos dentro de ninguna institución, lo vivimos en nuestras propias carnes. Ello nos llevará a pasar de los modelos en los que prima la homogeneidad del cuerpo a movimientos más dinámicos con manifestaciones artísticas y corpóreas, lenguajes híbridos.

El reto de los próximos años será que la educación pública de la danza sea accesible a estudiantes con diversidad funcional, a través metodologías inclusivas, y que una mayor variedad de compañías escénicas inclusivas esté en programaciones habituales de los teatros y de los festivales.

Por tanto, el reto de los próximos años será, en primer lugar, que la educación pública de la danza sea accesible a estudiantes con diversidad funcional, a través metodologías inclusivas, y, en segundo lugar, que una mayor variedad de compañías escénicas inclusivas esté en programaciones habituales de los teatros y de los festivales.

Son muy interesantes estos espacios de inclusión, porque visibilizan, pero el ideal sería que, teniendo en cuenta las características de cada proyecto -porque hay proyectos educativos, otros sociales, y otros profesionales- pudieran tener un espacio en programaciones habituales. Otro de los retos será que los artistas con diversidad

sean los creadores de su propia obra. Ya ha empezado a pasar hace poquito: Danza Mobile, una compañía sevillana, lanzó un proyecto al que se presentaron diferentes propuestas, y parte de los creadores fueron personas con diversidad.

Me gustaría que cerraran los ojos un momento, se lo pido por favor.

Cuando danza el cuerpo, cuando el cuerpo habla más que mirar, deberíamos aprender a escuchar, atravesando la superficie de la piel silenciosamente, sin esperar una imagen preconcebida o familiar.

Preguntas y debate

PÚBLICO: Has hablado sobre hacer las cosas no para la gente, sino con la gente, y cuando comentaste esto me surgió la curiosidad: ¿habría personas con diversidad funcional dirigiendo y coreografiando espectáculos? Nos contaste que sí, así que me gustaría saber: ¿Existe gente con diversidad en la parte de producción? Distribuyendo, editando videos. Porque igual cuando empiece a haber más programadores y programadoras con diversidad funcional, se programan más espectáculos con diversidad funcional en los circuitos habituales. Hemos visto antes a la gente de Extraordinary Bodies, que en la parte de producción Jamie lideraba algunos de los proyectos. En España, ¿esto existe, o no? Hay gente produciendo, distribuyendo haciendo cartelería, haciendo montaje videográfico, o fotos de los espectáculos, en la parte de la producción.

MARISA BRUGAROLAS ESPAÑA (MB): Con nosotros, por ejemplo, en algunos vídeos sí hemos tenido una persona con diversidad realizándolos.

Es interesante lo que dices, porque para que una compañía y un proyecto tenga gente dedicada solo a la producción, quiere decir que el proyecto tiene una magnitud, y para que la tenga necesita un soporte económico, un reconocimiento. Digamos que ha habido dos formas de funcionar. Por un lado las asociaciones, por ejemplo, una asociación que se dedica a trabajar con un colectivo de personas determinado, que cubre muchas cosas y como una actividad más de la asociación puede tener un desarrollo en artes escénicas o danza. Y hay otro caso diferente: posiblemente El Tinglao en Madrid fue una de las compañías pioneras, y luego, mucho más tarde, yo empiezo el proyecto en el 2004-2005, Jordi Cortés en Barcelona, más o menos también por esas fechas. No pertenecemos a una asociación de nada, sino, como mucho, somos artistas que nos vinculamos con un colectivo, o varios, depende del proyecto, que es posible como marco legal podamos hacer una asociación que se dedica exclusivamente al desarrollo de la danza y el arte. Y ahí, en esta segunda versión, lo hemos tenido un poco más difícil. Porque desde la institución pública, -y espero que las cosas cambien, sobre todo con la generación de esta jornada-, nunca se ha entendido exactamente bien, porque estaban acostumbrados o a dar

fondos a asociaciones que trabajaban con personas con diversidad, y entonces, era normalmente la parte social.

O, si querías recurrir a un departamento de la institución de cultura, daban la subvención a un artista que no tenía que ver con la inclusión. Los que hemos estado ahí siempre nos encontramos cuando íbamos a una consejería, o a una concejalía, y nos dicen: «Pero si tú trabajas con personas con diversidad tienes que ir a servicios sociales». Los de servicios sociales dicen: «No, si trabajas con personas que no tienen diversidad no puedes recibir dinero de nosotros, tienes que ir a cultura». Este terreno es bastante novedoso; estamos en el año 2017 y yo empiezo en 2005, pero eso ha hecho que los proyectos no tengan la continuidad que deberían.

Contestando a tu pregunta, que haya producción, claro que podría ser, si saben cómo hacerlo, desde luego que sí.

PÚBLICO: Siguiendo con la pregunta que te acaban de hacer, no hay en este país posibilidad de producir, pero para nadie. Está penalizado producir en este país, con un IVA desmesurado, con una fiscalidad a la que no podemos hacer frente, nos tenemos que refugiar en asociaciones, no podemos defender nuestros derechos. Yo creo, y no es a modo de pregunta, sino una reflexión: ¿Por qué no se están mostrando más estos trabajos y, te pregunto, cuántas veces una producción que tú has realizado, cuántas actuaciones puedes realizar realmente, cuántas veces muestras el trabajo al público?

MB: Pocas, pocas.

PÚBLICO: Creo que ahí está la clave de la jornada. Defendamos que esas producciones tienen que salir a la calle, tenemos que verlas, tienen derecho las madres con sus niños que llenan parques y jardines, en lugares que nos reúnen en la calles. ¿Por qué no hay una programación constante de las instituciones donde se puedan ver esos trabajos a diario? Y aparte, no solamente que se reciban subvenciones, sino apoyo, que nos contraten los teatros, que se nos programe en las salas, y podamos los profesionales, como tú, vivir de este trabajo, que no es otro el arte, el alimento esencial que necesitamos todos.

MB: En nuestro sistema educativo público reglado el arte no existe, y el arte que existía está dejando de existir. Todos vivimos aquí y sabemos lo que pasa, el arte en nuestro país nunca ha sido considerado como una profesión. Yo, por ejemplo, no trabajo habitualmente, yo soy autónoma, y tengo mis dificultades obviamente para pagar mis impuestos; aunque esté dando esta conferencia, con un doctorado, estoy en un momento en que necesito encontrar un trabajo en un lugar más grande que yo, porque no ya no puedo tirar del carro. Cuando veo el proyecto de Reino Unido digo qué fantástico, qué maravilloso, pero es que son años de tradición apoyando la cultura, hay un camino recorrido. Pero si vivimos en una población donde el artista no es considerado un profesional porque no se considera una profesión, si los

conservatorios de danza, las escuelas de arte dramático, que son grados superiores no están en la universidad, ¿por qué no están? Nos deberíamos plantear esas cosas.

PÚBLICO: En las conclusiones hablabas de la integración en el sistema educativo de la danza inclusiva con nuevas metodologías y te pido desde tu posición y experiencia que me concretes en qué nivel educativo, no digo en formación en metodologías, sino la integración de personas con esta necesidad de inclusión que tú has destacado. En todos los niveles educativos, por ejemplo, hay pruebas de acceso, aportando un certificado de minusvalía se adaptan las pruebas, pero en ningún sitio se establece cómo se adaptan las pruebas y si hay un techo; no olvidemos que no es lo mismo una enseñanza profesional que un grado superior. ¿Dónde estarían los techos, desde tu experiencia?

MB: Si hablamos de danza, por centrarnos en la que quizá sea la más problemática en cuanto a la corporalidad, en la fisicidad de la persona, en el cuerpo, depende de lo que se entienda por danza. Todo esto hace que los currículos se tengan que revisar y se hable, a la hora de enseñar danza, no tanto de enseñar los estilos sino de enseñar cuáles son los principios de la danza. Estoy hablando de los dos grados de danza que conozco. En la universidad de Plymouth y en la universidad de Washington la asignatura más problemática era de la de técnica de danza, porque en las demás se pueden encontrar caminos diversificados. La experiencia que ellos tienen al trabajar a nivel técnico es la siguiente: tengo un bailarín en silla de ruedas, cuyas piernas no tienen movilidad, y a la vez tengo bailarines con movilidad en las piernas, que necesitan ejercitarlas. No voy a hacer una danza donde uno no trabaje en una cosa para que todos hagan lo mismo, voy a proponer metodologías diversificadas. En vez de adaptación, que es el término que se utilizaba, se trata de la individualización del material.

Por un lado, tengo que ensanchar lo que comprendo, lo que entiendo como danza, eso es fundamental; los docentes y programas tienen que flexibilizar y ampliar mucho más.

Por otro lado, hay que hacer muchas sesiones de trabajo con la gente, con los formadores, con los profesionales para ver cómo todos esos materiales curriculares se pueden individualizar para que sigan siendo estimulantes para todas las personas que hay dentro de una sesión o una clase inclusiva. La inclusión significa eso, significa que cualquier situación de aprendizaje pueda ser estimulante para todos. Muchas veces lo que pensamos que es el obstáculo, no lo es. El que el cuerpo sea diverso, quizá no sea el obstáculo, sino el cómo están diseñados los programas. ●

VER VIDEO ▶

ALBERTO SAVA

ARGENTINA

El teatro participativo y el arte como transformación en la salud mental. El Frente de Artistas del Borda. Arte y desmanicomialización

Alberto Sava considera que el teatro convencional trabaja con y desde la ficción, en una estructura de ensayo y representación en la que el público asistente mira, piensa y siente, pero no tiene la posibilidad de modificar, cambiar o transformar las situaciones o escenas que plantean los actores desde el escenario o el espacio teatral. En el teatro convencional no hay participación activa del público, el circuito de comunicación es cerrado, no existe realimentación de las partes (artistas-público), mientras que en el teatro participativo el circuito de comunicación es abierto y el público tiene la posibilidad de participar modificando permanentemente las situaciones. Alberto Sava nos hablará sobre ello y también del proyecto de transformación social realizado a través del teatro participativo desarrollado en el Hospital Psiquiátrico Borda. Una institución que se sumó a un proyecto de «desmanicomialización», con objeto de revertir los efectos de deshumanización que estas organizaciones de salud mental y la sociedad generan.

El Frente de Artistas del Borda es un movimiento artístico independiente que surgió en 1984 con el objetivo de producir arte como herramienta de denuncia y transformación social a partir de artistas internos y externos del Hospital Borda, posibilitando que diferentes formas de representación teatral y otras producciones artísticas generasen un continuo vínculo con la sociedad.

ALBERTO SAVA:

Alberto Sava es artista, docente, psicólogo social y generador de múltiples eventos. Fue cofundador y presidente, hasta 2003, de la Asociación Argentina de Mimo, y promotor y director del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo en sus diez primeras ediciones. Ha sido también director de varias ediciones del Festival Nacional de Mimo y promotor y director de la Escuela Mimo Contemporáneo y de Teatro Participativos, en Argentina. Alberto Sava fue el fundador y director del Frente de Artistas del Borda y de la Red Argentina de Salud Mental. También fue el fundador y director durante trece ediciones del Festival y Congreso de Arte Una puerta a la libertad – no al manicomio. Ha participado en diferentes festivales internacionales de Polonia, Francia, España, Perú y Argentina y ha publicado diver-



... sos libros. Reconocido internacionalmente por su destacada actividad en pro de los derechos humanos, ha sido premiado, en diversas ocasiones, por su trayectoria a favor del arte en el campo de la salud mental. Destacan entre ellas una distinción de la UNESCO por su actividad en el Frente de Artistas del Borda y tres premios Teatro por el Mundo. En cuanto a su actividad docente, ha realizado diversos talleres de teatro participativo en la Escuela de Mimo contemporáneo de Buenos Aires, en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, en la Facultad de Sociología de la Universidad de Buenos Aires y, como mimo contemporáneo, en la Secretaría de Cultura de la Facultad de Medicina de esa universidad.

25

Les voy a hablar sobre la experiencia del arte en el campo de la salud mental. Yo trabajo desde el año 1984 en un lugar que se llama Hospital Borda de Buenos Aires, en Argentina. Es un hospital de hombres. Cuando yo entré en el hospital, había 2.500 personas internadas; hoy hay alrededor de 600.

En el año 84, en todos los hospitales generales de salud mental o psiquiátricos de salud mental en Argentina, tanto públicos como privados, había alrededor de 30.000 personas internadas. Un psiquiatra me dijo una vez: «Son otros 30.000 desaparecidos».

En Argentina, ustedes saben que después de la dictadura militar hubo una dictadura muy sangrienta, siniestra, donde fueron torturadas y desaparecieron

30.000 personas. Para ese psiquiatra los pacientes, o usuarios, que se dice ahora, que viven en los hospitales psiquiátricos son otros 30.000 desaparecidos. Hoy no hay tantos, son 20.000, pero siguen siendo 20.000 desaparecidos: desaparecidos porque no tienen voz, están excluidos, no se los ve, no están entre nosotros, están escondidos en lugares que se llaman manicomios.

Les voy a contar un poco este proceso del Frente de Artistas del Borda, que está dentro del marco de un proyecto de «desmanicomilización». ¿Qué es eso?

Es un movimiento o una experiencia que surge en la década de los 70, en Trieste, Italia, cuando Franco Basaglia, en un proceso que duró varios años, cerró el manicomio. Yo estuve en Trieste hace unos años, y el manicomio ya no existe. Se derrumbaron los muros, se abrieron las calles, y hoy forman parte del dibujo de la ciudad. Ahora hay casas, transitan coches, y los edificios y los pabellones de ese manicomio se convirtieron en distintos lugares del Estado: un museo, una parte de la universidad, una empresa social, un bar... son parte de la ciudad. ¿Qué pasó con las personas, con los usuarios que vivían en el manicomio?

Los procesos de desmanicomilización contemplan que el estado garantice la vivienda, el trabajo, la salud por supuesto, la educación y los afectos. Aquellos pacientes, o usuarios como se dice ahora, porque hacen un uso del servicio del Estado, si tienen vivienda, vuelven a su lugar. Si no tienen vivienda, el Estado les alquiló departamentos, o apartamentos como le llaman ellos, donde viven dos o tres de esas personas que antes vivían en el manicomio. No son las famosas casas de medio camino.

Las casas de medio camino, por lo menos en Argentina, solían ser lugares donde vivían 30, 40, 50 personas que estaban dentro del manicomio. Los trasladaban a una casa grande, parecida a un hotel, que se convertía también en un pequeño manicomio.

En cuanto al trabajo, si la persona había tenido uno lo recuperaba, y para los que no lo tenían se crearon cooperativas de trabajo. Yo estuve en tres cooperativas de trabajo. En una fabricaban con cuero, carteras y bolsos; otro era una fábrica de remeras y camisas, y una tercera era de jardinería, se dedicaba a arreglar los jardines de las casas. A la persona que trabajaba en la cooperativa se le pagaba un dinero, que en ese momento eran unos 600 euros, que era parte de lo que gastaba en el manicomio, y si la cooperativa funcionaba y tenía ganancias, se repartían entre los integrantes de la misma.

Respecto al elemento terapéutico, lo que se hace en un proceso de desmanicomilización es intentar que las internaciones no sean prolongadas. En Trieste, el promedio de internación era de trece días; en el Borda, el promedio son 15 años. Algunos mueren en el Borda, otros están 20 o 30 años internados, y otros a lo mejor egresan rápidamente.

Tenemos entonces el asunto de los afectos, de la familia. Si la familia es contenedora, se queda con la familia; si no, se va a vivir en un departamento con otros compañeros. Toda la atención es ambulatoria. ¿Qué significa esto?

Que los usuarios o pacientes van donde están los profesionales, que generalmente están en los hospitales generales o centros de salud mental, o los profesionales van hacia donde viven los pacientes o usuarios. Por ejemplo, cuando yo voy a Trieste, me suben a un coche con un psiquiatra, un psicólogo y un trabajador social, y hacemos la recorrida por donde viven o trabajan los pacientes, y se trata la medicación, el trabajo, la convivencia entre ellos. Eso es un proceso de desmanicomilización, es un no al manicomio. Lo sustituye desde el estado un dispositivo social. Esa experiencia se intenta hacer en Argentina, en el año 1984.

Terminada la dictadura militar, la sucede el gobierno democrático del doctor Alfonsín, que emprende cambios. Con la ayuda de los italianos, y con la supervisión de un psiquiatra que en Argentina había hecho una experiencia muy importante en el policlínico de Lanús, se quiere llevar a cabo un proceso de desmanicomilización en Argentina. Se hace el intento en tres lugares: uno, en la provincia de Río Negro; otro, en la provincia de Córdoba en Argentina, y otro en el Hospital Borda. El único lugar donde se cierra el manicomio es en Río Negro. Era un manicomio pequeño, de cien personas, y se pone un sistema de funcionamiento parecido al primero, con avances y retrocesos, con luces y sombras, pero que todavía está funcionando. En Córdoba fue más difícil. No se cerró ningún manicomio porque son muy grandes, de 1.000 o 1.500 personas. El gobierno del doctor Alfonsín, que era de un partido bastante importante en Argentina (sería el segundo partido político más importante en ese momento, el primero era el peronismo y después vendría el radicalismo), va perdiendo prestigio y rédito político, y ya no tiene la misma potencia de decidir sobre una política; no solo en salud mental, sino en ningún sector del Gobierno. Así que no se cierra ningún manicomio.

El tercer lugar era el Hospital Borda. Como les dije, era un hospital de hombres. Convoca a una cantidad de gente procedente del campo de la psicología, la psiquiatría y el trabajo social, además de una del campo del deporte y otro del campo del arte, que soy yo.

¿Por qué del deporte? Porque en Italia el deporte había sido un elemento muy protagonista en esa transformación, en el proceso de desmanicomilización. Se habían generado campeonatos de todo tipo, regionales, nacionales. El arte no se desarrolló tanto en Italia; había un grupo de teatro, y plástica, pero el elemento principal fue el deporte.

¿Por qué el arte en el Borda? Creo que se dieron casualidades. Yo hago un trabajo del teatro participativo. Voy a diferenciarlo del teatro convencional, que es como

esta situación: la caja; nosotros, actores, y ustedes, público. El teatro convencional tiene un edificio, que puede ser este. También hay otras formas: el escenario circular, el simultáneo; diferentes formas de llevar a cabo una representación teatral. Este es uno de los elementos que conforman la estructura del teatro. Otro elemento es la ficción: un grupo de actores que ficcionan, que pueden ser mimos, músicos, bailarines, titiriteros; que ficcionan una historia que escribe alguien, un dramaturgo o una creación colectiva. El tercer elemento distintivo del teatro convencional son ustedes, somos nosotros: el público que mira.

En el teatro participativo, existen esos tres elementos, pero son diferentes. En vez de utilizar una sala teatral, se utilizan espacios reales: la calle, un ómnibus, una plaza, un hospital, una comisaría, un avión... Es posible abordar cualquier espacio. En vez de trabajar con la ficción, que escribe un dramaturgo, en esa creación colectiva se trabaja con la realidad de ese lugar, con los problemas de ese lugar. Se trata de crear nuevas realidades sobre esa problemática, sobre esa realidad. El teatro participativo es eso, trabaja en la realidad para transformarla.

El tercer elemento distintivo, comparándolo con el teatro convencional, es el público. Somos nosotros, que, en vez de mirar, participamos; no solo en el momento, sino que participamos siempre. Esta experiencia del teatro participativo la he ido realizando desde la década de los 70. José Grandinetti, un psicoanalista

a quien invitan a trabajar en el Borda para comenzar este proceso de desmanicomialización, supervisaba mi trabajo de teatro participativo. Lo nombraron jefe de psicología social, trabaja sobre los problemas grupales, institucionales y sociales. Él aborda esos problemas, y es quien me dice: «Mirá, vos que tenés la capacidad de sacar el teatro a la calle, vení, que ahora se pueden sacar los locos a la calle». Así es como me invita. Yo fui a hacer un trabajo de campo durante un año, trabajo sobre el terreno, caminando, viendo una cantidad de muchachos internados con mucha capacidad artística.

¿Dónde los veía? En el patio del Borda, que es un territorio muy grande, creo que son como 70 hectáreas. Me fijo en que, tomando mate, tocan muy bien la guitarra, cantan muy bien; en los pasillos te vendían una poesía, un texto, o en las paredes hacen grafitis y pinturas. Entonces le propongo a Grandinetti: «Mirá, vamos a hacer un grupo de artistas». El arte en los manicomios es tan viejo como el propio manicomio, pero siempre se utilizó con un criterio, llamémosle arte terapia, en el que reconozco que hay una cantidad de avances. En su momento era una disciplina que trabajaba sobre los problemas terapéuticos de los pacientes, los problemas psicológicos de los usuarios, que influía y favorecía el estado de salud de las personas, pero no producía ningún cambio institucional ni social, no producía un proceso de desmanicomialización.



Los manicomios, para mí, son campos de concentración de personas. Ahí se tortura, porque hay electroshock, que es un elemento de tortura; se sobremedica, hay una falta de libertad, hay castigos físicos y psíquicos. La sobremedicación es tremenda, el manicomio dinamita diariamente la capacidad de pensar, sentir y hacer. Un psicoanalista y psiquiatra importante argentino, ya fallecido, decía que nosotros somos sujetos, somos personas en la medida que podemos pensar, sentir y hacer; en el manicomio, las personas dejan de pensar, de sentir, y de hacer, y se convierten en objetos, son, como decía otro, «personas desalmadas»: sin almas, son objetos abandonados, arrumbados en un rincón del hospital.

¿Qué hacer con el arte en la panza de ese monstruo? Lo primero que hacemos es convocar a todos esos muchachos que veíamos en los patios o pasillos a una reunión en el Borda, que tiene un teatro semiabandonado, donde les proponemos hacer una experiencia desmanicomializadora desde el arte.

Lo primero es aprender la palabra, que es difícil. Lo segundo es darles a entender qué es la desmanicomialización. La desmanicomialización es un proyecto político e ideológico y no solo terapéutico, porque, aunque produce efectos terapéuticos, produce efectos institucionales y sociales también.

28

Vamos a llamarnos Frente de Artistas del Borda, porque nosotros vamos a salir, y trabajar afuera, y demostrarle a la gente que los que vivimos acá adentro somos como ellos; seremos los revolucionarios del Borda.

Lo primero es tener una identidad. En la década de los 70 en Argentina, y hasta principios de los 80, se formaron muchos frentes: políticos, sindicales, estudiantiles, de jubilados... por todos lados había frentes. Entonces, un compañero de los internados me dijo: «Vamos a llamarnos Frente de Arte». Le contesté: «Me parece bien, pero yo vengo del campo del arte, y mejor llamémonos Frente de Artistas». Yo quería que fueran artistas, no loquitos que hacen cualquier cosa, sino que se pudieran formar como artistas, que tengan los elementos técnicos y conceptuales que se logran para producir una obra de arte. Así que acordamos Frente de Artistas.

Y uno dijo: «Frente de Artistas del Borda, ¿no?». «No, ¿cómo del Borda?», pregunté.

«Si nos llamamos del Borda, el Borda es un sello que nos sitúa aquí. Si salís del hospital, es difícil que consigas trabajo, es difícil que en el barrio te acepten, es difícil que tus amigos te inviten a tomar una cerveza, así que yo tengo resistencia hacia la palabra Borda». Pero nuestro compañero Franco, el primero que dijo lo del frente, opinó: «No, vamos a llamarnos Frente de Artistas del Borda, porque

nosotros vamos a salir, y trabajar afuera, y demostrarle a la gente que los que vivimos acá adentro somos como ellos, así que vamos a llamarnos Frente de Artistas del Borda y a ser los revolucionarios del Borda». Así que se votó lo del Frente de Artistas del Borda: fue como un grito de guerra, posicionarse en un lugar de lucha, de resistencia.

Mi postura es que toda experiencia que tengamos que hacer en una institución no tiene que ser de arriba hacia abajo. Generalmente las instituciones, por lo menos las psiquiátricas, son instituciones verticales, de arriba hacia abajo. En Argentina, hay un director, directores asistentes, jefes de departamentos, jefes de servicios, profesionales, técnicos, empleados y los pacientes en el último escalón.

Estos no tienen ninguna influencia en esa estructura. Ninguna.

Pero a ellos les pesa esa estructura, y están a su merced. Así que nos dijimos: «Vamos a cambiar. Si vamos a hacer un proyecto vamos a horizontalizar el poder. Todo lo que vamos a hacer de aquí en adelante lo vamos a construir con el otro, con el que vive ahí adentro».

A partir de ahí, el Frente de Artistas se construye con la decisión compartida entre los que viven adentro y los que venimos de afuera. Entonces, nos dijimos: «Tenemos que tener un espacio donde podamos discutir todos», y creamos una asamblea. Se reúne una vez por semana, y en ella participamos los usuarios, y los técnicos. Ahí se discute todo: nombres, talleres, salidas, espectáculos... todo.

También lo ideológico, lo político. El Frente de Artistas del Borda no es solo un lugar donde se trabaja con el arte y para el arte, sino que el arte debe trabajar para la desmanicomialización, que es todo un riesgo. También en esa asamblea se decide organizar talleres. Empezamos con dos talleres primero, el de música y el de teatro.

Hoy son doce talleres.

Tenemos un taller de teatro, otro de circo, otro de plástica, otro de teatro participativo, música, fotografía, expresión corporal y danza, circo... También de letras, todo lo que sea poesía y otro tipo de literatura; mimo, periodismo y comunicación, mural y desmanicomialización. Todos son talleres artísticos menos dos, el de periodismo y el de desmanicomialización. Este último es un taller conceptual teórico, donde entre todos tratamos de avanzar en este proceso. Pensamos que los talleres tienen que estar coordinados por artistas, no por psicólogos, no por psiquiatras, o por trabajadores sociales, solamente por artistas. ¿Por qué? Porque es el artista el que tiene los conceptos y la técnica que va a invitar a cada integrante del taller a un proceso creador. Ese proceso creador tiene que llevar una producción, ya sea una obra de teatro o un recital de música, y esa

producción tiene que tener calidad. Esa producción con calidad debe mostrarse fuera; para nosotros, ese proceso tiene que ver con la dignidad y con la ética. Con la dignidad del que lo hace, con la dignidad de la tarea, y con la dignidad de ustedes, del público, y con la dignidad del proyecto, porque si esa producción no tiene calidad se atenta contra esa dignidad y esa ética, y el proyecto de desmanicomialización se aborta.

Si ustedes no ven un espectáculo de calidad van a seguir reafirmando la idea que se tiene del loco: que no sirve, que es peligroso, que es mejor que esté encerrado. En la medida en que se pueda transmitir esa calidad se modifica ese imaginario colectivo.

El trabajo del arte en el campo del sufrimiento mental, y más que del sufrimiento o padecimiento mental, el manicomio. Tras muchos años de internación, los pacientes, además de dejar de pensar y sentir, pierden sus capacidades corporales: no tienen memoria o la pierden, no tienen flaccidez ni rigidez muscular, no tienen la capacidad de hablar, pierden sus dientes... su cuerpo se transforma. Se transforma en una negritud. Nosotros pensamos que eso genera un movimiento en las personas que el artista solo no lo va a poder contener. El artista debe abocarse a lo específico, a la tarea. Y ahí vimos la necesidad de convocar a un coordinador psicológico. Puede ser un psicólogo, psicoanalista o psicólogo social. Pero que no va a trabajar sobre los problemas clínicos de la persona, sino que va a trabajar sobre los obstáculos en la tarea, por esos problemas del manicomio, de ese cuerpo que no trabaja, de sus vínculos sociales rotos y su riesgo a exponerse, porque hay que salir, hay que exponerse en el escenario. Y va a generar todo un movimiento que, quizá, el artista solo no lo iba a poder contener. Entonces el coordinador psicológico trabaja sobre los obstáculos en la carrera, sobre los vínculos en el grupo, para que ese proceso creador se haga lo más fructífero posible.

Sobre el lugar del artista: el artista es un ser sensible e inteligente, organizador de múltiples realidades e ilusiones, dominador de espacios y de tiempos, de gestos y actitudes, y pasiones, de alegrías y llantos, provocador de personajes y público, visitante de pueblos. El artista, al que ven y el que ven, al que aman y odian. El de los éxitos y el de los fracasos, el del aplauso y el olvido, el perseguido, olvidado, idolatrado. Es él y es otro, es el espejo, creativo y utópico hasta lo imaginable, el del tiempo innovador, los delirios, lo distinto, lo nuevo. Socio del silencio y del grito. Portador de palabras de los de adentro y de los de afuera, la voz de las voces acalladas, de la mayoría silenciosa. El cuerpo de los invisibles y los desaparecidos, el que siempre construye, y destruye, el que vive y muere mil veces, pero que siempre está.

Sobre el lugar del arte: el arte no solo es un producto estético, que se muestra o se exhibe en una galería, en un teatro, o en un cine, al que solo tiene acceso aquel público favorecido por su condición social. El arte no debe estar destinado a una elite social, sino todo lo contrario. El arte debe estar en una relación permanente con el crecimiento del hombre, y de la sociedad toda. El arte debe desplegarse en todas las etapas de la formación del individuo y todos los espacios de la comunidad: hospitales, lugares de estudio, barrios, el lugar de trabajo, entre muchos otros, con el criterio de aporte e integración a proyectos y objetivos de cada lugar, de cada espacio social. El arte mezclado permanentemente con la vida para hacerla más sensible, más inteligente, más creativa, más humana y mejor vida.

Antonin Artaud dijo: «No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, y modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno». Nosotros creemos que con el arte en el manicomio se sale del infierno.

Creemos que esta salida del arte produce en la comunidad tres efectos. Un efecto personal, subjetivo, terapéutico si quieren denominarlo en términos clínicos: la persona llega al hospital y al Frente de Artistas no siendo una persona. No tiene capacidades; no solo no piensa, sino que no puede convivir, no puede compartir. El arte los convoca a una tarea: teatro, mimo, alguno de los doce talleres; elige por su propia cuenta, no son derivados por los profesionales, salvo en algunos casos.

Comienza a compartir una tarea con un grupo, a establecer una relación con una disciplina artística, a mover su cuerpo, a poner su cuerpo en funcionamiento con esa tarea; comienza a proyectar un espectáculo, a planear una salida, a pensar en exponerse fuera. El Frente de Artistas ha actuado hasta ahora más de 15.000 veces, más de 15.000 funciones. No solo en Buenos Aires, sino en todo el país y en países vecinos, como Paraguay, Ecuador o Chile.

Creemos que el arte produce un lazo social contundente. Supone sentir que se es una persona que puede producir cambios, para sí o para los demás. Pichon-Rivière define al artista como un agente de cambio: el artista, como personaje de nuestro tiempo, tiene que abordar los mismos problemas que cualquiera de sus semejantes, con la diferencia que él anticipa, y por haberse anticipado se le adjudican las características de un agente de cambio. Se posesiona de un lugar, el de un agente de cambio, un transformador, un revolucionario para sí y para los demás, para adentro y fuera del hospital. Vuelve a sentir que es persona, y vuelve a tener la capacidad de pensar, pensar y hacer; es el primer efecto que produce.

El segundo efecto que provoca la intervención del arte en el campo del manicomio es institucional. El manicomio es un campo de concentración de personas,

es una institución cerrada. Todo lo que pasa adentro generalmente es malo, aunque debo reconocer que hay cosas buenas e interesantes, y con esto no estoy implicando a los trabajadores en general, que son también víctimas de una lógica manicomial. Si no se tiene una posición ideológica y no se separa de esa lógica manicomial, los trabajadores quedan sumidos en ella. Salvo que alcancen esta posición distinta, esta mirada distinta sobre la realidad manicomial.

¿Por qué digo que se produce un efecto institucional?

Porque el Frente de Artistas sale. No sale el arte solo, sino las personas, y como somos artistas, generalmente nos convoca la prensa. Los primeros años del Frente de Artistas del Borda supusieron una conmoción en Argentina. No sé si ustedes escucharon hablar acá de la Colifata, una radio que tuvo mucha repercusión a nivel mundial, y que creo en algunos lugares se ha escuchado. Fue una conmoción: los locos salen a actuar, al teatro San Martín, al teatro Cervantes. Todos nos convocaban. Los programas más importantes de radio y televisión nos llamaban y hubo mucha repercusión. Así que no solo se muestra el espectáculo, porque a veces su contenido a veces trata de problemas que los afectan: la trama de los espectáculos, las letras de la música, tienen a veces que ver con los problemas que ellos tienen dentro del manicomio. No siempre, pero sí algunas veces.

El artista se convierte en portavoz, y puede denunciar públicamente lo que le pasa en el manicomio: el electroshock, la violencia física y psíquica, la sobremedicación, la falta de libertad.

Pero además tienen la voz, esa voz acallada en el manicomio, que decían los artistas, la voz silenciosa del manicomio. El artista lo hace visible, se convierte en portavoz, y puede denunciar públicamente lo que le pasa en el manicomio: el electroshock, la violencia física y psíquica, la sobremedicación, la falta de libertad. Lo que se escucha y se ve fuera también repercute dentro del manicomio, y genera un gran lío. Les puedo asegurar que generó un gran lío. Empiezan a aparecer esas grietas, se empieza a resquebrajar esa estructura monolítica, esa lógica manicomial, y se desvelan las contradicciones de la institución: los que están a favor de un cambio y los que están a favor del statu quo de la institución. Esto último no es solo ideológico, sino también económico. Es un gran negocio para muchas personas, sobre todo para los laboratorios. Un internado consume entre un 70% y un 80% más de medicación que si fuera una persona no internada. Un psiquiatra me dijo un día: «Las pastillas no solo tranquilizan a los pacientes. Tranquilizan a los dueños del laboratorio, que de-

jarían de producir millones de dólares al año si desaparece el 70% o el 80% de la producción». Hay 20.000 personas que consumen diez o quince pastillas por día, solo en Argentina.

Y es un gran negocio para las empresas concesionarias del manicomio. El hospital es público, pero la cáscara nada más, los sueldos y los empleados. Lo que funciona dentro es privado: la comida, la limpieza, los laboratorios, la seguridad. El hospital está cuidado como si fuera una cárcel. Hace cuatro años, el gobierno actual de Mauricio Macri, que ahora es presidente, quería construir en un territorio que no solo comprende al hospital Borda, sino a otros hospitales, un negocio inmobiliario. Departamentos de alta calidad, de costos millonarios. Como hubo mucha resistencia desde dentro del hospital para que eso no sucediera, una noche, a las tres de la mañana, entra la policía metropolitana de la ciudad de Buenos Aires a destruir un lugar que se llama talleres protegidos, donde los pacientes iban a aprender el trabajo de la madera, la construcción de muebles de madera y de hierro, porque ahí quería construir el centro cívico. No solo tuvo una reacción de la gente del hospital, sino de los vecinos, y la policía entró a reprimir con balas de goma y aerosoles de pimienta, no solo a las personas de afuera que venían, como los diputados, sino los pacientes. Es la primera vez en la historia del mundo, creo; en las guerras, el único lugar que no se puede tocar es el hospital. Fueron a tirar balas en un hospital psiquiátrico; es inconcebible.

Cuando el arte denuncia todo eso, comienza a producir estos resquebrajamientos, y aparecen cuestiones a favor o en contra de un proceso desmanicomializador. Las empresas quieren que estas instituciones sigan, los sindicatos también, y muchos de los políticos quieren también, a pesar que en Argentina hay una ley nacional del Gobierno anterior por la que se tienen que cerrar los manicomos en el 2020. No solo los públicos, sino los privados. No sé cómo lo van a hacer. No creo que ni cierren los públicos. Este gobierno ha hecho retroceder esta ley. Así vemos el segundo efecto, el institucional: cómo luchar desde el arte, que hace visibles estas denuncias sobre la institución.

El tercer efecto que se produce es social. Gente como nosotros cree que los manicomos no deben existir, pero al mismo tiempo existen. Los locos existen, y tienen que estar encerrados en un lugar.

En el momento en que la gente ve los espectáculos, comienza a modificar su idea sobre la locura. Se ha socializado el tema de la locura en Argentina, y se posiciona en un nuevo lugar; ya no es «pobrecito el loco», sino que está en un lugar político, ideológico.

¿Qué es lo que produce el arte?

En el momento en que el arte sale y la gente ve los espectáculos, y tiene una información distinta sobre la locura y las personas que viven en los manicomios, comienza a modificar su idea sobre la locura. Se ha socializado el tema de la locura en Argentina, y se posiciona en un nuevo lugar, ya no es «pobrecito el loco», sino que está en un lugar político, ideológico. Se suman al Frente de Artistas otros artistas, otros grupos, personas e instituciones de Derechos Humanos, y también partidos políticos, generalmente de centro izquierda, algunos sindicatos, asociaciones de jubilados, universidades, colegios, etc. Se incrementa el apoyo a partir de recursos, de propuestas para hacer espectáculos. Este es el tercer efecto que produce. El imaginario colectivo comienza a cambiar. Así, los tres efectos que produce el arte en el campo de la salud mental se dan en lo personal, lo subjetivo, lo terapéutico, lo institucional y lo social.

Quiero mostrarles un vídeo sobre esta experiencia del Frente de Artistas del Borda. Tuvo mucha repercusión en la década de los 80, entre el 84 y el 89, y otros hospitales nos empezaron a invitar. Viajamos a distintos lugares del país, con nuestros supuestos saberes técnicos sobre arte o la psicología; íbamos algunos de nosotros y los talleristas. Por ejemplo, si un tallerista era de una provincia, íbamos con él a contar la experiencia del Frente de Artistas. Era él quien contaba los efectos que le produjo el arte a sus coprovincianos. Generalmente estos efectos son positivos; no idealicemos nada, hay luces y sombras, pero en general el arte produce efectos muy buenos. Después podemos ahondar en el debate de cuáles son los problemas.

Así, visitamos varias provincias, y vimos en un momento dado que había varias provincias haciendo lo mismo. Entonces se nos ocurre hacer un festival. A mí me había gustado siempre hacer festivales, son un encuentro de profesionales donde intercambian saberes, donde intercambian práctica, donde nos mostramos lo que hacemos. Así que fui un día a una asamblea, y dije: «Compañeros, tengo una propuesta. Vamos a hacer un festival de artistas de hospitales psiquiátricos, de artistas locos. Un compañero me dijo una vez: “Dicen que los artistas y los locos nos parecemos”, pero los verdaderos artistas locos con certificado somos nosotros, así que hagamos un festival». Les expliqué cómo sería el festival y se produjo un silencio total; ya creía que había perdido cuando alguien se levantó: «Uh, otro que va a acabar con nosotros», dijo, refiriéndose a mí, «pero lo apoyo». Y por aclamación se decide llevarlo a cabo.

Organizamos un primer festival latinoamericano de artistas internados en hospitales psiquiátricos, único en el mundo, no existía nada parecido hasta ese momento y no existe todavía. Lo hicimos con siete grupos y participaron setenta personas. Se ha seguido celebrando cada dos años. En el último, el 13º, participaron 800 personas, el 70% de las cuales deben ser artistas y pacientes; no se trata de un congreso de técnicos psicológicos o artísticos.



Se proyecta un vídeo, de diez minutos de duración, de la 12ª edición del festival, que resume la trayectoria del evento y explica su carácter único, y en el que aparecen instructores, participantes y artistas ofreciendo sus opiniones acerca de las herramientas obtenidas en los talleres y el tipo de espectáculos ofrecidos. El vídeo también explica el concepto de desmanicomialización, introduce la problemática del derecho a la salud mental como derecho humano y toca asuntos como el electroshock, la sobremedicación y sus efectos. Por último, destaca la importancia de ofrecer una voz a quienes la han perdido a causa de la internación, y de la necesidad de producir un resultado de calidad artística como un vehículo para la dignidad.

En el marco de una estrategia de desinstitucionalización, hacia la abolición de los manicomios, este festival pone de manifiesto la contradicción de las instituciones psiquiátricas y el de la sociedad. Posibilita pensar en la transformación de los circuitos organizativos de la institución, rompiendo el predominio cultural del modelo segregativo del manicomio. Tiende nuevos puentes para modificar la realidad institucional, abriendo espacios donde profundizar para que esa modificación se consolide. Provoca repercusiones sociales, que se involucren activamente organismos de Derechos Humanos, sindicatos, partidos políticos, medios de difusión, asociaciones artísticas, centros de teatro, cooperativas, facultades y otras instituciones. Cada interno se reafirma como sujeto que piensa, siente y hace. Una de los artistas del festival anterior comentó: «Como paciente, todos estos días que estuve afuera, sentí que recuperé la dignidad como ser humano. Hice las cosas que me gusta hacer, charlé con gente, no me sentí marginada, ni diferente, ni anulada. He recuperado la dignidad por medio del arte, de expresar y cantar. Este festival nos abre una puerta a la libertad».

Esto expresa su subtítulo. Ahora se llama Festival de Arte: una puerta a la libertad. Este movimiento generó la necesidad de crear una red. A mí me gusta esto de

crear redes, de crear asociaciones. Propusimos su creación en el segundo festival: una asociación nacional de artistas internados. Por cuestiones legales no se puede poner el nombre «nacional», porque es oficial, así que se optó por Red Argentina de Arte y Salud Mental.

Es la unión de todos estos grupos y de muchos otros que no aparecen en este festival, que trabajan separadamente. Tenemos una comisión directiva, que se reúne una vez por mes y cada dos o tres meses hacemos reuniones regionales. Tenemos cinco regiones en el país, y cada una tiene delegados, que son los coordinadores y talleristas. Nosotros llamamos a los pacientes o usuarios talleristas. Aquí hay una contradicción: en algunos lugares se llama tallerista al que da el taller, pero nosotros nos referimos a los que hacen el taller, porque trabajan en un taller de arte.

Los coordinadores y talleristas que son delegados regionales hacen actividades en la región, y también encuentros nacionales. En los años que no hay festival se organizan foros o Jornadas, Jornadas de arte y derechos humanos, y Jornadas regionales o provinciales. La idea es poder meter una cuña en cada sector, difundir, que la gente tome otro contacto con la realidad, y que cambie el imaginario colectivo. Estos encuentros regionales nos lo permiten, y después eso nos lleva a hacer el festival del año siguiente, que tiene una parte para mostrar las actividades y una parte congresal, donde se discute. Su eje temático es la desmanicomialización, el arte y la salud mental. Se trata de un proceso que tiene luces y sombras; no tenemos todo en nuestras manos, tenemos muchas dudas y contradicciones, generalmente nos equivocamos. Estas citas, como el último foro celebrado en abril, generan un espacio de no festival, en el que concentrarnos en algunas problemáticas y cuestiones en las que todavía tenemos dudas o diferencias.

Por ejemplo, todavía hay grupos donde los espectáculos no los coordinan los artistas, que tienen más bien un criterio terapéutico. Tratamos de unificar criterios para que el arte predomine por encima de lo terapéutico.

Quiero, para terminar, retomar aquellas palabras que dijo este compañero del Frente de Artistas del Borda: «Vamos a llamarnos Frente de Artistas del Borda porque vamos a ser revolucionarios». Creo que el arte produce una revolución en el sentido más profundo de la palabra: una revolución conceptual, una revolución teórica y práctica, una revolución en las instituciones, y en la conciencia de las personas que viven en el manicomio, de los que coordinamos la experiencia, una revolución en las instituciones, y en la superestructura política. Creo que el arte ha ayudado que se genere en Argentina una ley nacional de salud mental. No solo mediante el arte: la gente de la Colifata, con la parte de comunicación, y otros grupos menores han generado un movimiento nuevo, han creado una nueva revolución en el campo de la salud mental.

Me parece que esto hay que festejarlo. Que el arte sea una herramienta tan poderosa que genere un cambio, cuando treinta años atrás nos prohibían salir del hospital, y ahora sacamos a los pacientes, se hacen kilómetros, viajes, y miles de presentaciones casi sin problema.

Les dejo con una cuestión para ir abriendo el debate. Nosotros tenemos serios problemas para construir esta experiencia. Aunque ustedes no lo quieran creer, el Frente de Artistas del Borda no está reconocido por la institución. ¿Qué significa esto? Que no tenemos recursos, no somos empleados de una institución, ningún coordinador cobra, no tenemos recursos de la institución, porque la criticamos y criticamos al director. No nos dan recursos, no nos prohíben porque estamos en un estado de derecho y sería un escándalo si nos expulsaran o sacaran de la institución.

¿De dónde provienen, entonces, los recursos? De fuera, y esto tiene que ver un poco con mi idea del teatro participativo.

Porque el teatro participativo no solo trabaja con personas y grupos. También podemos trabajar con instituciones; o sea, en términos teatrales, el teatro participativo trabaja en la realidad para transformarse en realidad. En vez de tomar personas, toma una institución, el Borda; toma una dramaturgia, la locura; toma a otras instituciones, como el periodismo, la universidad, los partidos políticos, los centros de jubilados, los colegios. Y las relaciono, las convoco a una tarea, y genero un mensaje, que es lo que hacemos los actores con el público. Emitimos un mensaje para crear en el público una conciencia nueva. La producción de este lazo social hizo que otras instituciones nos miraran y nos acompañaran, y nos dieran recursos. Algunos, a nivel nacional, como el Instituto Nacional de Teatro. En el último festival hubo ochocientas personas: hay que alojar a ochocientas personas durante siete días, y darles de comer. Esto lo paga el Estado; por eso lo hacemos en Mar del Plata, que tiene un espacio de turismo, un complejo muy lindo frente al mar. Muchos pacientes nunca habían ido al mar. Allí recibimos alojamiento completo y comida. Los teatros, que a veces son oficiales y a veces privados, nos los ceden gratuitamente. La comunidad, en la medida en que recibe un mensaje totalmente distinto al que cree, abre sus puertas.

No así la institución, porque nosotros permanentemente decimos que la institución no sirve, ustedes son torturadores, ustedes son negadores de una realidad. No te van a dar recursos; te limitan, aunque no te prohíban. A pesar de eso, hace treinta y tres años que resistimos. Tenemos una consigna que es: arte, lucha y resistencia, y vamos a seguir así hasta que los muros caigan.

Preguntas y debate

PÚBLICO: Yo me veo de una generación, y creo que mucha gente como yo, totalmente despolitizada. Poner en primer lugar la palabra política, o asumir lo que significa la militancia, creo que es algo que no es habitual, que realmente no conocemos el significado de la aplicación de esas palabras. Me parece que nos quedamos en la superficie. A veces, los movimientos artísticos son asumidos por el sistema, y parece que esas acciones se quedan en el teatro, o se quedan en la conversación de café, pero luego no van más allá, y yo creo que hay que dar un pasito más.

Yo trabajo con diferentes movimientos, y esto supone un dilema y un trabajo siempre y creo que no llego, que no llegamos. Pienso que en Latinoamérica estas cuestiones están mucho más trabajadas y avanzadas, y tienen un significado profundo para la gente, que no hay aquí en los movimientos comunitarios y sociales. Estas son Jornadas de inclusión social, pero da miedo poner la palabra social y política.

ALBERTO SAVA (AS): Sí, lo político no quiere decir que se sea partidario. Cada uno de nosotros pertenecemos [a una orientación política]. Lo que pasa es que la palabra política está tan bastardeada que uno no cree en ese concepto. Es un movimiento artístico político, no partidario, no pertenecemos a ningún partido; como grupo, o como la red, tanto el Frente de Artistas como la red, no nos inscribimos en ningún partido político, y tampoco lo hemos permitido, a pesar de que yo soy el fundador y podría haber dicho, «no, vamos a ligarnos a tal partido». Pero como cuestión democrática se resolvió que no nos inscribiríamos a ningún partido, aunque incluso hubo intenciones por parte de algún partido de apropiarnos. ¿Cómo? Dándonos recursos: le pagamos el viaje, y esto, tanta plata por mes, y no aceptamos. Como no aceptamos tampoco recursos de empresas privadas, sobre todo de las multinacionales, pues creemos que también nos coartan y no nos dejan hacer. Y menos de los laboratorios; vinieron de los laboratorios, nos dijeron: «le pagamos el programa para que pongan publicidad del laboratorio». Como uno está en contra de la medicación, es imposible. Así que hay una posición política en eso, en el sentido de tener una posición ideológica, y permite ir por un camino que cuesta mucho al principio, pero a medida que vas haciendo camino, como dice la canción, se hace camino al andar.

PÚBLICO: Hace unos cuantos años estuve, durante tres, haciendo de aprendiz de titiritera. Descubrí el teatro activo, y tuve muchos profesores argentinos. Durante la Transición, venían muchos exiliados políticos del ámbito de la renovación pedagógica, y de la expresión corporal, entre los que había muchos argentinos. En titeres volví a encontrármelos. Me ha alegrado descubrir que se continúa con esta experiencia, porque había tenido noticias de ella a través de vídeos en los años 90, y me alegra que hoy me descubra que aún continuáis allí. Quería preguntar cuál es tu impresión respecto de este país; aquí creo que la última experiencia en el mismo ámbito es la Joaquín Jordá en Cataluña.

Quería hacer una observación respecto de la política. Confundimos la política de los partidos oficiales, los partidos políticos, con la política social. Me da la impresión de que en Argentina y en Latinoamérica se sigue hablando, y se habla de política, y no es de cuatro partidos, sino de la sociedad. Aquí se ha justificado un poco la degradación, el desprestigio, y no se habla con ese lenguaje, porque es suyo y si lo utilizas te identificas. La pregunta era ¿qué impresión tiene con los contactos en este país, hay un trabajo en ese sentido?

AS: Para ser sincero no tengo, digamos, información sobre lo que pasa en este país, tengo información muy parcial y no quiero arriesgar una opinión que puede ser equivocada. Sí tengo alguna experiencia más sobre Italia, sobre Francia y otros países latinoamericanos, pero de España no tengo información; no quiero «guitarrear», como decimos allá.

PÚBLICO: Creo, por lo que he visto en los vídeos, que las funciones que hacéis son con usuarios de las instituciones. Pero, a raíz de haber hecho los festivales y cambiado la mirada de la sociedad, ¿piden participar con vosotros en los talleres, en las funciones para hacer un poco más de inclusión, con los usuarios de las instituciones? ¿Participan la sociedad, los familiares, la comunidad, en esas funciones?

AS: Sí. Al principio era más complicado, no era fácil que las instituciones se acercaran, nosotros teníamos que ir en busca de ellas, y ahora las instituciones se acercan a nosotros.

Tenés el ejemplo de las universidades y sus alumnos. No lo mencioné, pero hoy el equipo de coordinación del Frente de Artistas y de los otros grupos, es un coordinador psicológico, un coordinador artístico, y colaboradores. Los colaboradores son generalmente estudiantes de arte o psicología, que se acercan a integrar los talleres, y participan, porque el Frente de Artistas del Borda no trata exclusivamente de espectáculos hechos por los usuarios. Participa gente de la comunidad, un 70% son usuarios y un 30 o 40% son estudiantes, artistas, que participan de los espectáculos. Está abierto a la comunidad, hay una integración; siempre fue eso, no desde ahora. Las instituciones de todo tipo se acercan: de Derechos Humanos, artistas, partidos políticos, con intención de ayudar, de darnos recursos. En ese sentido estamos muy acompañados. Costó mucho, dentro del Borda, o dentro de las instituciones. Al principio éramos consideramos comunistas, drogadictos, estimuladores, lo peor nos tildaban a nosotros. Teníamos sumario, me hicieron sumario por muchas razones que no eran nunca verdad, nos asesorábamos permanentemente con jueces. Tenemos un abogado, el doctor Kraus, un experto político en salud mental en Argentina, que nos apoyó, porque en los primeros años nos querían sacar del camino. Gracias a eso se fue entendiendo, y hoy en día creo que tenemos un apoyo dentro de la institución del 60 o 70% de los trabajadores que nos acompañan, los enfermeros o médicos. Hay que pedirle permiso al médico para que salga el paciente, y

el enfermero nos ayuda; ha cambiado la mentalidad con respecto a la sensibilidad de la comunidad, de la sociedad. Todos, mucha gente trabaja con nosotros.

PÚBLICO: Yo quería preguntar sobre ejemplos concretos de teatro participativo que han hecho abrir justamente este proyecto hacia la sociedad.

AS: Primero, que me convoquen a mí porque hago teatro participativo. Voy a dar un ejemplo: cuando yo entro al hospital, quiero hacer primero una fiesta en la calle con los pacientes. En ese momento, veíamos un manicomio manejado por médicos militares, en la época de la dictadura, con el resabio que queda; pero, cuando intervienen el hospital, viene un médico psiquiatra civil, bien intencionado el tipo.

Le digo: «Doctor, quiero hacer una fiesta en la calle con los pacientes». «No, recién entramos, espera, cómo lo vas a hacer ahora...». Yo, pensando en el teatro participativo, en un espacio real, dije: «Voy a hacer tres fiestas: la primera en el patio de atrás del hospital, la segunda en el patio de adelante, y la tercera en la calle», pensando que esa evolución desde el trabajo en los espacios iba a ir acostumbrando a la gente de adentro del hospital y a los funcionarios que no iba a haber problema de hacerlo afuera.

Efectivamente, la primera la hicimos en el patio de atrás. Fueron artistas, como León Gieco, gente muy conocida. La segunda la hicimos el día del trabajador en el patio de adelante. El día de la primavera la quisimos hacer afuera con teatro abierto, que fue un movimiento de resistencia en la época de la dictadura también. Ahí se armó un lío: armamos un escenario, la gente en la calle, pero los pacientes no podían salir, la policía no dejaba salir a los pacientes y dije: «voy a llamar a una murga». Dije: «Recorran todo el servicio del hospital, atraigan a los pacientes y lleguen hasta el portón». Allí estaba la policía cuidando, y se produjo un desenlace teatral: los de afuera querían que salieran los de adentro, y los de adentro querían salir.

La policía no quería. Viene el jefe de guardia, el director del hospital, porque era un fin de semana. «Yo no autorizo, salvo que ustedes bajo firma en un acta se comprometan a los riesgos». Firmamos, y abrieron las puertas y salieron 200 pacientes a festejar con nosotros.

Se escaparon cinco.

Ojalá se hubiesen escapado los 200. Después volvieron, ¿dónde iban a ir? Se tardaron dos o tres días, pero no tienen dónde comer ni dormir. Durante ocho horas que duró la fiesta bailaron, trabajaron y jugaron con nosotros. Así es como es el teatro participativo: el hecho de pensar cómo voy a unir. El teatro participativo puede ser por grupo o personas, como grupo nos ponemos de acuerdo con Madres de la Plaza de Mayo para hacer una actividad, o mendigos de la calle o desplazados sociales, con los que quieran; nos ponemos de acuerdo para hacer una actividad. La otra for-

ma es con instituciones: tomamos una institución, puede ser una escuela, el Borda y la ligamos a otra institución para generar una conciencia, un mensaje nuevo. Porque eso es lo que hacemos en el teatro, dar un mensaje a la gente. Esto es lo mismo, lo que pasa que el mensaje lo da desde la realidad. Otra forma sería desde la comunidad, hacer teatro participativo en un pueblo. Yo lo hice dos veces; una vez me fue bien y otra vez fracasé, pero se puede hacer, si generas un grupo articulado en los objetivos se puede hacer. Estos son ejemplos de teatro participativo. Hay muchos más: tenemos un taller de teatro participativo que hace trabajo en las facultades, en las colas de los bancos, en todos lados, que trabaja con intervención social.

PÚBLICO: Quería hacer una pregunta y también una reflexión. Yo he estado 20 años casada con un argentino y conozco bien Argentina. Precisamente, mi marido fue uno de los que vino huyendo de la terrible dictadura argentina; fue torturado en un campo de concentración, durante un tiempo estuvo desaparecido, y creo que casi le cuesta la vida su compromiso con el teatro, con las artes y con la vida. Tuvo la suerte de que desde París pudieron hacer gestiones y salir desde aquel infierno y llegar aquí. Tuvimos la suerte, en Murcia, de que aquí fundó una escuela de teatro, y El Mundo Chacur. Él murió hace 20 años. Tuve la suerte de viajar a Argentina varias veces, y vi que ustedes están muy adelantados con respecto a lo que es el teatro social, el teatro participativo, con respecto a España. En España estamos aprendiendo, y creo que tenemos que ser valientes en relación con la política. Teniendo, como tenemos, un momento duro, tan difícil de políticas neoliberales que nos están realmente quitando todo, la cultura, la educación, nos quitan la salud, realmente tenemos miedo de decir eso. Quiero decir que eso es política; política no es decir participo en este partido o el otro, sino decir: «está pasando esto», y tenemos que decirlo y ser valientes. Tenemos una herramienta tan grande y hermosa como el arte, no solamente el teatro, el circo. No tenemos que tener miedo y debemos seguir adelante, le alabo lo que dice usted, y le voy a hacer una pregunta: ¿Está influyendo Macri en la política que están llevando en los recursos?

AS: Sí. Hay un chiste que cuento. Nosotros teníamos en Frente de Artistas del Borda un programa de radio, en el que decíamos: «El país está "macricomializado», ¿quién lo desmacricomializará? El desmacricomializador que lo desmacricomialice, buen desmacricomializador será».

Yo creo que sí, va a influir, ya está influyendo. Por ejemplo, este foro que yo le decía que se hizo en Córdoba, no se pudo hacer en Buenos Aires. Así que fuimos a una provincia de otro partido, con el que yo tampoco simpatizo, pero tienen una escucha distinta, y lo pudimos hacer ahí. No lo pudimos hacer en Buenos Aires como hacíamos encuentros regionales. Vaa influir. Nosotros a ese gobierno, cuando era el gobierno de la ciudad, nunca le pedimos; porque, además, fue con la policía al hospital, ¿cómo le vamos a pedir a un tipo que va a reprimir a un

hospital? No le podemos pedir. Nos va a costar, sé que vamos a tener problemas, pero vamos a buscar recursos por otros lados.

PÚBLICO: Me ha generado interés la parte negativa del asunto, lo que has contado sobre que ha habido experiencias negativas, o efectos negativos, o que no siempre el arte puede ayudar, ¿Podrías contar algún ejemplo?

AS: Sí, hubo muchas experiencias negativas. Hubo algunas. Primero, una experiencia negativa, dolorosa; un coordinador general de Frente de Artistas del Borda murió hace un mes, de un cáncer, fue una experiencia para nosotros negativa.

A nivel institucional, a veces el rechazo de los propios trabajadores, que uno cree que están con nosotros, y no. Nos dimos cuenta de que algunos eran «buchones», o contaban a las autoridades las cosas que nosotros queríamos hacer, o queríamos denunciar; esa fue una experiencia negativa. Otras se dieron sobre todo al principio, últimamente no tenemos experiencias negativas; una fue la ausencia de los familiares. Yo entiendo a los familiares. Me parece que tienen que tener estómago para entrar a un manicomio de las características de los que yo conozco, para poder entrar si es un ingreso prolongado, en la medida en que sus familiares se van deteriorando. Pedíamos que fueran a ver

los espectáculos y no querían, por ejemplo. Eso se fue cambiando, hoy te diría que acompañan bastante al Frente de Artistas, pero esa fue una experiencia negativa al principio.

Otra experiencia negativa que tuvimos fue un director del hospital al que consideramos un tipo abierto, progresista. Nunca nos ayudó, pero nos escuchaba; se daba esta cuestión de doble discurso que tienen a veces los que ostentan el poder. De pronto, vemos que abre un centro cultural dentro del hospital, y sin avisarnos a nosotros, que hacía 30 años que estábamos ahí. Allí ya había gente que trabaja con la cultura, con doce talleres, prácticamente el Frente de Artistas es casi un centro cultural, y abre un centro cultural. Hubo una maniobra para dividirnos a nosotros, para que los pacientes y usuarios fueran a un lugar. Eso generó un conflicto interno, sobre todo con los usuarios, que estaban en un lugar donde les decían que no hay que salir, que lo que hacemos nosotros no sirve, que le van a quitar los permisos de salida... les dan la información contraria a la que le dábamos nosotros, que les decíamos que tienen que salir, luchar, resistir. Eso generó contradicciones y fue por eso un elemento negativo. Y hubo muchos otros, robos por ejemplo a nuestros lugares; tenemos lugares que no son de seguridad. La seguridad no nos cuida; al contrario, tenemos lugares endebles,





Talleres

Cómo gestionar una sala de ensayos inclusiva

Jamie Beddard y Claire Teasdale (Extraordinary Bodies) · Reino Unido

TEATRO ROMEA

La transformación social a través de las artes circenses

Ophélie Mercier - Caravan International Youth and Social Circus Network

TEATRO ROMEA

Danza integrada en la inclusión

Marisa Brugarolas · TEATRO ROMEA

Teatro participativo e intervención social

Alberto Sava ·

TEATRO ROMEA Y ESPACIOS DE LA CIUDAD DE MURCIA

Pupaclown · Integra, Pupaclown-Normaliza

Pepa Astillero, Eric de Bont y equipo de Pupaclown

CENTRO ESCÉNICO PUPACLOWN

Taller performance · Tú y las formas

Compañía Sharon Fridman

TEATRO CIRCO

VER VIDEO ▶

Jamie Beddard y Claire Teasdale (Extraordinary Bodies) Reino Unido

Cómo gestionar una sala de ensayos inclusiva

TEATRO ROMEA

Este taller teórico-práctico explicó a los participantes las diversas formas de enseñar y trabajar a través de la danza y el teatro para conseguir fomentar la creatividad y ampliar así las oportunidades de todos los asistentes con diversas capacidades, con objeto de asumir con normalidad las demandas de una sala de ensayo, de las aulas o los estudios inclusivos en el siglo XXI.

Este taller tenía como objetivo aportar confianza en la práctica educativa integradora; lograr un mayor entendimiento a la hora de apoyar a personas con distintas discapacidades; entender cómo hay que realizar un trabajo artístico inclusivo y conocer detalles del proceso y ejemplos prácticos para ampliar la participación artística. Durante el taller se destacó la existencia de las barreras para contribuir a derribarlas, enseñar a mirar desde la posición del otro y aprender que las discapacidades no siempre son visibles ni son lo que separa a unas personas de otras. Por último, invitó a la reflexión sobre las acciones que pueden realizarse de una manera muy práctica, interactiva y experiencial.

JAMIE BEDDARD (JB): Estoy impartiendo este taller en otra lengua, lo que pude resultar dificultoso, pero el objetivo es hacerlo accesible por y para todos, no solamente para mí. Siempre he sido una persona con discapacidades, pero no me levanto por las mañanas y digo: «oh, maldición, estoy discapacitado»; digo: «sí, soy yo, Jamie, y puedo. Puedo desempeñar cosas. Soy yo, Jamie, de raza blanca, clase media, y estoy ya en los 50».

Mi día a día es bastante complicado. En los talleres me encuentro con diferentes identidades: fomentar la diversidad de identidades e integrarlas es el objetivo de mi taller. Es maravilloso cuando nos encontramos todos juntos en el escenario, pero la forma de interactuar hablando aquí es completamente única y singular. Porque, cuando empezamos una formación de este tipo, nos sentimos realmente únicos.

Así, hoy voy a conducir una serie de ejercicios que he puesto en práctica con los más jóvenes. No me voy a encerrar en la condición y el hecho de ser discapacitado, ni a ceñirme a ello, porque sería muy aburrido, ¿no os parece? ¿Estáis de acuerdo? Si tenéis dudas, ¡levantad las manos!, que esto tiene que ser muy interactivo.



Ejercicio 1. Ronda de presentación: cuál es ese momento en que tu mundo cambió

Ahora vamos a hacer una ronda de presentación, contando en qué momento nuestro mundo cambió, nuestra forma de ver lo que nos rodeaba. Decidlo en una única frase. Me llamo Jaime, y mi mundo cambió por completo cuando nació mi primer hijo.

CLAIRE TEASDALE (CT): Me llamo Claire, mi mundo cambió cuando, de pequeña, vi una ballena desde una embarcación.

PARTICIPANTE 1: Mi mundo cambió cuando conocí a Adam Benjamin.

JB: ¿Para mejor o para peor?

PARTICIPANTE 1: De manera diferente.

PARTICIPANTE 2: Mi mundo cambió con la enfermedad de mi hija mayor en su adolescencia.

PARTICIPANTE 3: Mi mundo cambió tras mi segundo parto, en el que estuve a punto de morir.

PARTICIPANTE 4: Mi mundo cambió con la adolescencia de mi hijo.

PARTICIPANTE 5: Dudo en qué momento cambió mi vida. Hay muchos... Cuando me di cuenta que lo único que iba a hacer en la vida era bailar.

PARTICIPANTE 6: Mi vida dio un vuelco cuando me enamoré.

PARTICIPANTE 7: Mi mundo cambió cuando hice la primera obra de teatro y dejé de ser tímida.

PARTICIPANTE 8: Mi vida cambió cuando mi madre murió, en octubre del año pasado. Aunque fue triste, me trajo cosas positivas.

PARTICIPANTE 9: Mi vida cambió cuando presencié la revolución egipcia desde mi ventana.

PARTICIPANTE 10: Mi mundo cambió cuando dejé el trabajo y decidí emprender.

PARTICIPANTE 11: Mi vida cambió cuando aprobé las oposiciones.

PARTICIPANTE 12: Mi mundo cambió cuando, hace siete años, dejé Bilbao para vivir en Madrid.

PARTICIPANTE 13: Mi mundo cambió cuando dejé la casa de mis padres.

PARTICIPANTE 14: Mi vida cambió cuando perdí a alguien muy muy cercano y querido.

PARTICIPANTE 15: Mi mundo cambió cuando decidí dedicar mi tiempo libre al voluntariado, para ayudar a la gente.

PARTICIPANTE 16: Mi mundo cambió la primera vez que viaje sola.

PARTICIPANTE 17: Mi vida cambió cuando cambié mi trabajo.

JB: Muchísimas gracias por compartir estos malos y buenos recuerdos.

Lo que vamos a hacer es contar y narrar historias, porque soy muy curioso. Un cotilla, se podría decir. Nos vamos a emparejar con alguien que no conozcamos, muy rápidamente. Si es necesario, recolocamos las sillas.

2. La biografía propia narrada por uno mismo y por el otro

Uno es A y otro es B. A tiene un minuto para contarle su vida a B, y después B cuenta a A su vida en un minuto.

Ahora, contad algo importante que os haya contado vuestro compañero.

PARTICIPANTE 1: Su vida cambió con el cambio de carrera.

PARTICIPANTE 2: Su pueblo natal es una pequeña isla y la lleva en el corazón.

PARTICIPANTE 3: El motor de su vida ha sido viajar.

PARTICIPANTE 4: Ha sido muy buena bailarina desde siempre, pero cambió su vida para venir a Murcia y trabajar con danza inclusiva.

PARTICIPANTE 5: Su vida ha cambiado gracias al voluntariado, ayudando a la gente.

Hemos descubierto que tenemos mucho en común

PARTICIPANTE 6: Es director de escena y director. Ha desarrollado su carrera en Málaga, y gracias a que ganó las oposiciones llegó a Córdoba. Está deseando jubilarse.

JB: Gracias a todos, ha sido muy interesante. Normalmente, en este ejercicio recorro las historias de todos los personajes; aquí quiero solo coger el saborcillo.

Vamos a realizar otra actividad con nuestro compañero. Nos sentamos uno de espaldas al otro, y que vuestro compañero os cuente algo nuevo. No os podéis mirar a la cara; de lo contrario, estaríais haciendo trampa. A le dice a B el aspecto que tiene hoy, qué lleva puesto, el aspecto físico, detalles del atuendo. Cómo A ve el aspecto físico de B...

Bien, bien, se acabó el tiempo. ¿Quiénes lo habéis hecho bien? ¿Quién lo ha hecho fatal? (Alguno levanta la mano). A mí me gustan más los que lo han hecho fatal. ¿Hay algún comentario sobre la historia de un minuto, y sobre este ejercicio último?



PARTICIPANTE 1: Ejemplifica muy bien lo rápido que vamos y la poca atención con la que miramos a los demás. Especialmente en la gran ciudad, y con tanta comunicación a través del correo electrónico. No sé ni cómo es la persona que tengo al lado.

JB: ¿Algún otro comentario?

PARTICIPANTE 2: Me gusta mi memoria porque la he descrito como iba esta mañana, no ahora

JB: A mí me encanta este ejercicio. Cuando narráis vuestra historia, estáis narrando vuestra experiencia única, que os singulariza. Simboliza que cada uno percibe la realidad de una manera diferente, única y singular; cada uno prestamos atención a diferentes detalles. En los ejercicios, yo no me centro en las discapacidades; tengo una perspectiva global y universal de todo. Tienen sentido, pero estoy abierto a que discrepéis cuando queráis.

Cuando narráis vuestra historia, estáis narrando vuestra experiencia única, que os singulariza. Cada uno percibe la realidad de una manera diferente, única y singular; cada uno prestamos atención a diferentes detalles

3. Origen, memoria, identidad y singularidad

Siguiente ejercicio. Quizá lo hayáis hecho antes. Dejad las sillas a un lado.

En el centro de la sala está Murcia. Esa es Murcia. El resto de la sala es todo el mundo. Voy a hacer preguntas que os llevarán a un sitio del mundo, y tenéis que ir a él. Es solo vuestro mundo; no os preocupéis del mundo de los demás. No os estoy examinando de geografía.

Vamos todos, vamos a Murcia.

Ahora, id a donde hayáis nacido. Vosotros dos, ¿dónde estáis?

PARTICIPANTE 1: Bilbao

PARTICIPANTE 2: Madrid

PARTICIPANTE 3: Inglaterra

Participante 4: Marruecos

PARTICIPANTE 5: Sevilla

JB: Quedaos donde estáis. Id a donde naciera uno de vuestros padres.

(Los participantes se desplazan por la sala, diciendo en voz alta los nombres de los lugares).

JB: Id a donde naciera un abuelo vuestro y si no lo sabéis, podéis mentir. Es vuestro mundo, así que no os preocupéis.

(Los participantes vuelven a moverse por la sala).

JB: Id a vuestras primeras vacaciones, si os acordáis. ¿Dónde estáis, qué edad tenéis, y qué estáis haciendo?

PARTICIPANTE 1: Benidorm, Alicante. Tengo 12 años y estoy en la playa.

PARTICIPANTE 2: Formentera, con 6 años, en la playa. Hay mucha gente en la playa.

PARTICIPANTE 3: Ibiza, con 22 años, he venido a ver a mi hermana.

PARTICIPANTE 4: Estoy en Chipiona, con 4 años, y juego con cangrejos en un cubo.

JB: Id a las mejores vacaciones que tuvierais nunca. Y tú ¿dónde estás?

Participante 1: Indonesia

JB: ¿Por qué fueron unas buenas vacaciones?

Participante 1: (Duda y sonrío)

JB: Con eso vale. ¿Y tú?

PARTICIPANTE 2: Las únicas vacaciones con toda la familia junta. En Benidorm.

PARTICIPANTE 3: No lo sé. Me gustan todas las vacaciones.

PARTICIPANTE 4: En París, cuando empecé con mi marido.

PARTICIPANTE 5: En Londres, hace tres años, en Navidad. Porque nos quedamos todo el día en el hotel halando, porque era el día de Navidad y estaba todo cerrado.

JB: Si pudieras ir a donde más te apetezca de todo el planeta, porque paga Jamie.

PARTICIPANTE 1: Egipto.

PARTICIPANTE 2: Vietnam

PARTICIPANTE 3: Japón, comiendo hormigas con chocolate...

PARTICIPANTE 4: Practicando surfing en Nueva Zelanda.

PARTICIPANTE 5: En Australia, viendo canguros.

PARTICIPANTE 6: En India, meditando.

PARTICIPANTE 7: En Nepal, haciendo nada.

PARTICIPANTE 8: En Katmandú.

PARTICIPANTE 9: En el supermercado de Mercadona, porque paga Jamie.

PARTICIPANTE 10: Abrazando a mi hija, que está en Marsella.

JB: Volvemos y nos sentamos en el suelo. ¿Algún comentario?

PARTICIPANTE 1: ¿Para qué hacemos este ejercicio?

JB: Se trata de sacar historias que realzan lo únicos y singulares que sois cada uno. Cuando trabajo con niños, piensan que voy a hablar de mis diferencias, pero yo me concentro en las de ellos. En las artes, para mí, la empatía es lo más importante. Cuando nos damos cuenta de que somos individuos, más allá de grupos. Si en un lado están los discapacitados y en otro los no discapacitados, no es muy interesante. Estos ejercicios pueden usarse para lo que queráis, podéis hacer teatro a partir de estas historias. ¿Algún comentario?

PARTICIPANTE 2: Echo de menos gente discapacitada en el taller.

JB: Me tienes a mí. Mi trabajo es de tipo integrador, por lo que siempre suele haber una mezcla.

PARTICIPANTE 3: Si trabajaras con temas de salud mental, ¿se haría igual, o tendría alguna variación concreta?

JB: Como responsable del taller, eres el facilitador, y tienes esa gran responsabilidad. Siempre y cuando haya empatía por debajo puedes hacerlo con cualquier tipo de personas.

Yo soy más facilitador que profesor. No conozco todas las respuestas. Para mí un taller consiste en trabajar de manera colaborativa con las personas que se benefician de esto. No tengo todas las repuestas sobre discapacidades, pero me conozco a mí mismo y sé cuáles son las respuestas sobre mí mismo.

Un ejercicio más. No sé lo que esperabais, pero voy a intentar hacer lo que habitualmente algo; eso significa más que daros una clase sobre lo que significa ser discapacitado. Quizás os cuente un poco, pero va a ser al final.

La clave del ejercicio es que no os podéis comunicar con nadie. No podéis guiar el ojo, ni hacer gestos, ni nada.

Voy a hacer preguntas cuya respuesta es sí o no. Tendréis que ir al grupo del sí o no. Pero no podéis hablar con nadie, por lo que no sabréis si estáis en el grupo correcto.

¿Tengo un hermano? Id todos al centro.

¿Estuvisteis viendo la tele anoche?

(Los participantes se mueven a lo largo de la sala).

¿Os habéis cortado el pelo en el último mes?

¿Tenéis permiso de conducir, podéis conducir legalmente? Esto se pone cada vez más interesante.

¿Sois buenos cocineros?

¿Os habéis enamorado alguna vez?

¿Alguien tiene alguna idea?

¿Habéis hecho algo ilegal alguna vez?

Vale, ya está. Sentaos todos en el centro. Este ejercicio es muy interesante. ¿Algún comentario sobre lo que supone participar?

Participante 1: Se te ponen delante tus prejuicios

JB: Lo suelo hacer con gente que no se conoce y suele ser muy interesante por eso. ¿Cómo establecéis vuestros juicios?

PARTICIPANTE 1: Yo intentaba buscar en qué grupo intentaba encajar. En función de la respuesta y el número de gente del grupo decidía en cuál estar.

PARTICIPANTE 2: Para mí era mi mundo. Había un espacio que sencillamente era el sí, y otro que era el no.

JB: El mundo es una construcción artificial: no es ni blanco ni negro. Es ver cómo y dónde te pones tú en relación con los demás, lo que a veces es acertado y a veces equivocado. Las preguntas las podéis plantear como queráis. Iba a plantear preguntas sobre discapacidad.

PARTICIPANTE 3: No sabía si el objetivo era estar en el grupo correcto o, sencillamente, dejarte llevar.

JB: El objetivo es estar en el grupo correcto. Quizás no lo he dejado tan claro.

PARTICIPANTE 4: Yo lo he decidido físicamente: he decidido donde estaba el sí y dónde el no.

PARTICIPANTE 5: Yo a veces iba hacia un lado u otro, no me he dejado llevar por otras cosas...

4. La confianza y el equilibrio para crear sinergias

JB: Muchas veces, cuando trabajas con niños, se activan cuestiones de confianza: no permiten ni quieren quedarse solos. Espero que este ejercicio os haya parecido ade-

cuado para ver cómo adoptamos juicios de valor de un golpe, de manera inmediata. En pie. Vamos a hacer un ejercicio de equilibrio para talleres introductorios de trabajo circense. Siempre hay una base en el circo: tiempo, adquirimos un equilibrio con el tiempo, y nos equilibramos con la persona.

Hacemos este ejercicio con personas de diferentes habilidades: les falta el brazo, o un miembro, porque su fondo consiste en comunicar el equilibrio.

Hay que emparejarse. Juntamos las puntas de los dedos de los pies, nos agarramos de los antebrazos y nos equilibramos alejándonos tanto como sea posible para luego aproximarnos al punto central. Suavemente nos acercamos y nos alejamos. La última vez que hice este ejercicio fue con una chica llamada Corinna, que tiene una deficiencia visual. Con ella, lo más complicado es agarrarla de los antebrazos, así que yo se lo audiodescribía. Aunque teníamos el tiempo, ella quería que le describiera, especialmente cuando nos acercábamos al punto central, porque ella no sabía si estaba centrada o no.

Para grupos avanzados, nos ponemos al lado, juntando pie derecho con pie izquierdo y simulamos la aproximación al punto central, flexionando la rodilla que no está en contacto. Hay que agarrar adecuadamente del antebrazo. Y nos equilibramos y retrocedemos hasta el punto central, manteniendo el equilibrio en el punto central.

Con sillas de ruedas hay que saber aproximarse y cómo se maneja uno... seguramente lo adapto, tal vez uso la silla como punto al que agarrarse: hay que adaptar el trabajo cada vez.

Este taller lo usamos para desarrollar confianza y sinergias en el trabajo conjunto grupal.

Otro ejercicio más: este es mi favorito. Si no os gusta, perdonadme. Una persona se sitúa en el centro y dice: «Mi sueño es...».

PARTICIPANTE 1: Viajar.

JB: Tenéis diez segundos para hacérselo realidad. Utilizad la imaginación, con muchos detalles. Pero no os copiéis.

PARTICIPANTE 2: Que no se me mueran las plantas...

PARTICIPANTE 3: Aprender a tocar piano.

PARTICIPANTE 4: Hablar chino.

PARTICIPANTE 5: Tener un perro.

JB: Un par más. Normalmente con los jóvenes doy un turno a cada uno o, si no, tendremos pesadillas.

PARTICIPANTE 6: Recibir un masaje todos los días

PARTICIPANTE 7: Ir a Marte

JB: ¿Y cómo hacemos para la vuelta? (Risas).

5. Hacia una práctica más inclusiva

Esto es un resumen del tipo de trabajo que hago sin tener que mencionar que soy discapacitado. Ahora os voy a hablar sobre mi experiencia como discapacitado. ¿Cómo podéis hacer vuestra práctica más inclusiva? Vamos a conversar.

Para esa pregunta sobre cómo adaptar en el aula las discapacidades de la gente, en el circo tenemos un cuestionario médico muy específico y detallado, que nos permite planificar todo con antelación.

¿Estáis familiarizados con estos modelos de discapacidades? Cómo afrontar las barreras de una forma creativa: yo soy un experto en mis propias barreras, no me las tenéis que contar ni decir. Se trata de trabajar de una manera colaborativa y con un enfoque creativo el asunto de abordar y afrontar las barreas.

Más comentarios.



PARTICIPANTE 1: ¿Siempre hacéis un cuestionario médico antes de hacer un taller?

JB: Sí, sobre todo con trabajo aéreo, con gente que lleva arneses. De una manera privada y confidencial, la gente nos habla sobre sus capacidades. En el circo todos los participantes son muy conscientes de los riesgos inherentes al circo. Aunque yo ya esté cerca de los 50, en el circo se nos desaconseja que nos arriesguemos si somos discapacitados. Pero también de esa forma el circo nos pude liberar. No voy a volar por los cielos, ya lo he hecho; ya lo he tachado en mi lista porque ya lo he hecho.

PARTICIPANTE 2: Una reflexión sobre algo que he vivido. Me invitaron a Noruega a un taller inclusivo, y no me dijeron que mis alumnos eran del ejército. Su título era Creatividad inclusiva. No fueron capaces de hacer los ejercicios, no pudieron equilibrar sus pesos corporales. Me di cuenta de que, más que inclusividad, tuve que hacer como anticreatividad de manera creativa, que fue lo que realmente funcionó. Moraleja: no siempre que hablamos de discapacidades hay un patrón concreto; hay que ser creativo.

JB: Un taller con soldados hubiera sido una auténtica pesadilla. Lo que tenemos que hacer es adaptarnos a la persona que tenemos delante, y facilitarles el trabajo. La discapacidad es un elemento de mi identidad, pero no es mi personalidad: no soy discapacitado por personalidad. No es lo que me define. La clave de mi taller es esa, que la discapacidad no puede convertirse en el elemento dominante de la vida.

Formemos un círculo, y que cada uno exprese una reflexión sobre lo que ha aprendido hoy en el taller. Pensamiento, reflexión, o sugerencia.

CT: Estoy encantada de haber elegido al bailarín para el ejercicio de equilibrio.

PARTICIPANTE 1: Comprobar que la confianza reduce la tensión.

PARTICIPANTE 2: Mantener siempre la necesidad de mirar a los otros con otra mirada.

PARTICIPANTE 3: Hay más que explotar en la persona con discapacidad, y el taller me ha dado herramientas para ayudar a niños con discapacidad a conocer mejor sus personalidades.

PARTICIPANTE 4: Experimentar que cada uno de nosotros somos creadores y creativos.

Todo comienza en cada uno de nosotros, a partir de nosotros.

PARTICIPANTE 5: Que la timidez puede ser discapacitante. ¡Vamos a derruir las barreras!

PARTICIPANTE 6: La discapacidad no es el centro, sino las personas

PARTICIPANTE 7: Integrar significa poder vivir. Y todo es creación.

PARTICIPANTE 8: Sencillez, naturalidad

PARTICIPANTE 9: Trabajar desde la inclusión sin que la inclusión sea el eje central.

Para mí es algo implícito, no explícito. Lo explícito es aburrido y nos desconecta... Participante 10: Desde la danza se nos olvida a veces trabajar más con la imaginación, porque nos concentramos sobre todo en el movimiento. Pienso más en la inclusión a través del movimiento que desde la imaginación.

JB: Estos ejercicios pueden adaptarse a diferentes tipos de público. Lo importante es simplificar los procedimientos para adaptarlos de manera sencilla para cada persona.

PARTICIPANTE 11: Las palabras clave para mí: etiquetas creatividad y empatía.

PARTICIPANTE 12: Escucha, empatía y alerta. Gracias a todos y a Extraordinary Bodies. Me llevo una relación especial con todos y cada uno.

PARTICIPANTE 13: Quiero destacar la idea del facilitador como oposición al profesor

PARTICIPANTE 14: La necesidad de volver a la infancia, y el juego como vehículo para llegar a conclusiones muy profundas.

PARTICIPANTE 15: La necesidad de fijarse en los detalles, los prejuicios de no saber mirar.

PARTICIPANTE 16: Todos somos únicos y extraordinarios. Lo peor es cuando la discapacidad es invisible.

PARTICIPANTE 17: Yo me llevo una idea sobre cómo reflejar esto en el colectivo con el que trabajo, con Síndrome de Down.

JB: Suerte. Te irá bien.

La inclusión se centra en la persona; se trata de quitar las diferencias que se imponen desde fuera.

Debemos comenzar con cada persona e ir poco a poco llevándola hacia delante. Es la primera vez que hago este taller en una lengua diferente al inglés. Estaba preocupado por ello, pero muchas gracias a todos por participar y asistir al taller. Y mi reflexión última: qué pena lo del Brexit. No ha sido mi culpa. Es una idea terrible y va a ser una pesadilla. •

La inclusión se centra en la persona; se trata de quitar las diferencias que se imponen desde fuera. Debemos comenzar con cada persona e ir poco a poco llevándola hacia delante.

VER VIDEO ►

Ophélie Mercier - Caravan International Youth and Social Circus Network

La transformación social a través de las artes circenses

TEATRO ROMEA

La Red Internacional de Circo Joven y Social Caravan reúne a 22 compañías de circo social y juvenil de la Unión Europea y de otros países. Desde 2008 la asociación ha gestionado cuatro proyectos de investigación, con objeto de favorecer la profesionalización y el empleo de actores jóvenes que trabajan en el campo del circo joven y social. Con este objetivo, Caravan ha creado una guía para formadores de circo social, denominada Circus Trans-Formation, que se dará a conocer en el taller. Ophélie no solo presentó la labor de la Red Caravan para difundir las buenas prácticas en las artes circenses para la creación de un cambio social, personal y comunitario, sino que también exploró las actividades y vías para reflexionar sobre los distintos enfoques pedagógicos innovadores para abordar el circo juvenil y social. Se basó para ello en ejemplos de la guía Caravan para formadores de circo social, combinándolo con información sobre el uso concreto de nuevas herramientas pedagógicas que se están utilizando en estos momentos, la descripción de proyectos de circo social de referencia y, por último, con un pequeño panorama sobre la realidad actual del circo social en Europa.

Ophélie Mercier

Ophélie Mercier es la coordinadora de la Red Internacional Caravan de Circo y Social y Juvenil. Su primer contacto con el circo social tuvo lugar en Egipto, donde trabajó con el colectivo Outta Hamra (Tomate Rojo) durante dos años. Outta Hamra es un grupo de teatro social y clown de calle orientado al trabajo con marginados: refugiados, niños de la calle y comunidades en riesgo de pobreza.

Tras esta experiencia artística y humana, el pasado año regresó a Europa y comenzó a trabajar con la Red Caravan, donde actualmente coordina las acciones internacionales con el objetivo de promocionar las prácticas circenses en la educación juvenil y para favorecer su desarrollo a través de actividades concretas, como los intercambios y la formación de los formadores circenses.

Ophélie tiene su sede de trabajo en el sur de París, donde explora las técnicas del clown.

www.caravancircusnetwork.eu >


43

OPHÉLIE MERCIER (OM): Vamos a situarnos todos en círculo. Soy Ophélie Mercier, coordinadora de la Red Internacional de Circo Joven y Social Caravan, que trabaja con la idea del circo social. Hacemos un trabajo sobre la pedagogía para formadores de circo. Buscamos apoyar a los formadores de circo para que estén preparados para trabajar en proyectos de circo social, y hemos realizado una investigación para elaborar un manual de formación dirigido a los formadores de circo, para enseñarles a adaptar su práctica.

Vamos a realizar un ejercicio introductorio. Pensad que hay una línea en el suelo, un eje es el máximo y otro es el mínimo. Hay que situarse en función de la respuesta.

¿Cómo habéis dormido?

¿Cuánto habéis aprendido hoy?

¿Es útil lo aprendido hoy para aplicarlo a sus trabajos?

(Se hacen grupos de cinco o seis personas y se proporciona un tiempo para conocerse. Ophélie diseña por el suelo unos recortes con diferentes imágenes de distintos temas. Cada uno elige y coge una. Cada uno ha de explicar las imágenes a su grupo, e intentar determinar y definir lo que puede significar y en qué consiste el circo social. La idea de la inclusión en el arte es el tema subyacente a estas conversaciones que hay que mantener a partir de las fotos).

OM: Voy a presentaros la actividad que realiza la Asociación Caravan, para que entendáis mejor sus metas y, de paso, el concepto de circo joven y social. Los objetivos de la Asociación Caravan son los siguientes:

- *Utilizar las artes circenses para generar cambios personales, comunitarios y sociales positivos:*
- *Abogar por el impacto positivo del circo joven y social.*
- *Desarrollar enfoques pedagógicos innovadores para el circo joven y social.*
- *Promover, a través de la cooperación internacional, el desarrollo sostenible de las organizaciones que trabajan en el campo del circo social*
- *Maximizar las oportunidades y vías para que las personas comprometidas con el circo joven y social conecten a través de Europa y con otros países.*
- *Profesionalizar las habilidades pedagógicas, sociales, artísticas y administrativas del sector.*

44

Se trata de una red compuesta por 6 circos sociales. Fue creada en 2008, y ahora tiene veintidós miembros, catorce en Europa y ocho fuera del continente. Hasta hace un año constaba solo de un miembro por país, pero ya se permite más de uno por país.

Nuestras acciones son: seminarios a nivel europeo, intercambios de jóvenes, formación para formadores, festivales, caravana joven de voluntarios e investigaciones.

En la actualidad, nuestras investigaciones se centran en tres grandes proyectos:

- *Un marco de referencia de las competencias para los formadores de circo social.*
- *A partir de este marco, hemos compilado un libro de referencia para formadores de circo, Circus Trans-Formation, la primera guía de formación para formadores de circo social.*
- *Y continuamos con nuestra investigación para profesionalizar ese ámbito de formadores de circo, lo que es la piedra angular de una futura licenciatura de pedagogía de formadores de circo joven y social.*

Entre 2009 y 2011, establecimos una triple alianza: Caravan, la Universidad de Bruselas y seis escuelas de circo, a la que en la actualidad se han unido más escuelas y universidades. En departamentos como pedagogía o ciencias de la educación, los más directamente relacionados, establecimos grupos para hacer tormentas de ideas, y también lanzamos sesiones de experimentación a nivel nacional, donde esas ideas de la fase anterior se ponen en práctica con formadores u otro tipo de profesionales, para ver cómo funcionan.

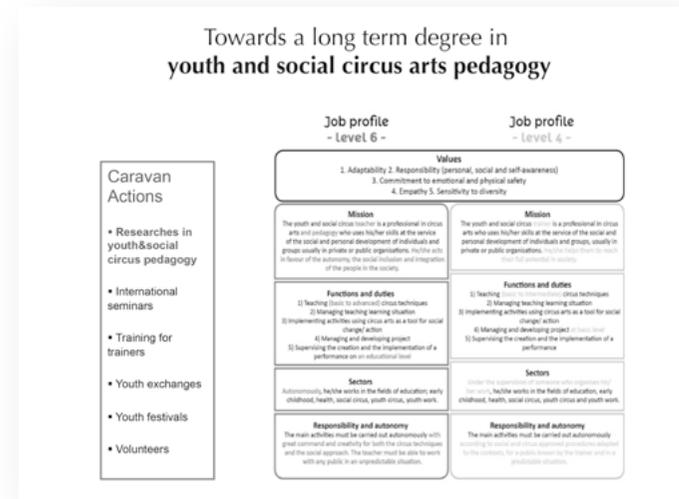
Así montamos la idea, con un programa de veinte días y 140 horas de duración con cinco elementos principales: contexto social, el acto de enseñar, la gestión de la enseñanza, técnicas circenses y creatividad y fundamentos.

Esto nos permitió establecer la base para la futura licenciatura o grado de formación en circo. Hicimos primero un mapa de la situación en el espacio europeo de la educación sobre el circo, y además realizamos un análisis de las necesidades del mercado de trabajo y la necesidad de formadores de circo, con el objetivo de buscar la empleabilidad de estos perfiles. El contexto y la implantación son diferentes dependiendo de lugar.

Establecimos dos niveles, 4 y 6, vinculados al marco europeo de cualificaciones profesionales.

Vemos los dos patrones de trabajo con los que nos planteamos el proceso.

- *Nivel 4: Instituto*
- *Nivel 6: Universidad*



Queremos determinar también el perfil laboral del candidato, en cuanto al mercado laboral y las competencias inherentes a ese puesto. Queremos que se implemente una licenciatura. Con suerte, el año que viene nos asociamos con cuatro escuelas circenses y dos universidades, y la idea es que las universidades incorporen estos grados.

Hemos llevado a cabo diferentes seminarios con el fin de poner en común nuestra experiencia académica y pedagógica en el sector del circo joven y social, ofreciendo con ellos la oportunidad de compartir ideas mediante mesas redondas, talleres, redes informales de trabajo y todo tipo de intercambios.

En el campo de la formación para formadores, hemos establecido un programa de 20 días basado en nuestra propia guía. La idea que subyace a toda esta formación es la de ver la transformación del circo en acción: hay cuatro módulos que tienen lugar en cuatro escuelas diferentes, y ya tenemos a veinte formadores repartidos por diez países diferentes.

Los intercambios entre jóvenes procedentes de diferentes escuelas, de edades entre 13 y 18 años, persiguen un intercambio de conocimientos y de creatividad, combinan educación, entretenimiento y diversión y en ellos ya han participado más de 350 personas.

Los festivales juveniles son similares a los intercambios de jóvenes, pero más enfocados a la actuación, promueven un diálogo internacional y buscan la implicación de los jóvenes en los procesos creativos.

Nuestro voluntariado se desarrolla en el marco del Servicio Europeo de Voluntariado, y permite a los que tienen edades comprendidas entre 18 y 30 años que tengan experiencias con el mundo circense para viajar. En él intervienen más de cuarenta personas cada año.

Ahora, querría saber si tenéis alguna pregunta, si queréis saber más sobre algún punto.

PARTICIPANTE 1: ¿Cuáles son las universidades y escuelas colaboradoras?

OM: En los dos proyectos Bélgica y Finlandia se trata de la facultad de Educación. Para el proyecto que viene, contaremos con facultades de Educación Física en Francia y Alemania, una universidad privada de Educación y Trabajo Social y en la Universidad de Galway, en Irlanda, la facultad de Arte dramático.

PARTICIPANTE 2: ¿Cómo articuláis la cooperación internacional con Palestina, u otros países?

OM: Con fondos europeos que se abrieron a los vecinos de Europa, como Palestina, Rusia, Turquía... Participan en intercambios y también en la formación de formadores. Además, hay muchos intercambios que se hacen directamente a nivel personal, de artista a artista.

PARTICIPANTE 3: El manual Circus Trans-Formation, ¿es de uso privado? ¿Para quién es útil?

OM: Es un manual de formación de formadores, y por lo tanto útil para todos los que ejercen estas funciones o se interesan por ellas, y está disponible online en nuestra web, en el apartado de publicaciones.

PARTICIPANTE 3: Hay otra red, EINCO, que trabaja en ese sentido. Me gustaría saber cuáles son las diferencias. ¿Existe algún tipo de contacto?

OM: La nuestra es de formadores de circo, para especializarse. No conozco la otra red, así que no podría hablar de diferencias.

PARTICIPANTE 4: Querría que me dices una definición de circo social.

OM: Es el circo que va a alcanzar a grupos de público a los que no llegaría de manera directa.

PARTICIPANTE 5: Además de fondos europeos, ¿hay autofinanciación procedente de los espectáculos que se presentan?

OM: Como red no tenemos público directamente. Sí lo tienen las escuelas, que tienen festivales, espectáculos, y también culturas diferentes. Por ejemplo, la escuela de Finlandia tiene una programación mensual de calidad, mientras que en Rumanía es un centro social.

PARTICIPANTE 6: ¿Cuáles son los criterios para formar parte de la red Caravan?

OM: Son hacer actividades de circo e interés en practicar circo social. Tenemos dos tipos de miembros: por un lado, los miembros completos, que son escuelas de circo como tales, que imparten enseñanza y dan clase. El precio es de entre 750 y 2.000€ al año. Por otro lado, los miembros asociados, que pagan 200€. Este tipo está abierto también a compañías de circo con actividades de circo social u otras formas de organización.

En Caravan también pensamos los proyectos para los fondos europeos, poniendo un énfasis especial en la pedagogía. Actualmente no hay proyectos artísticos como tal, pero podría ser en un futuro.

(Tras la introducción sobre Caravan, se reanudan los ejercicios. Los participantes se dividen en grupos de seis personas, y a cada uno se le propone un tipo de grupo para el que deben crear una actividad de circo joven y social).

GRUPO 1

Se trata de organizar un taller de circo para niños y jóvenes de entre 7 y 12 años, en un barrio con una comunidad musulmana. Se busca implicación de todo tipo y participación.

El reclamo será un pasacalles por zonas estratégicas del barrio, además de una jornada gratuita de puertas abiertas.

Se cerrará con un inventivo espectáculo final, abierto a todo el barrio.

Las preocupaciones que surgen son la relación entre distintos géneros y culturas, qué disciplinas son más acordes por sexos.

GRUPO 2

El espacio es un barrio chabolista, habitado por niños rumanos. Se programan 10 sesiones en un espacio prefabricado en la zona. ¿Para qué? ¿Para quién?

Los objetivos serán la promoción sociocultural, la relación entre los chicos, superar la barrera lingüística, promocionar la asistencia al colegio e invitar a que se apropien del espacio a través de la autogestión. La idea es dar un impulso de creatividad e intentar mejorar las relaciones familiares a través de talleres.

El ejercicio trata de indagar en las complejidades de una colaboración entre más de una asociación, descubrir qué quieren los niños y, por extensión, su familia y el barrio.

GRUPO 3

El grupo objetivo de este ejercicio está formado por mujeres víctimas de violencia sexual.

Los objetivos que se pretenden alcanzar son: un aumento de la autoestima, la recuperación de la confianza, y la realización de un trabajo de relación entre el cuerpo ajeno y el propio cuerpo. El debate se centra en torno a las herramientas posibles para mantener estable la autoestima.

GRUPO 4

En el caso de este ejercicio, se plantea como público un centro de mayores, cómo estimular la participación y la integración de los ancianos que viven en él.

Con este punto de partida, se genera un animado debate sobre la adaptación de las distintas herramientas del circo a los diferentes públicos, y se trata de indagar cuáles sirven para cualquier colectivo, cuáles no, y cómo manejarlas para sacarles el mayor partido posible. •



Marisa Brugarolas

Danza integrada en la inclusión

TEATRO ROMEA

VER VIDEO ▶

Este taller invitó a los participantes a crear a partir de la diversidad, a dejarse sorprender por la singularidad del otro, a que deje de ser un extraño, a reinventar la forma de estar en el mundo, a recrear las relaciones humanas y, desde ese lugar, encontrar procesos creativos en la formación artística en la inclusión.

Todos los participantes construyeron un grupo diversamente hábil que manipuló las herramientas de la danza contemporánea y artes escénicas desde sus diferentes experiencias vitales y profesionales. Se combinaron diferentes técnicas somáticas, con las pautas básicas de la Danza Contact, la improvisación y la composición instantánea, posibilitando a todos los participantes valorar su diferencia y aprender desde ella. •

Alberto Sava

Teatro participativo e intervención social

TEATRO ROMEA Y ESPACIOS DE LA CIUDAD DE MURCIA

VER VIDEO ▶

Alberto Sava planteó este taller basándose en la utilización de espacios reales, cotidianos, comunitarios, sociales, con la participación constante de los asistentes y con el objetivo de trabajar en y con la realidad social para intervenirla y transformarla.

Se utilizaron espacios abiertos y cerrados de la ciudad de Murcia, fijos o móviles, con y sin gente, explorando todas las posibilidades, recursos, conceptos y técnicas para lograr la comunicación y participación de los asistentes a través de experiencias, realizaciones y espectáculos.

Además, se abarcó el tratamiento de todas las variables del hecho teatral participativo: objetos, cuerpos (diálogo, comunicación, participación), tiempos, ideas, gente, lugares, situar acciones reales para modificarlas en los campos de entrenamiento, investigación y realización. •

Pepa Astillero, Eric de Bont y equipo de Pupaclown

Pupaclown-Integra, Pupaclown-Normaliza

CENTRO ESCÉNICO PUPACLAWN

VER VIDEO ▶

Pupaclown repasó en primer lugar su trayectoria artística y escénica en las artes circenses, desde sus inicios hasta conformar la comunidad escénica

que es hoy. Para ello, puso sobre las tablas del Centro Escénico Pupaclown (proyecto pionero en la arquitectura escénica orientada a la inclusión social) sus principales armas en pro de la integración de niños, niñas y jóvenes, en un ambiente normalizado.

Poco a poco el telón dejó pasar la luz, descubriendo a la ciudadanía en general y los asistentes al taller en particular, el poder del clown, del circo, de las artes escénicas para la infancia, del juego y/o aprendizaje en familia y de la tecnología que allana los caminos difíciles de transitar para la discapacidad. Mientras, nos envolvieron en un mundo de fantasía donde todo podía tornarse real: los Payasos Pupaclown nos devolvieron a la realidad. •

Taller performance - Compañía Sharon Fridman

Tú y las formas

TEATRO CIRCO

VER VIDEO ▶

Sharon Fridman y el dramaturgo Antonio Ramírez-Stabivo concibieron para esta ocasión tan especial un nuevo formato de encuentro en el que los límites de una performance y un taller quedaron diluidos.

Todos los asistentes a las Jornadas estaban invitados a formar parte del suceso junto a un equipo de intérpretes de la compañía. Todas las personas estaban invitadas a encontrar su lugar en la acción, la creación, el aprendizaje, el movimiento, la voz, la contemplación... escuchando atentamente el sentido de lo que va emergiendo, y con la intención de entrar en un cauce fluido e irreversible.

En su búsqueda, reflejada en los últimos proyectos de la compañía, han ido purgando de una manera natural e inevitable las fronteras entre los intérpretes y los espectadores, entre los encuentros didácticos y los ensayos de creación, entre los espacios escénicos y la naturaleza. Siempre la necesidad ha sido el motor del cambio, que ha llegado a través del movimiento... para ir al lugar en el que queremos estar debemos movernos hacia él.

Este evento supuso un paso más en esta evolución. Más allá de los dualismos tú/yo, forma/vacío, espectador/artista, dentro/fuera, generaron un suceso intensamente creativo en el que explorar los caminos caóticos por los que surgen las formas. Una inmersión en un estado adecuado en el cual la percepción de los límites se vuelve inestable, dónde no se anticipa ni se reproduce, sino que se permite la emergencia en el presente de lo que ha de suceder. En este territorio los procesos de aprendizaje no son meras asimilaciones de técnicas, sino que constituyen en sí auténticas conexiones con el dominio de la creatividad. •

Comunicaciones

- 1. AEOS - Asociación Española de Orquestas Sinfónicas**
Mosaico de sonidos, orquestas en movimiento
- 2. CESyA - Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción**
Artes escénicas accesibles
- 3. Estudio Schinca** - Aplicación socioterapéutica del
Método Schinca de expresión corporal
- 4. La Trilateral** - Lull en la Ciudad Nueva / Lull a la Ciutat Nova
(espectáculo polilingüístico)
- 5. Taller Naranja imaginario**
Música Electrónica y Diversidad
- 6. Terranova Teatro**
Proyecto DAP Project (Dreaming is Always Possible)
- 7. Escuela Internacional de Circo y Teatro CAU** - El circo como
herramienta para la igualdad. Feminismo y circo.
- 8. The New Carnival Company y Viva Disability Carnival Club**
*El carnaval como una forma de arte inclusiva y accesible
que tiene el poder de cambiar vidas*

VER VIDEO ►

AEOS (ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ORQUESTAS SINFÓNICAS)

**Mikel Cañada (creador y director artístico del proyecto) y
Cristina Ward (coordinadora de AEOS)**

Mosaico de sonidos, orquestas en movimiento

CRISTINA WARD (CW): Mosaico de Sonidos es un proyecto de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, la AEOS, que es una asociación de veintiocho orquestas sinfónicas españolas formada por sus gerentes y lleva ya unos cuantos años en funcionamiento. Hace ya cuatro o cinco años, decidieron que querían hacer un proyecto de inclusión social con todas las orquestas juntas, una acción en todo el país a través de estas orquestas. Cada una ya estaba haciendo acciones de inclusión social en sus comunidades, pero queríamos hacer algo unidas.

Empezamos a hablar de este proyecto en 2013, y durante ese año, entramos en contacto con Mikel Cañada, que es el director artístico de este proyecto. En 2014 encontramos, por fortuna, la financiación, se continuó con la preparación en 2015 y en 2016 hicimos unos talleres, para terminar con unos proyectos en el primer trimestre de este año. Ha sido un proyecto que nos ha costado tiempo y mucho esfuerzo; el recorrido ha sido largo, pero creemos que ha sido muy positivo. Y durante todo el proceso, se ha ido rodando, porque este año queremos publicar un documental, ya que queremos tener un documento gráfico de cómo se hizo todo.

«En cada orquesta, músicos de esas orquestas, están realizando talleres con grupos entre diez y veinte personas, en los que se trabaja, se tocan instrumentos, se experimenta, se crea, y todo a través de una misma obra sinfónica, que es la obra La flor más grande del mundo, una obra compuesta por Emilio Aragón, y que tiene además, un texto del maravilloso escritor portugués José Saramago».

«El proyecto Mosaico de Sonidos ha significado un sueño hecho realidad, porque siempre estamos deseando encontrarnos en espacios compartidos, donde las personas son personas, tienen sus capacidades y las ponen encima de la mesa.

»A las personas con discapacidad intelectual les ponemos una etiqueta de que no son suficientemente capaces o no tienen habilidades o talentos para llegar al nivel. Y cuando tú creas un entorno amigo donde acoges a todo el mundo, pues



vas viendo que lo inclusivo significa que cada uno pone lo que tiene, y cuando tú encuentras al otro, y el otro te da lo que tiene, generalmente te sorprendes, y te sorprendes con que hay una capacidad, un talento, una sensibilidad, una visión distinta de las cosas que a ti te enseñan».

Mikel Cañada, creador y coordinador de Mosaico de Sonidos

«Un proyecto en que catorce orquestas sinfónicas están trabajando juntas para desarrollar un proyecto de carácter social, un proyecto en que la música sinfónica es la protagonista, y es la herramienta que utilizamos para comunicarnos con personas con diversidad funcional.

MIKEL CAÑADA (MC): Esto es un proyecto de la Fundación BBVA, de Plena Inclusión y de AEOS, que es el promotor de toda la actividad. Quiero destacar que la propia imagen del proyecto también es un encargo a una empresa con personas con discapacidad del País Vasco, que se llama Entre Manos. Hicimos un concurso y fueron ellos los que ganaron con este diseño. Intentamos que, en todo lo posible, el proyecto fuese inclusivo.

Los agentes más importantes que han participado en el proyecto han sido las catorce orquestas –de las veintiocho que ha dicho Cristina, que forman parte de la Asociación, han participado catorce–, y las ocho federaciones de Plena Inclusión, que es la Confederación Española de Federaciones de Asociaciones de Personas con Discapacidad Intelectual.

De cada orquesta, un grupo de músicos trabajaba con un grupo de personas con diversidad funcional, y en total han participado unos ciento cuarenta músicos de las diferentes orquestas. Calculamos que unas doscientas veintiocho personas con diversidad funcional han disfrutado de este proyecto. La composición de Emilio Aragón ha sido un apoyo importante para el proyecto, era

una música muy bonita y muy adecuada para lo que queríamos transmitir, y el cuento de José Saramago, que es un cuento de superación, de cómo un niño con muy pocas herramientas es capaz de resucitar a una flor moribunda y que se convierta en la flor más grande del mundo.

Es la primera vez que las orquestas sinfónicas españolas se unen para hacer un proyecto de carácter social, y eso es un paso adelante, un avance muy importante, y además queda la convicción de que va a haber más proyectos de carácter social entre las orquestas sinfónicas, lo que para nosotros es una grandísima satisfacción.

Lo bonito del proyecto es que había catorce orquestas y catorce proyectos diferentes. En cada orquesta se ha trabajado con un grupo de personas diferentes, por lo tanto, el resultado final ha sido muy diverso en función de las capacidades de las personas, tanto de los músicos, como de las personas con diversidad funcional que han estructurado su proyecto en función de esas capacidades.

El impacto mediático de estos veinticuatro conciertos ha sido extraordinario, nos ha superado en las previsiones que teníamos. En televisión, en radio, en las redes sociales ha habido muchísimo movimiento, porque claro, también todo el movimiento asociativo alrededor de Plena Inclusión se ha unido a esta iniciativa. Han sido conciertos con muchísima creatividad en los que hemos utilizado instrumentos convencionales, instrumentos no convencionales, instrumentos inventados, todo material con el cual poder hacer sonido y hacer música. También hemos utilizado la danza, el arte dramático, por supuesto la literatura, la poesía... todo tipo de recursos expresivos.

La realidad de este proyecto es que ha sido una explosión de creatividad, una explosión también de emoción. Digamos que ha sido transformador para las orquestas, lo que también fue uno de los objetivos que nos propusimos cuando empezamos con este proyecto. Que fuera un proyecto que diera la oportunidad a personas con diversidad funcional no solo de disfrutar de la música, sino de además convertirse en agentes creadores de música, y que es un objetivo que creo que hemos conseguido, pero además ha sido un proceso transformador dentro de las orquestas y, para cada persona que ha participado en particular, porque vosotros sabéis lo que esto puede llegar a mover en el interior de una persona. •

CESyA (Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción)

Luis Puente (subdirector de operaciones)

Artes escénicas accesibles

El Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción es un centro dependiente del Real Patronato de Discapacidad del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, que gestiona la Universidad Carlos III de Madrid. Esas dos vertientes nos dan dos formas de comportarnos en nuestro trabajo diario: uno, la encomienda que recibimos del Estado, de difundir, promover, impulsar todo lo que es la accesibilidad a los medios audiovisuales a través del subtitulado y la audiodescripción, y por otro lado, como universidad que somos, tenemos un carácter investigador que nos lleva a proponer nuevas soluciones. En ese mismo marco, nos ofrecemos, y desde aquí me ofrezco a vosotros y a vuestros compañeros, como asesores en temas de accesibilidad audiovisual. La ley 27/2007 nos reconoce como centro de referencia en España en subtitulado y audiodescripción.

Habiendo hecho la presentación institucional, dejadme que os cuente un poco qué es y por qué están el subtitulado y la audiodescripción, por qué pueden ser soluciones para la accesibilidad a los montajes que podáis crear. Nuestras competencias están en tres vías: la discapacidad auditiva, la discapacidad visual y la discapacidad cognitiva, porque en todos ellos se pueden aplicar las técnicas en las que somos competentes.

En la discapacidad auditiva, el objetivo es conseguir que una persona con esa discapacidad pueda recibir la misma información que reciben las demás. En este caso, al tener dificultades auditivas, necesitamos transmitir el texto y los sonidos que ocurren en la escena de alguna forma, y esa forma es el subtitulado. Con eso se aprovecha el habitual subtitulado que tenemos en pantalla, el subtitulado interlingüístico; pero el subtitulado adaptado es distinto. No solo tiene que transmitir el texto, sino que también tiene que transmitir los elementos ambientales y los sonidos que ocurren en escena, que todos los demás los percibimos incluso aunque estemos oyendo una obra en otro idioma.

En el caso de la discapacidad visual, el objetivo viene a ser el mismo, transmitir a las personas con esta discapacidad la misma información que reciben todos los demás. En este caso la información que pierden es lo que pasa en el escenario, el movimiento escénico, la escenografía y la interpretación de los actores. La solución que se aplica habitualmente para eso, es la audiodescripción. Esta significa que proveemos a los usuarios de unas petacas de radio, y les enviamos una señal, mensajes auditivos, a esas petacas que oyen en sus auriculares. Esa información contiene lo que pierden, lo que ellos no perciben respecto al resto de las personas: descripción del comportamiento, descripción de la acción, descripción de la escenografía, siempre y cuando sea relevante a efectos de la obra.

La discapacidad cognitiva vuelve a ser lo mismo, pero ahora tenemos un matiz. Ven, saben lo que pasa en el escenario, con lo cual no tenemos que describirle eso; la función vuelve a ser lo que llamamos la audioexplicación, que sirve para salvar dos barreras. Por un lado, la problemática de entender ciertos elementos complejos de la obra, o ciertos discursos complejos; necesitamos explicar qué significa de forma sencilla, utilizando técnicas de lectura fácil, para hacerles comprender cuál es el mensaje que está oculto detrás de esa complejidad escénica o del discurso. Por otra parte es atender a poder recordar cuáles son las causas y las razones que llevan al actor a hacer algo: un problema de memoria a corto plazo. Para eso utilizamos la técnica de la audioexplicación, dotamos a los usuarios de la petaca, y transmitimos mensajes que le aclaran los elementos complejos de la obra.

Para hacer la producción de estos servicios de accesibilidad, en el caso del subtítulo, existe una norma, la norma 1153010, cuya última versión es de 2012, la cual exige la identificación de los personajes, porque cuando existen actores ocultos y no se sabe quién está hablando, hay identificar el personaje. La norma española utiliza los cuatro colores básicos, el amarillo, el azul, magenta y cian, para identificar los cuatro personajes principales. También exige una conversión literal del texto. Por otra parte, en la audiodescripción existe una norma también, la 153020, cuya última versión es de 2005, que también exige que la producción de esos mensajes que van a las petacas, sean en los huecos del audio de la escena. Puede hacerse con los audiodescriptores en directo haciendo la interpretación, o pueden utilizarse herramientas que lanzan mensajes pregrabados en los momentos que se deseen.

Para la producción de la audioexplicación no existe norma, pero utilizamos los criterios de lectura fácil. También hay que localizar esas audiodescripciones en los huecos, hay que seleccionar qué información hay que emitir y cómo hay que emitirla, y también podemos utilizar grabaciones.

En la actualidad, salvo honrosas excepciones, la accesibilidad ha vivido de espaldas a la creación, al escenario, al mismo tiempo que el escenario ha vivido de espaldas a la accesibilidad. La producción de servicios de accesibilidad la hacen los profesionales de estos servicios, sin que la dirección, montaje, escenografías intervengan en ellos, llegando a situaciones caóticas, como que llegamos a subtítular una obra, necesitamos poner una pantalla, y el escenógrafo se lleva las manos a la cabeza de qué hacemos poniéndole una pantalla en medio de su escenografía. Eso implica que la accesibilidad debe estar contemplada desde el principio. Si el escenógrafo hubiera sabido desde el principio que en algún momento va a haber subtítulo, hubiera buscado solución para ello.

Quería tratar el ejemplo de los sobretítulos, que es como se llama en teatro a los subtítulos, porque se sitúan arriba. Veamos una imagen de un montaje de una ópera: la diferencia de altura entre el cantante y la posición de los subtítulos es de



cuatro alturas más arriba que el metro setenta al que puede estar situado la cabeza del tenor. Eso significa un problema, esta no puede ser una solución. Significa un problema físico, hay que levantar y bajar la cabeza durante las dos horas del acto, lo que produce un problema de tortícolis. ¿Podemos imaginarnos un acceso habitual de las personas con discapacidad auditiva a espectáculos como este? Estamos relegando a las personas con discapacidad de estos espectáculos, son tres mil años de historia en los cuales hemos ignorado a las personas con discapacidad.

Por tanto, esto no es una solución, pero tampoco es una solución desde el punto de vista artístico. ¿En alguno de vuestros montajes entendéis retirar la atención del escenario para llevarla a doce metros de altura? ¿Y perder la interpretación? No, no lo pretendéis. Buscáis que la atención del espectador esté donde vosotros queréis, cuando hayáis diseñado el espectáculo, por lo tanto tampoco es una solución desde el punto de vista artístico.

La accesibilidad debe estar presente en la concepción del espectáculo teatral desde el principio, y necesitamos soluciones distintas a las tecnológicas que hemos visto, propuestas escénicas que integren la accesibilidad dentro del hecho teatral desde el primer momento.

En CESyA estamos lanzando un proyecto que trata de temas accesibles. En primer lugar, la accesibilidad debe estar presente en la concepción del espectáculo teatral desde el principio, y, en segundo lugar, necesitamos soluciones distintas a las tecnológicas que hemos visto, propuestas escénicas que integren la accesibilidad dentro del hecho teatral desde el primer momento.

Quería dejaros con este mensaje. Queremos artes escénicas también para personas con discapacidad. CESyA ofrece su saber hacer para apoyaros en ese intento de conseguir que sea normal una idea utópica que tengo en la cabeza: que una persona adquiera una entrada en una taquilla, y no le pregunten qué es, ni de dónde es, ni cómo viene, y pueda disfrutar de la obra. •

ESTUDIO SCHINCA**Susana Carnero y Helena Ferrari Schinca*****Aplicación socioterapéutica del método Schinca de expresión corporal***

SUSANA CARNERO (SC): Soy profesora del Estudio Schinca, y profesora de psicología experimental en la universidad de Oviedo. Venimos a presentar un proyecto que se formaliza en la futura presentación de un título de experto que trabaja la expresión corporal con implicaciones socioterapéuticas. Para ello os voy a presentar a Helena Ferrari Schinca, jefa de estudios del Estudio Schinca y profesora de la RESAD, doctora en artes escénicas, además de actriz, que os va contar por qué empezamos a sentir la necesidad de estudiar una aplicación social y orientada al desarrollo de la persona, orientada al desarrollo integral, porque viene después de una experiencia en la docencia y la investigación de la expresión corporal de unos cincuenta años.

HELENA FERRARI SCHINCA (HFS): Algunos de vosotros conoceréis el proyecto Schinca, o a Marta Schinca, o quizás habéis leído sus publicaciones, pero otras personas seguramente no. Me gustaría hacer una pequeña semblanza, explicando la procedencia de este método y de Marta Schinca.

Marta Schinca se formó en la década de los años cincuenta en Montevideo, con la profesora Inge Bayerthal, que fue alumna directa de Rudolf Von Laban y de Rudolf Bode. En esa formación adquirió toda la base de su sistema, pero después ella lo desarrolló a nivel educativo y a nivel artístico. En 1969, Marta Schinca vino a Madrid, donde en ese momento había muy pocos trabajos de expresión corporal; era una disciplina desconocida. Había aún menos espectáculos gestuales, que partieran del trabajo de expresión corporal. Ella comenzó enseñando en escuelas de arte dramático, en conservatorios de música, en la facultad de Educación Física, en el Centro de Orientación e Investigación Psicológica enseñando psicomotricidad a niños, en la Escuela de Psicomotricidad de Aucouturier, y realizó diferentes investigaciones, por ejemplo con el actor invidente, sobre la hay algunas publicaciones.

A partir de todo ese legado, se han ido formando muchos alumnos con este método, entre los que está Susana Carnero, que es doctora en Psicología Experimental, que da clases en la Universidad de Oviedo y es terapeuta de movimiento. Ella es la directora de un proyecto de la aplicación de este sistema de trabajo a la aplicación socioterapéutica, y coordina diferentes grupos que llevan muchos años trabajando.

SC: De la manera más breve posible, voy a exponer en primer lugar tres de los puntos fuertes que pensamos pueden ser interesantes para la comunidad que



trabaja desde la salud, y la comunidad que trabaja desde el arte, y todo aquel que tenga una inquietud social y educativa hacia el movimiento.

El primer punto que queremos compartir, desde la metodología Schinca, es una importancia en el estudio de la toma de conciencia del cuerpo desde una práctica y un estudio de la gimnasia consciente, a partir de los principios universales del movimiento: tanto en el tema de la sucesión, la posición y sobre todo la cuestión que tiene que ver con la correspondencia. A todo estado emocional le corresponde un estado físico. Eso es algo que hemos trabajado en el estudio, pero también desde la psicología me interesa esta cuestión de manera relevante.

La gimnasia consciente se entrena y se practica en el estudio de una manera sistemática, y tiene una finalidad terapéutica a nivel fisiológico, por una parte, y luego tiene una gran repercusión en cuanto al conocimiento de mi cuerpo, en mi construcción del esquema corporal y de la imagen corporal. Este es un pilar

Nuestra finalidad es el movimiento significativo, el trabajo con un movimiento con una finalidad, la comunicación y el proceso expresivo

fundamental que trabajamos de manera sistemática desde fundamentos bio-mecánicos y otros, y que resulta muy interesante para posibles aplicaciones con el trabajo de las personas y de lo que les pasa.

En segundo lugar, la metodología Schinca trabaja con un vocabulario preciso, específico y estructurado sobre lo que es la gramática corporal. El vocabulario con el que trabajamos es específico, está organizado y es progresivo. Incluye un amplio sistema de elementos de lenguaje de movimiento, desde un sistema también pedagógico.

Y punto número tres: nuestra finalidad es el movimiento significativo, el trabajo con un movimiento con una finalidad, la comunicación y el proceso expresivo.

La parte socioterapéutica, que estamos ahora poniendo en marcha, precisamente se centra en la necesidad y derecho de todo el mundo para tener herramientas para comunicarse y expresarse. Así, desde el movimiento estamos encontrando formas muy interesantes para trabajar esta comunicación y expresión, que no sea solo desde lo verbal.

También queremos hacer un breve recorrido sobre los ámbitos de aplicación del método Schinca, ya muy fundamentados. El primero es el ámbito artístico, desde el terreno del teatro del movimiento, el teatro gestual. ¿Qué se trabaja, o qué se potencia? Que todo ese vocabulario, esa gramática corporal se trabaje de manera limpia y precisa y rigurosa a la hora de construir y analizar espectáculo. Es una herramienta potente también para el artista que construye, que crea y analiza también el espectáculo.

El segundo pilar o ámbito de aplicación del estudio ha sido la didáctica, la pedagogía, el estudio de la pedagogía del movimiento, cómo transmitirle al alumno de pedagogía, cómo transmitir el trabajo con el cuerpo de una manera clara.

Dentro de la didáctica, potenciamos cuatro aspectos:

1. *Esta lógica de movimiento en la gimnasia consciente, toda sesión de expresión corporal bajo el método Schinca empieza con una gran parte de conocimiento por descubrimiento guiado del funcionamiento del cuerpo, centros pulsores, etc.*
2. *La progresión y el descubrimiento es fundamental para el trabajo que hacemos desde el método.*

3. *El diseño de un ejercicio puente entre la gimnasia consciente y la parte más expresiva o de improvisación compositiva en el momento. Es un elemento que progresivamente hace que el alumno o la persona que está trabajando con esta metodología viva de manera muy natural ese paso desde lo orgánico de mi cuerpo a lo que necesito contar.*
4. *Y por último, brevemente, vamos a pasar unas diapositivas sobre las bases físicas, sobre la toma de conciencia del cuerpo. Trabajamos las bases expresivas desde el espacio, el tiempo y la fuerza, además de otros muchos procesos tanto expresivos como los temas universales de expresión, donde también trabajamos muchísimo con la interrelación con otras artes.*

Vimos una necesidad a través del alumnado, que trabaja con diferentes colectivos. Les parecía muy interesante la aplicación de esta metodología a particularidades de personas con las que estaban trabajando. Eso es lo que traemos hoy para ofrecerlos, esta futura formación sobre cómo la disciplina de la expresión corporal promueve el desarrollo personal, la comunicación y el desarrollo integral del ser humano, porque entendemos que desde el movimiento se puede trabajar esta unión entre la psique, el cuerpo y la necesidad cultural y social del ser humano. Nos permite nuevas formas de abordar emociones, comportamientos y conflictos.

Por último, ya se ha realizado un gran trabajo en el entorno de otras capacidades, en lo que siempre se llamó el contexto de ceguera. Se ha realizado trabajo con niños, ahora mismo se están estudiando grupos de trabajo que trabajan con tercera edad, con Alzheimer y demencias, y también con daño cerebral adquirido.

Finalmente quiero enfatizar y también destacar la importancia que tiene la investigación en el campo artístico y en concreto en nuestro campo, que es del movimiento, para unir una cuestión que tiene que ver con la ciencia y el arte. No sé en qué momento se dejó de relacionar, pero ahora tenemos que luchar un poco por conectar estos dos mundos que nos van a ayudar mucho también a potenciar la solicitud de proyectos, la lucha con la administración, la investigación... Nosotros generamos doctorandos, hacemos investigación muy concreta gracias al sistema tan preciso, y tenemos publicaciones que lo avalan. ●

LA TRILATERAL**Teresa Vilardell (directora)*****Llull en la Ciudad Nueva / Llull a la Ciutat Nova
(Espectáculo polilingüístico)***

Soy directora de teatro, dramaturga y profesora del Institut del Teatre, y quería hablaros de un proyecto que hemos desarrollado en La Trilateral durante el año 2016, y que estrenamos el 27, 28 y 29 de octubre en la sala Taller del Teatro Nacional de Cataluña. Este espectáculo lo hemos hecho con ocho migrantes de diferentes nacionalidades y cuatro jóvenes actores postgraduados del Institut del Teatre. Entre estas nacionalidades está una persona de Pakistán, dos personas iraníes, una de Ecuador, otra de Rusia, otra de Ucrania, otra de Senegal y otra de Colombia, y para sintetizar el espíritu de esta escenificación, podríamos decir que es un viaje real y simbólico hacia el encuentro del otro, desde la diferencia cultural y religiosa.

Se trata de un espectáculo de creación hecho con las aportaciones filosóficas, vivenciales y los pensamientos de las personas que han colaborado. No hay texto previo, y tiene la característica de tener música en vivo. Es un espectáculo polilingüístico, en el que se puede oír el urdu, el farsi, el árabe, el catalán, el castellano, el inglés, el ruso...

Este espectáculo inspira una vivencia como persona y como artista, que es la ciudad cambiada. Yo vivo en Barcelona, y a Barcelona van llegando personas, ya sean migrantes por cuestiones de guerra, pero también por necesidad, por deseos, y la ciudad va cambiando. También un impulso que es importante para mí es el que me da Ramón Llull; de ahí el título del espectáculo, que se llama Llull en la Ciudad Nueva. Llull es un autor catalán del siglo XIII, que escribió doscientos y pico libros, entre ellos un libro muy especial para nosotros, que se llama Libro del gentil y los tres sabios. En este libro, lo que narra es el viaje de una persona que tiene angustia, que no tiene religión, que no sabe muy bien quién es, y en un viaje metafórico, en un lugar fantástico, se encuentra a un judío, a un cristiano y a un musulmán, y hablan de sus religiones y de sus valores. Este ha sido el gran impulso del espectáculo.

¿Qué otras motivaciones existen detrás del espectáculo? Pues que el teatro debe intentar, bajo la forma que sea, pensar y explicar el mundo en que vives, desde lo íntimo, de lo público, después también de pensar la cultura; no como arqueología. Llull no es importante porque sea catalán y viviera en el siglo XIII, sino porque de alguna manera puede iluminar el presente con sus palabras, sus ganas y su espíritu. Con todas estas motivaciones, traté de poner un proyecto en marcha, que en principio no estaba contemplado que fuera hecho por migrantes. Yo lo pensaba con actores. Dio una serie de vueltas; hablé con



Xavier Martí, director del Teatro Nacional, y me sugirió la posibilidad de que este espectáculo fuese hecho con migrantes. Mi idea principal era que los actores hicieran un trabajo de campo, y que elaboraran luego un discurso teatral y que se representaba; es decir, que eran unos mediadores. Entonces, he de decir, fui consciente de que no estaba en mi lugar, en el sentido de que era una propuesta que no esperaba. Me daba bastante miedo, pensé que solo lo podía hacer desde la ética y desde la honestidad y es lo que traté de hacer. También partí de otra cosa, que creo que es importante, que son las cualidades que yo creo que tiene una compañía de teatro en sí misma.

Yo vengo de un territorio en el cual el teatro se hace en cada pueblo, en cada sitio, pero también del teatro profesional, en el que es por naturaleza la compañía interclasista, intergeneracional, interprofesional –porque se desarrollan diversas habilidades–, y esta cualidad «inter» que ya tiene el teatro venía muy bien para propiciar una acción escénica, que de hecho es lo que es este espectáculo, que fuera interreligiosa, intercultural... no se trataba de elaborar un discurso sobre la interculturalidad e interreligiosidad en primer término, sino que la propia experiencia lo fuera.

Establecida esta premisa, diseñamos un equipo, formado por migrantes, con una colaboración que me gustaría destacar muchísimo que es Migrastudium, que es una entidad que se dedica a la enseñanza de la lengua catalana y castellana a los que llegan a Barcelona, con postgraduados del Institut del Teatre. Teníamos también la necesidad de que el espectáculo tuviera una excelencia artística, de construir un objeto artístico, no solo un discurso ético y político cultural. Entonces pedimos la colaboración de un escenógrafo que se llama Alfons Flores, después pedimos la colaboración de un iluminador de primera fila, un dramaturgo, Miguel Casamayor, y con todo esto empezamos a trabajar.

El trabajo se dividió en dos partes, una primera parte que la realizamos en el lugar donde los migrantes estudiaban. Fuimos allí y ellos nos enseñaron su espacio, siempre con la finalidad de que lo que teníamos que hacer era cohesionar el grupo, que el grupo funcionara, que se crearan relaciones personales y vínculos. Para lograrlo promovimos el intercambio de saberes, no como filosofía, no como palabra dicha, sino también como algo que pasara de verdad, y para ello lo que hicimos, aparte de compartir técnicas y ejercicios de dramaturgia e improvisación, fue compartir saberes. Por ejemplo, alguna sorpresa importante fue descubrir instrumentos de Persia, como el tar, ver que había una actriz catalana que tocaba el violín y una actriz persa que también lo tocaba y no lo hacían de la misma manera ni tenían el mismo sistema musical, jugamos a todos los juegos posibles que cada uno había tenido en su infancia, buscamos todos estos elementos que hicieran que fuera verdad o realidad el intercambio de saberes, desde cómo se coloca uno el pañuelo en el Senegal... de muchos niveles posibles.

Era un gran reto hablar de valores y religiones entre personas que estaban empezando a hablar una lengua. Tuvimos la gran suerte de que Llull, que no quería pasar desapercibido de ninguna manera, consiguió que en vida suya, o después, se hicieran desde dibujos a relatos de vida; lo digo porque en la Edad Media no es frecuente. Existe así un manuscrito muy interesante, que es el Manuscrito de Karlsruhe, que es todo un cómic sobre su vida, y entonces comenzamos a trabajar sobre dibujos.

Me gustaría dejaros con el relato del trabajo que hicimos en la segunda parte del proyecto que fue en el Teatre Nacional, esto correspondería al trabajo que hicimos allí entre todos.

Cuando oímos hablar sobre el retorno de lo social, para mí es poner el talento y la creatividad a disposición de quien lo necesite, pero también los que lo necesitamos somos los artistas.

A modo de conclusión, me gustaría referirme a las palabras que han dicho mis compañeros al principio: cuando se realiza una actividad de este tipo entre artistas, mueve y remueve muchas cosas. Lo corroboro absolutamente, y en todo caso esta intrusión por mi parte, y por parte de los actores participantes, me gustaría valorarla como algo muy positivo, algo a promover, porque significa la ampliación del universo del artista, la reflexión incluso sobre sus conceptos y sobre sus ideas estéticas, también porque retorna al artista, su identidad de servidor social y cultural, de ser un mediador entre el arte y la sociedad. Cuando oímos esta palabra, que, por muchas veces dicha, a veces se concreta poco, que es el retorno de lo social, para mí es esto. Es poner el talento y la creatividad a disposición de quien lo necesite, pero también los que lo necesitamos somos los artistas. •

TALLER NARANJA IMAGINARIO

Roberto Casteleiro Bouza (educador social y coordinador)

Taller Naranja Imaginario, música electrónica y diversidad

Somos un grupo de música electrónica, formado por personas con diversidad. Cuando digo electrónica, imaginaos algo orgánico, como Kraftwerk o Animal Collective, grupos que utilizan los sintetizadores en vez de guitarras.

Taller Naranja Imaginario surgió en una asamblea de mi clase; necesitábamos crear un lugar, donde surgió esta idea. La definición de taller habla primero de «lugar en el que se trabaja una obra de manos»; nosotros empezamos con la música por las manos, empezamos con el cuerpo para llegar a la mente de la emoción.

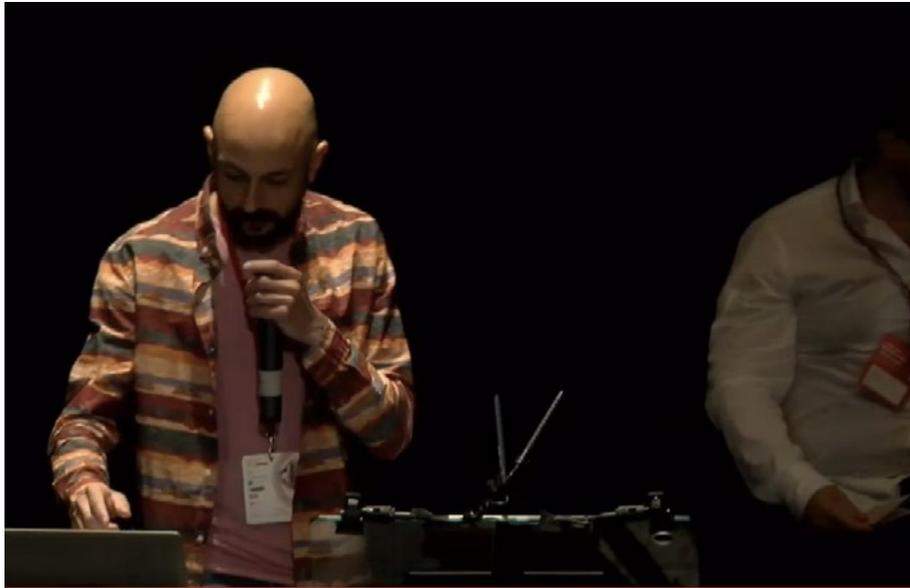
Taller es también «escuela o seminario de ciencias o de artes». Ciencias y artes: nuestro acercamiento a la música es mediante la tecnología, entonces la ciencia viene por ahí, igual no somos muy pitagóricos de la música con las corcheas y esas cosas, pero andamos por ahí. Taller es también «conjunto de colaboradores de un maestro». A mí me gusta pensar que yo soy como alguien de correos; a mi clase llegan cosas, postales y paquetes, y yo lo que hago es colocarlo en su lugar adecuado, nacional, internacional, para que todo se coordine y se coloque en el espectáculo o en lo que estamos haciendo en su lugar adecuado.

El color naranja. El color depende de nuestra percepción, y además su efecto viene determinado por el contexto. Yo pienso eso de la música, depende de nuestra percepción y el contexto es muy importante para nosotros. El color naranja evoca la positividad y la diversión, y nosotros nos lo pasamos muy bien. El nombre de este color procede de un fruto que hoy es bastante común, pero que en otro tiempo no lo fue tanto; nosotros utilizamos tecnología que ahora es muy común, pero que antes no lo era tanto.

Imaginario, «que solo existe en la imaginación».

Imaginario también significa «repertorio de elementos simbólicos y conceptuales de un autor, una escuela o una tradición». Nosotros, gracias a crear ese contexto, hemos creado un lugar imaginario que solo existe en nuestras canciones, en nuestro día a día de los ensayos, y que esa imagen simbólica que somos capaces de proyectar en los conciertos, la ha generado toda una serie de emociones y de lugares, que vienen por la música.

Taller Naranja Imaginario: proyecto artístico, transformador y pedagógico centrado en la música electrónica, las nuevas tecnologías y la participación.



56

Artístico, porque somos performativos en un escenario, usamos el arte como una finalidad, pero también como una herramienta, vamos hacia un espectáculo.

Transformador, ha transformado el centro del que partió, realmente está transformando nuestra forma de ver las cosas.

Pedagógico, porque tiene una parte de clases, de día a día, en el centro ocupacional en el que surge.

Taller Naranja Imaginario surgió en el centro ocupacional Pascual Veiga, que el año pasado cumplió veinticinco años. Es un centro muy pequeño, compuesto por veinticuatro personas, que vienen todos los días, y cinco trabajadores. Es un centro tan pequeño, que yo creo que por eso surgió este proyecto, porque no hay dirección, son los padres y madres y nosotras, ya está. Eso tiene unas cosas buenas y unas cosas malas. Por ejemplo, yo soy el dueño de mi taller, hasta me tuvieron un hacer un contrato diferente cuando esto empezó a coger fuerza: lo hemos transformado todo.

Tiene sus cosas malas, como que tenemos cero financiación, pero yo puedo hacer lo que quiera: eso es lo bueno.

Aquí estamos en el último concierto que tuvimos, que fue en marzo, en La Nave, en un espacio autogestionado en el que también estoy, y esto fue el final del concierto. Estrella, Miguel y Mónica están en los sintetizadores, Mariana en la

percusión. Ramón y Mila están en las artes visuales. Mila trabaja con tres retro-proyectores haciendo cosas que se hacían en los setenta, con agua, burbujas, tintes, etc. No necesitamos equipo de luces, vamos con los nuestros. Ramón hace ilustración en directo. Carmen y Tania cantan.

También estoy yo, formo parte de la banda, toco el bajo, y también utilizamos tecnologías de las que se ven en el Festival Sónar, que cuando las usas en un centro ocupacional, ¡alucinas! Claro, está bien lo de las corcheas y esas cosas, pero de repente nosotros con la tecnología, nos saltamos ciertas cosas y vamos hacia nuestros cuerpos, hacia poder hacer cosas que os explicaré después.

Era una clase normal, donde esperaban a que pasaran cosas, y de repente empezamos a hacer asambleas, a que cada uno fuese dueño de qué trabajo quería. Lo transformamos en un espacio de producción de arte contemporáneo.

¿Cómo lo hacemos?

Educación social. Yo soy educador social, y la parte más importante de la definición de mi actividad es «generadora de contextos». Para mí fue lo más importante cuando llegue al centro ocupacional Pascual Veiga. Al principio era la clase de Roberto y no podía ser la clase de Roberto, tenía que ser un contexto, tenía que ser un lugar imaginario que nos lleve a un lugar físico. Entonces, recortamos unas letras, pusimos Taller Naranja Imaginario, y empezamos a transformar la clase. Era una clase normal, donde esperaban a que pasaran cosas, y de repente empezamos a hacer asambleas, a que cada uno fuese dueño de qué trabajo quería. Lo transformamos en un espacio de producción de arte contemporáneo. Trabajamos mucho con vídeo, trabajamos con fotografía, muchas cosas que salen en clase después las trasladamos al directo.

Experiencias, tiempo, tecnología, deriva.

Experiencias: nos pasa que no había experiencias, no conocían la obra de otros artistas, no conocían muchísimos grupos. Nos hicimos fans de Hidrogenesse hasta el punto de que se saben todas las canciones; pasamos de Bisbal a Hidrogenesse. Trabajamos muchísimo con la memoria, con las vivencias, sacamos muchísimas cosas del imaginario hacia ahí.

Tiempo: para practicar, para interiorizar, para asumir, para atravesar lo construido, la suerte de estar en el centro ocupacional Pascual Veiga y hacer lo que me da la gana es que no hay tiempo, no tengo un «dentro de seis meses se acaba»; no se acaba, seguimos, de hecho, estamos haciendo ahora televisión imaginaria.

Deriva: importantísimo, comportamiento lúdico-constructivo, nos lo pasamos muy bien, pero estamos construyendo cosas, todo el rato, ¿hacia qué? Pues lo veréis en

el vídeo final. Dejarse llevar por las solicitudes del terreno; esto tiene que ver mucho con lo que hablaba ayer Marisa, de estas cosas de la interdependencia, apoyar la diferencia, transformar las dificultades; es decir, es lo que os hablaba del cartero: para construir las letras, o para incluso como trabajamos la música, para eso está la tecnología, hay que llevarla al punto en el que desaparece y aparecemos. A veces vas a un concierto, está tocando el piano, y el piano es el que toca al tío, ¿por qué? Porque están de alguna forma imbuidos por esa materia. Esto pasa mucho con los sintetizadores y la música electrónica, que en la electrónica son las máquinas las que acaban tocando y nosotros intentamos retorcerlas para que se adapten a nosotros.

Este tipo de cosas: este aparato que nuestro es un mini fighter. Que se nos adapta muy bien a Miguel, que toca este con un LP de ocho; él tiene una hemiplejía, y podemos adaptar esto a las escalas que queramos. Por eso decía lo de los cuerpos, realmente nosotros empezamos con la música haciendo coreografías con los dedos, intentando saber cómo funcionaba esto, fuimos trabajando los oídos, hasta llegar en un proceso de cuatro años hasta donde estamos ahora, que se ha creado una banda; fue en el último año cuando la cosa fue derivando hacia algo más profesional.

¿Para qué hacemos esto? Para componer, grabar y tocar. Es decir, somos una banda con todas las consecuencias. Podría haber condiciones ontológicas, filosóficas... pero nosotros somos una banda, queremos componer, grabar y tocar. ¿Qué pasa cuando hacemos todo esto? Que pasamos a la segunda definición de educación social: la incorporación del sujeto de la educación a la diversidad de las redes sociales, entendida como el desarrollo de la sociabilidad y de la comunicación social. De repente, tenemos nuevas perspectivas laborales, de ocio, de participación social, y también educativas.

¿Por qué hacemos todo esto? El centro de ocupación social vive ahora un proceso de transformación total, porque estaban acostumbrados a otro tipo de talleres. Me interesa lo de dar valor a lo intangible, es muy importante.

La banda, ¿por qué está? Por millones de cosas. ¿Qué opino yo? Porque es el mejor grupo de música.

¿Dónde y cuándo? Estamos en A Coruña, estamos en Vimeo, en Facebook, estamos en todos lados.

Hemos hecho muchos conciertos, aunque es el de la Fundación Luis Seoane, el 17 de marzo del año pasado, el que de repente cambia todo. Fuimos a Madrid el año pasado, salimos en la radio, en la televisión de Galicia...

Próximas fechas: este mismo mes vamos a estar en Madrid en el festival Una Mirada Diferente, y en agosto en el Noroeste Pop Rock, en Coruña que es el festival más grande que hay allí. •

TERRANOVA TEATRO

Begoña Iriarte (responsable del proyecto y miembro de Terranova Teatro)

Proyecto DAP

(Dreaming is Always Possible)

Soy Begoña Iriarte, responsable y creadora de Terranova Teatro y estoy aquí hoy por un proyecto que desarrollé en Grecia, en septiembre del año pasado, para personas refugiadas.

Hace algunos meses ya de ese proyecto, y sin embargo puedo decir que sigue vivo porque de él han derivado otras iniciativas y proyectos.

Proyecto DAP Project, Dreaming is always possible. Todo empezó cuando sentí un sentido del deber muy fuerte, a causa del conflicto sirio, y sentí la obligación de hacer algo como persona y también como artista. No sabía muy bien qué hacer ni cómo hacerlo. No tenía contactos, no tenía la financiación, hablo un inglés horrible; parecía que estaba todo en mi contra. En cambio, si tenía a mi compañera Beatrice, mi títere, que estaba metida en su maleta y que me decía: «por favor, sácame de aquí».

Así que fui dándole forma a todas esas preguntas que tenía en mi cabeza, hasta dar finalmente con el Proyecto DAP, Dreaming is always possible, soñar siempre es posible. Esta premisa de la que yo partía, y de la que sigo partiendo, puede ser la premisa de una persona que vive en el primer mundo, parece más fácil soñar tal vez cuando no has tenido que huir de tu país por tu condición sexual, o cuando no han bombardeado tu casa, o no han asesinado a tus personas queridas. Sin embargo, tengo la certeza absoluta, y aún es más fuerte después de mi experiencia en Grecia, es que una persona que huye es una persona que sueña. Soñar no es privilegio de nadie, es un derecho, y yo diría que una obligación de todos y todas, y también considero que nuestra profesión no es más que soñar, mejor aún, es soñar en comunidad.

Así que, simplemente, fue muy fácil. Todo lo que pensaba que tenía en contra lo solucioné al momento con unos cuantos correos electrónicos y con unas llamadas de teléfono, y en menos de un mes tenía toda la financiación en mi cuenta bancaria. No solo eso, sino que venía gente a mi casa con medicinas, con aportaciones, con material escolar, y me fui a Grecia con una maleta enorme.

El proyecto consistía, por un lado, en un programa de talleres de expresiones artísticas que llamé al final de expresión corporal, y por otro lado en un pequeño espectáculo con mi compañera Beatrice. Yo lo tenía todo muy bien organizado, pero es cierto que cuando llegue a Atenas, el caos que inunda toda la ciudad hizo que tuviera que ir sobre la marcha, y, como decía antes Roberto Casteleiro: no tenemos nada, así que podemos hacer lo que queramos. Era un poco eso,



el caso me brindó la oportunidad de hacer lo que me diera la gana, porque no había un control y todo daba un poco igual.

Lo primero que hice fue organizarme una minigira por todos los squats de Atenas. Los squats son edificios ocupados en el barrio anarquista de la capital griega: son colegios, hoteles, diferentes edificios gestionados por voluntarios independientes, en los que ahora mismo viven familias no solo sirias, sino afganas, iraquíes, gente de diferentes lugares de Oriente Medio, sobre todo.

Visité otros lugares, como el edificio ocupado del Hotel City Plaza, el campo de refugiados que ocupa ahora la zona deportiva que se construyó en los últimos Juegos Olímpicos que se celebraron en Atenas, o el aeropuerto, que alberga tres campos de refugiados.

De Atenas, me fui al norte del país, casi a la frontera con Albania, donde encontré un proyecto maravilloso, habibicenter.org; si hay alguien que quiere ayudar y no sabe cómo, esta gente hace un trabajo impecable, invierte cada céntimo de una manera honesta y eficaz. Con Habibi Center encontré el lugar y los medios perfectos para poder llevar el taller de expresión corporal que no pude llevar como yo quise en Atenas, debido al caos del que os hablaba. En Atenas hice muchas cosas, estuve colaborando en un voluntariado de acompañamiento, aparte de las actuaciones con Beatrice, pero realmente pude desarrollar idea que yo tenía de expresión corporal con chicos y chicas refugiados en Habibi Center.

Es verdad que tuve que modificar un poco la idea con la que yo iba. Yo quería impartir talleres de expresión corporal, jugar con ejercicios que seguramente todos y todas conocemos, trabajar sobre todo la confianza en uno mismo. También que hubiera un trabajo de integración: el solo hecho de que compartan chicos y chicas una sesión, por un lado, y también personas procedentes de diferentes lugares, lugares muchas veces en conflicto por política o religión, el hecho de que compartan un espacio en el que jugar juntos, eso ya es un trabajo de integración. Pero además me enseñaron que lo que realmente reclamaban, o lo que yo sentí que reclamaban, era silencio.

Estos chicos y estas chicas viven en campos como mínimo de cuatrocientas personas, en tiendas, también en edificios... y el silencio prácticamente no existe y la intimidación por supuesto que no, entonces los talleres fueron derivando y cada vez había menos palabra. Yo cada vez hablaba menos, y ya en las últimas sesiones prácticamente no articulaba palabra, y ocurrió algo de lo que hablaban las compañeras de expresión corporal también: empezó a crearse como una especie de comunicación de emociones a través del físico, y era muy preciso. Fue una gran sorpresa. Yo aprendí mucho de cómo podemos transmitir emociones a través del cuerpo, de una manera sana, sin drama, muy sencilla, muy eficaz y muy valiosa. Tanto es así, que al final las palabras no existían, y en el momento en que yo les brindé la oportunidad de tumbarse en el suelo con una manta, y les dije: «tenéis el momento de no hacer nada, es el momento de dejar de hacer» creo que fue muy liberador para ellos, ya que tenían un espacio en el cual dejar de hacer, por lo tanto un espacio en el cual escuchar y un espacio en el que soñar.

Yo aprendí mucho de cómo podemos transmitir emociones a través del cuerpo, de una manera sana, sin drama, muy sencilla, muy eficaz y muy valiosa. Tanto es así, que al final las palabras no existían.

Voy a presentaros a Beatrice. Que nadie se asuste, voy a quitarme los pantalones.

Voy a hacer algo que no se debe hacer, y es ponerme la muñeca aquí, delante de vosotros. Esto se parece mucho a lo que hacía en Grecia, porque obviamente no tenía camerinos, así que tenía que «calzarme» a Beatrice donde pudiera. El proyecto ha ido cambiando; ya no tenemos maleta roja, la estoy transformando en otra cosa y el vestuario ha variado un poquito.

BEATRICE: Hola, ¿qué tal, cómo están, todo bien? Oh, qué sitio más lujoso, cuánto terciopelo, ¿dónde estamos, Begoña?

BEGOÑA: Pues estamos en el Teatro Romea de Murcia.

BEATRICE: ¡Guau! ¡Qué pasada! Vamos a sentarnos, sí. Bueno, ¿y qué vamos a hacer?

BEGOÑA: Pues he pensado que podíamos cantar.

BEATRICE: Ah, muy bien, muy bien, ¿y a ti qué te pasa?

BEGOÑA: Que estoy un poco constipada.

BEATRICE: Ay, madre mía, qué delicada que es la pobre. Bueno, a ver si das la talla, ¿eh?

BEGOÑA: Sí, sí, tranquila.

BEATRICE: Vamos a cantar entonces ¿qué vamos a cantar? (Hablan entre ellas) Summertime, a capella. ¿Preparada? (Cantan a dúo Summertime). •

ESCUELA INTERNACIONAL DE CIRCO Y TEATRO CAU**Miguel Ángel Tidor y Rosa Collell (gerente)*****El circo como herramienta para la igualdad.
Feminismo y circo***

Lo que vamos a contar es una parte del proceso de autorreflexión de funcionamiento de la propia escuela en el que nos encontramos, con lo cual tenemos más preguntas que respuestas, así que lo que venimos aquí a lanzaros quizás son preguntas. Vamos a resolver, quizás, poco.

Venimos en representación de CAU, la Escuela de Circo de Granada, Centro de Artes Urbanas de Granada. En principio sería una de las tres escuelas que hay en España que se dedican a la formación profesional en circo, con la Escuela Carampa de Madrid y Rogelio de Barcelona. Con todas las peculiaridades que pueda tener, al ser una escuela con menos historia que Carampa o que Rogelio, y que está ubicada en Granada, porque en Andalucía ahora mismo estamos en esa lucha que tenemos dentro del ámbito del circo. Muchas de estas reflexiones, que ahora os diré de dónde nacen, evidentemente no pertenecen solamente al circo. Estamos trabajando con futuros profesionales del ámbito del circo, y una de las preguntas es si empezamos formando «para» o estamos formando «desde».

Como punto de partida, hace dos años, en Granada se celebró el primer Congreso Nacional de Formación y Circo. Tuvimos varias Jornadas de reflexión, y dentro de las cuestiones que se trataron hubo una que nos llamó la atención especialmente. Uno de los asistentes nos hizo reflexionar sobre si podíamos estar hablando de «nuevo circo», cuando había algunos parámetros que no se tenían en cuenta. Concretamente, esta persona que estaba interviniendo en el congreso nos hablaba del papel de la mujer. El papel de la mujer en el circo, ¿ha avanzado o no? ¿Podemos hablar de nuevo circo, cuando el rol de la mujer aparentemente sigue sufriendo estereotipos? No solamente desde el ámbito artístico, sino en todo lo que son procesos de producción, distribución. Estuvimos analizando datos y haciendo medias estadísticas con las compañías profesionales de distintas funciones que se desarrollan, y sí veíamos que, a lo mejor, en algunos aspectos seguíamos trabajando a partir de estereotipos.

A partir de ese momento, se realiza el año pasado una jornada en la que se reflexiona sobre el nuevo circo y el feminismo, y tomamos como punto de partida nuevas reflexiones que surgen en este encuentro, un festival que se montaba en ediciones anteriores centrado en espectáculos y actuaciones, y cómo a partir de esta nueva reflexión se trabaja en nuevo circo y mujer. Después de esa jornada, surgen nuevos cuestionamientos dentro de ese encuentro, y paso la palabra a Rosa, para que os explique, que seguimos con el mismo cuestionamiento, se-



guimos con el papel del feminismo, pero aparece también el tema de inclusión social, que será la temática de un nuevo festival que se celebrará en diciembre y al que estáis todos invitados.

ROSA: Pues tal como decía ahora Miguel Ángel, se trata de ver cuál es el papel a día de hoy de la mujer en el circo; no solo en circo, sino en cualquier ámbito social. Es decir, no tratamos de un feminismo únicamente en el circo, en escena, qué es lo que sucede en los escenarios, sino que se trata de un posicionamiento, de una actitud para un cambio en la sociedad, en muchísimos ámbitos de la sociedad.

Este cambio de actitud debe darse también en escena, pero no es a donde se quiere llegar, sino que es el feminismo. Si en unos tiempos futuros hablamos del circo en África, o del circo con diversidad funcional en escena, se va a partir desde la perspectiva del papel de la mujer.

Como decimos, el año pasado ya hubo un festival donde se trató el tema del papel de la mujer en el circo a día de hoy. Este año, que va a ser del 4 al 10 de diciembre, en Granada, se va a hablar de la mujer en el circo social, pues también se debe plantear qué tipo de actividad hay para la mujer. Partimos de esta diversidad, pero tenemos que buscar esa igualdad en cualquier ámbito; partimos de que somos distintos, pero buscamos las mismas oportunidades.

Voy a mostrar un vídeo en el que podéis ver que sí que hay muchas mujeres en escena, pero lo que se quiere llegar a mostrar y a normalizar son esos lenguajes que hay en escena, desde esa diversidad, disfrutándola dentro de una igualdad. Puede ser que en escena haya hombres; no vamos a llevar una programación con un cien por cien de mujeres, sino que buscaremos que en esos lenguajes la dramaturgia esté cuidada desde el punto de vista de la integración, de la expresión artística que promueva un cambio en todos los ámbitos de la sociedad.

Voy a hablar un poco de lo que son las actividades, porque el concepto básico, es el que os estaba comentando: el cambio de la sociedad mediante un activismo desde el punto de vista feminista, pero que puede albergar a todos los ámbitos sociales. Entrando en la programación de este año, habrá ponencias, mesas redondas, que van a ser muy interesantes. Habrá cursos y clases magistrales, coproducciones que parten del circo y se crean al mismo tiempo con colectivos de la propia ciudad de Granada, y va a haber programación artística, como por ejemplo la compañía Punto Cero, Dulce Duca, y habrá más confirmaciones más adelante, aunque ya está bastante avanzado, y también habrá actividades paralelas.

60

¿Por qué se ha hablado del feminismo desde el circo? Porque es una herramienta donde el cuerpo está muy presente, al igual que se habló en danza de esta importancia que tiene el cuerpo en escena, y también de la cercanía, de lo que proporciona el circo.

En el circo hay bastante igualdad, aunque sí que encontramos desigualdades que hay que superar, pero es un arte escénico bastante democrático, que poco a poco puede ir equiparando. Es cierto que hay mucho más malabarista hombre que mujer, y aspectos que tienen que ir avanzando, igual que en todos los ámbitos, pero el circo, a grandes rasgos, es abierto a todo el mundo. •

THE NEW CARNIVAL COMPANY Y VIVA DISABILITY CARNIVAL CLUB, ISLE OF WIGHT, REINO UNIDO

**Chris Slann (director ejecutivo de The New Carnival Company)
Catherine Coeshott (miembro fundador de Viva Disability Carnival Club)**

El carnaval como una forma de arte inclusiva y accesible que tiene el poder de cambiar vidas

CHRIS SLANN (CS): Nosotros producimos espectáculos al aire libre de gran calidad, y aseguramos que los discapacitados puedan participar activamente en estos carnavales. Y vengo con la gran artista Catherine Coeshott.

CATHERINE COESHOTT (CC): Voy a hablar sobre la accesibilidad. Es un carnaval lo que organizamos.

CS: Estos proyectos comenzaron con las Olimpiadas londinenses de 2012. Había grupos de carnavales de discapacitados en Reino Unido ya antes de los Juegos Olímpicos, pero subrayo el concepto de ofrecer un carnaval de gran calidad, con vestidos, aparejos, atuendos, y con escenificaciones de discapacitados de alta calidad. Diferentes organizaciones nos apoyaron para reproducir el estilo brasileño de carnaval, con mucho color, con mucha profusión de elementos y con la participación de personas con diversidad funcional.



Subrayo el concepto de ofrecer un carnaval de gran calidad, con vestidos, aparejos, atuendos, y con escenificaciones de discapacitados de alta calidad.

Desempeñamos ese proyecto justo antes de las Olimpiadas Londinenses, y queríamos resaltar como estas personas podían ofrecer y crear disfraces de calidad para participar en estos carnavales en diferentes ubicaciones, y, sobre todo, que pudieran tomar parte activamente y superar todas las barreras e, insisto, ofrecer una gran calidad en los disfraces y en sus ejecuciones.

Creamos una página web sobre estos carnavales, y sobre todo nos divertimos sobremanera creando estos disfraces, preparando los ensayos de los carnavales y descubrimos que estas barreras podían socavarse y allanarse.

CC: A veces la longitud del proyecto podía ser problemática, porque podía caerme.

CS: Por ejemplo las colinas, cómo sortear las colinas y los escollos que aparecían en los espacios abiertos teniendo una disfuncionalidad de movimiento. Teníamos que integrar esas barreras arquitectónicas y espacios verdes para que los participantes las pudieran superar con arreglo a sus capacidades. Esto en nuestro país es muy importante. La gente, cuando participa en los carnavales callejeros en espacios libres abiertos y verdes, pues pueden toparse con objetos, colinas, promontorios... y claro, eso también hay que integrarlo con los vestuarios. Insertamos procesos para sortear las barreras físicas y que al mismo tiempo los disfraces que llevasen pudiesen resaltar mucho.

Así, las Olimpiadas se celebraron, y establecimos Viva Carnival Club en Reino Unido, para diferentes personas de diferentes edades, con diversidad funcional.

CC: Yo lo dirigí en parte, y diseñé personalmente el logo, la imagen fue un diseño mío.

CS: Usamos elementos y eventos paralelos para asegurar la visibilidad inclusiva de todos los que formaban parte de Viva Carnival Club. Trabajamos en colaboración con otras organizaciones punteras de Reino Unido para resaltar la importancia del carnaval. Gracias a esto, Catherine es testimonio del cambio en las vidas de los participantes, como puede narrar su historia de participante activa en el desempeño de estos festivales de carnaval.

CC: He aprendido nuevas destrezas y habilidades gracias al carnaval. Hago muchos cursos, aquí podéis ver fotografías mías, recibiendo un premio por haberme cualificado ejemplarmente y aprendiendo a tocar el tambor. Son actividades inclusivas, siempre como núcleo central de nuestra actividad en los carnavales. Siempre trabajo con los artistas profesionales.

CS: ¡Fijaos! Tenemos a nuestra Catherine trabajando con profesionales.

CC: La primera imagen ilustra mi participación con un narrador de cuentos, Coco P., procedente de la Isla de Trinidad.

CS: Veo que los estás conquistando a todos, Catherine. Tú puedes hacer lo que te propongas.

CC: Esta imagen de la derecha es mi preferida. Es la que más me gusta, porque estoy con Leo Brizard, bailando con el bailarín de samba brasileña. Aquí me veis posando con mi disfraz en los carnavales. Es mi propia historia, me siento genial, estoy a tope, porque este club de carnaval me ha enseñado a cambiar mi vida. Ahora poso, ya como una actriz profesional. Aquí me veis de nuevo, desfilando en el carnaval, estoy agitando mi mano a un ritmo hermoso, e interactúo durante el desfile con el público. Y aquí me veis otra vez, recibiendo un reconocimiento por mis logros, se me galardonó por ser la dama más colorista de los carnavales. Aquí otra vez me han fotografiado posando como portabanderas. También he interactuado con grupos del proyecto Erasmus, croatas, italianos y búlgaros.

CS: ¿Qué queremos hacer en un futuro? Pues queremos colaborar activamente con los embajadores de la alegría y esparcir nuestro mensaje de esperanza, especialmente para las personas con diversidad funcional. Nosotros encarnamos el proyecto de Alegría, de origen portugués, en el Reino Unido, para difundir carnavales de alegría por todo el mundo. Nuestro proyecto está siendo financiado por parte del Consejo de las Artes Británico, para que puedan realmente ser profesionales. Con este proyecto ilimitado intentamos generar líderes de carnavales, mejorar los procesos de concienciación social y la accesibilidad, y cambiar las apreciaciones populares que tiene la gente acerca de los discapacitados mediante los carnavales. •

Turno de preguntas

PÚBLICO: Esta pregunta es para Luis, de CESyA. Cuando has hablado de adaptar los sobretítulos o subtítulos a gente con problemas cognitivos, hablabas que el proceso consistía en explicarle mediante audioguías lo que ocurría en escena. Entendí bien el discurso, pero eso exige una dramaturgia, y, pienso como dramaturgo, si desvelas el pastel me fastidias la obra. ¿Cómo se hace esto? ¿Cómo lo elaboráis, quién hace este proceso y cómo decidir en caso de obras que tienen un discurso más complejo, o de una interpretación abierta, quién decide la interpretación del por qué, los cómo y los para qué de los hechos? Me parece un berenjenal importante. ¿Cómo lo atacáis? Y luego, es verdad cuando dices que a nadie le gusta desviar el centro de atención doce metros por encima de la cabeza de los actores. Quería saber si ahí tenéis pensado algún tipo de propuesta que integre todo esto en el espectáculo, o si es una pelota que nos lanzáis para que lo pensemos nosotros.

LUIS PUENTE: Me parece una buena pregunta; el problema es no tener respuestas. Primero, una aclaración: para la capacidad cognitiva utilizamos audiexplicaciones, no sobretítulos.

62

Hemos creado el proyecto para eso, y estáis invitados todos: proyectos de hacer soluciones de tecnologías escénicas, las tecnológicas las tenemos muy recorridas, soy tecnólogo. Pedimos soluciones escénicas; si no hay soluciones tecnológicas para esas soluciones escénicas, las aportamos nosotros. Necesitamos soluciones desde aquí, integradas dentro de la escena. Cuando dices, es que desvelas, por eso pedimos la participación, y no que estén ausentes de la creación, de la acción descriptora, no que esté ausente el director, ni todo el elenco, sino integrados y que la accesibilidad se considere desde el primer momento de la adaptación, es para eso, para no desvelar al asesino antes de tiempo.

PÚBLICO: Tengo tres preguntas para tres proyectos diferentes. Para el Trilateral, ¿cómo se seleccionó a las personas que participaron? Aparte de dos días que vi en el cartel, ¿hay un seguimiento del efecto de la obra? ¿Cuál fue la impresión de la gente que lo vio?

Para Taller Naranja Imaginario, ¿vais a compartir el documental sobre el proceso, que me parece interesante, y replicarlo? ¿Vais invitar a otros lugares de Madrid para dar a conocer el proceso de creación del taller y espacio?

Para Terranova Teatro, quería saber si hay un seguimiento, o qué efecto dejaste en lo que hiciste con la infancia en los campos de refugiados, y si hay gente que se formó contigo y acompaña el proyecto así.

TERESA VILARDELL: Respecto de la selección de personas migrantes, no hubo ningún

tipo de selección. Pedimos la colaboración de diversas instituciones del ayuntamiento, que coordinó la búsqueda. Solo contestó una asociación, Migrastudio, un espacio interreligioso llevado por religiosos que enseñan las lenguas castellana y catalana a los que llegan a Barcelona. Lo que hicimos fue pasar por las clases, y preguntar quién quería participar. Nuestra premisa no era seleccionar a nadie, el primer día vinieron veinte, nos quedamos en nueve y al final en ocho. Fueron seleccionados por cauces habituales los tres actores que participaban, por ver sus cualidades en lo que buscábamos y su compromiso social. Respecto a lo segundo, la respuesta, lo hicimos tres días en el Teatro Nacional –si cuento el ensayo general, que hubo público, si no fueron solo dos días–, ya hacía como quince días que no había entradas, eran unas trescientas personas por día. Conseguimos algo bonito, que pisaran el Teatro Nacional muchas personas que no consumen teatro ni van al teatro; en ese sentido era una gozada. También hicimos una fiesta posterior en la que participamos todos, también la gente que vino.

Respecto a la financiación, voy a decir que es un proyecto que se propuso al Teatro Nacional, que lanzó en un primer lugar muchas expectativas de acogerlo. Pero al final, y me duele mucho decirlo, porque no hay dinero para hacer esas cosas y es doloroso, cuando estábamos metidos en harina, el presupuesto bajó a mínimos. La Trilateral intentó y buscó dinero en muchos sitios, desde la Institución de Letras Catalanas hasta una escuela inclusiva de música de Hospitalet de Llobregat, que nos cedió su profesor para que nos ayudara con la música, incluso Gobernación; es decir, fue muy arduo. Realmente en este sentido no estamos en absoluto satisfechos. Respecto a si hemos hecho más cosas, hicimos una actuación en Hospitalet, que es una ciudad cerca de Barcelona, donde hay muchos migrantes, lo hicimos para adolescentes de 14 y 16 años, más o menos. La respuesta fue inmejorable, porque primero está la verdad de quien cuenta lo suyo, y después era una verdad reconocida por el público, en situaciones muy parecidas. La insistencia en poderlo hacer más veces, pues pensamos que tiene todo un recorrido según en qué ámbitos, de momento no ha dado frutos.

ROBERTO CASTELEIRO: ¿Cuándo vamos a subir el documental a Vimeo?

Cuando veo a un grupo tocar, me pregunto cómo lo hacen. Suelo ir a conciertos de electrónica, con sintetizadores; yo soy músico, hago bandas sonoras, y tengo un estudio en mi casa, y siempre te preguntas, ¿cómo lo hacen? Con Taller Naranja Imaginario, vas al concierto y está todo claro. Pero, ¿qué pasa si no lo veis? Hace unos meses que empezamos a pensar: hay que empezar a grabarlo todo, y darle un guion. Tenemos mucho material de conciertos, pero nos falta la parte de entrevistas, diálogos entre nosotros, explicar un poco las metodologías. Sabemos que el hilo conductor van a ser unas tablas de planchar, porque parece que siempre tenemos que planchar nuestras aristas, cuando las arrugas son mejores. No sé cuándo lo vamos a subir, en junio más o menos. Sobre lo de

Madrid, nosotros viajamos adonde nos digan. Siempre que nos paguen, porque nos financiamos a base de tocar como todas las bandas.

BEGOÑA IRIARTE: Y a mí me preguntabas sobre la continuidad del trabajo que hice en Grecia.

En Atenas, me temo que la continuidad se desvaneció por el caos del que hablaba. Tengo la esperanza que quedara algo de huella en los niños y niñas, en los adultos que vieron el espectáculo; al menos ese día fue un día alegre. En el norte sí que tuve la suerte de que durante las sesiones me acompañó una mujer voluntaria irlandesa, que también es actriz; ella pudo ver el trabajo que yo hice, y continuó el taller de artes. De hecho, en Habibi Center el programa escolar era inglés, matemáticas, informática, y yo introduje el taller de expresiones artísticas. Lo que ocurre también es que la situación de las personas refugiadas es muy inestable. Los mueven de un lugar para otro, y no están ahí ya, están en Atenas. Este centro, que está formado por voluntarios independientes, está trabajando ahora en la creación de una escuela virtual, porque están esperando que los muevan y no saben adónde van, ni cuándo, y además no les avisan con la antelación suficiente, así pueden tener una herramienta de formación allá donde vayan. En el caso de la expresión corporal, es imposible virtualmente... pero bueno, ahí queda ese trabajo.

PÚBLICO: Mi pregunta es para el proyecto de circo y mujer. Quería saber cómo llevasteis a cabo el cambiar esa realidad de circo en vuestra escuela, si puede ser con ejemplos reales.

JOSÉ A. PASCUAL GARRIDO: Yo me llamo José, tenía que haber estado dando la charla pero me alegro porque la dieron mejor que yo (Risas).

De alguna manera lo comentaba Miguel Ángel. Nos damos cuenta en el Congreso de Educación y Circo, precisamente porque salen muchas conclusiones. Una de ellas, por qué hablamos de «nuevo circo» cuando las mujeres realmente no consiguieron estar al mismo nivel que el hombre, no solamente a nivel artístico, sino en todos los estamentos de la producción circense. También viene porque hemos trabajado mucho en proyectos de activismo, no solamente en España, también fuera. Hemos visto que tiene que existir con fuerza el feminismo porque existen muchas realidades, concretamente la escuela está llena de realidades distintas.

Empezamos siendo paritarios, hay diez chicos y diez chicas que salen todos los años. Luego llegan al mercado laboral, y solo un 10 o 15% de las mujeres entra al mercado laboral. Existe ahí un choque que trabajamos justamente en el Congreso.

¿Cómo lo hacemos en la escuela? Empezamos a trabajar el lenguaje, un lenguaje inclusivo con las profesoras y profesores, nos parece una forma esencial y necesaria para poder llegar a algo, y trabajamos la metodología creativa. Intentamos que la creación tenga otra mirada. El concepto de la estética, es un concepto absolutamente fruto de una sociedad heteropatriarcal que nos conduce a mirar de una manera. La idea en una escuela que pretende generar nuevos creadores es generar nuevas miradas, y que sea nuestra fuerza, que realmente las artistas y los artistas tengan un nuevo proceder. Dentro del circo, pues también planteamos el circo como algo muy global, donde la danza, el teatro, y cualquier expresión artística entra. •



Encuentro de Escuelas Superiores de Arte Dramático y de Conservatorios Superiores de Danza

La inclusión en la educación superior de las artes escénicas

En el marco de estas Jornadas celebramos un Encuentro estatal de Escuelas Superiores de Arte Dramático y de Conservatorios Superiores de Danza para tratar de los problemas y retos de la accesibilidad para personas con discapacidades motrices y sensoriales, así como la curricular a los estudios superiores de artes escénicas.

Teniendo como entidad anfitriona a la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, participaron en el debate prácticamente la totalidad de los centros superiores de arte dramático y conservatorios superiores de danza de España.



INSTITUCIONES EDUCATIVAS PARTICIPANTES

- *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*
- *Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)*
- *Institut del Teatre: Escola Superior d'Art Dramàtic y Conservatori Superior de Dansa*
- *Centro Superior Autorizado de Arte Dramático Escuela de Actores de Canarias*
- *Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias*
- *Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi DANTZERTI*
- *Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba Miguel Salcedo Hierro*
- *Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura*
- *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga*
- *Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla*
- *Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia*
- *Conservatorio Superior de Danza de Madrid María de Ávila*
- *Conservatori Superior de Dansa de València*
- *Conservatorio Superior de Danza de Alicante*
- *Conservatorio Superior de Danza de Málaga Ángel Pericet*

VER VIDEO ►

Sonia Murcia Molina

DIRECTORA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MURCIA

Es un honor estar acompañada en esta gran mesa por 16 instituciones de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas.

La Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia os da la bienvenida como anfitriona de este encuentro. Cuando recibimos la propuesta de colaborar con estas Jornadas, nos pareció una oportunidad muy importante para establecer las sinergias necesarias entre el mundo educativo y el medio profesional, sobre todo por la gran labor que se está realizando en el medio profesional, y que hemos tenido la ocasión de disfrutar en estas Jornadas, de primera mano, por sus protagonistas, a muchos de los cuales veo entre el público.

El ideario de las Jornadas nos pedía entre los objetivos de este encuentro promover la educación de las artes escénicas, desde el punto de vista de la práctica y la creación, así como difundir proyectos de excelencia artística y metodologías que desarrollen el éxito de la inclusión social, dentro de las artes escénicas. Debo admitir que la inclusión educativa y la educación para la inclusión carecen de una oferta específica reglada en los centros de educación superior. Por ello, estas Jornadas nos ofrecen una ocasión importante para reflexionar sobre todas aquellas metodologías, estrategias y proyectos que los centros están realizando sobre este tema.

Esta mañana hemos estado organizando un encuentro previo, para que sea una charla lo más productiva posible, pese a los límites que ya hemos detectado que tenemos los centros. Por ello, espero que disfruten; aunque una de las premisas que siempre se establece es la de que el éxito de toda encomienda es la voluntad de intentarlo, no solamente queremos intentarlo, sino extraer conclusiones interesantes.

Doy la palabra a nuestro moderador, José Paulo Rodríguez, que tiene una difícil encomienda, que es orquestar esta gran mesa de directores de centros superiores.

XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ (XPR): Voy a hacer una pequeña introducción para centrar el tema y explicaros un poco cuatro notas de funcionamiento sobre cómo vamos a intentar abordar esta difícil tarea. En primer lugar, quiero agradecer públicamente a la ESAD de Murcia su acogida, su cariño y su acompañamiento desde el principio. Hay que decir que, dentro del devenir de las historias sobre las Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas, evidentemente siempre planea y siempre está -porque está en la sociedad en general y no puede dejar de estarlo en Jornadas como estas- la presencia tangencial del tema de la educación. Afortunadamente, dentro de los prescriptores y de los organizadores de las Jornadas contamos con dos instituciones educativas, el Instituto de Teatro de Barcelona y con la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), activos importantes a la hora de trazar los contenidos y los itinerarios de las distintas Jornadas. Os recuerdo que hemos llegado a la novena jornada, y el año que viene llegaremos a la décima edición.

Hace tres años hicimos un encuentro en Pamplona con orquestas profesionales y su trabajo para la inclusión social, y detectamos que estaba pendiente abordar el tema desde la educación superior. Evidentemente, localizamos la necesidad de abordar esta decisión desde el plano técnico, desde el que luego habrá que ir a los otros términos de normativa, competencias, etc., pero queremos escucharnos y queremos hacer una apuesta en común, saber trazar un mapa, identificar e identificarnos en la cara de los otros, y saber qué está ocurriendo en estos momentos. Hablar de la situación actual desde los conceptos de inclusividad y accesibilidad.

Sabemos que la encomienda de las escuelas, o de los conservatorios, a nivel de formación de profesionales y de futuros docentes es clave, y para ello yo voy a formular la dinámica. Voy a irme a mi tierra, a Galicia, y recuperar un grupo

musical que todos hemos cantado y bailado, que se llamaba Siniestro Total, y cantaban una canción que decía «¿Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos? ¿Estamos solos en la galaxia o acompañados?».

Esta introducción resume perfectamente lo que va a ser la sesión. Para ello haremos cinco bloques de trabajo. Un primer bloque de diagnóstico; uno segundo de detección de buenas prácticas, de medidas implantadas, de casos prácticos realizados en escuelas y conservatorios; un tercer bloque de definición de necesidades perentorias. Y, por último, si no estamos solos en la galaxia y entre todos podemos trazar un protocolo común, unas propuestas básicas comunes que nos sirvan de base, esto sería el cuarto bloque, y acabaremos con la apertura de la palabra a la sala y un cierre y conclusiones.

1. Diagnóstico

Cuando hablamos de enseñanzas, nos tenemos que remitir al ideario de las Jornadas, pues entre sus postulados está visibilizar y poner en valor la creación artística española de las artes escénicas y de la música, orientada a la inclusión social, así como promover su profesionalización, exhibición y difusión. Promover la educación inclusiva de las artes escénicas y de la música, desde el punto de vista de la práctica y la creación artística, o incentivar la puesta en marcha de canales de colaboración y compromiso institucional que fomenten la difusión de las artes

escénicas y la música inclusivas, promoviendo su acceso y consolidación en los circuitos de producción y exhibición, así como en el ámbito educativo.

Voy a robar un par de minutos más antes de dar la palabra a los que tienen que exponer sus ideas. Previamente a esta sesión de trabajo, desde la organización se ha enviado una encuesta en la que se formulaban una serie de preguntas, para así tener una fotografía de dónde partimos, de qué está ocurriendo. Os voy a dar simplemente ítems numéricos y las preguntas, y a partir de ahí abrimos la sesión. (Ver tabla de resultados a continuación)

DATOS GENERALES DE LA ENCUESTA REALIZADA A LAS ESCUELAS

| SITUACIÓN ACTUAL DE LA ACCESIBILIDAD DEL CENTRO | | | | | | | | | | | | TOTAL | % | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|---|----|--------|
| ¿Las instalaciones del centro son totalmente accesibles para personas con movilidad reducida? | | | | | | | | | | | | | | | |
| SI | 1 | | | 1 | | | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 | 37,50% |
| NO | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 10 | 62,50% |
| ¿Tiene actualmente alumnos con discapacidad? | | | | | | | | | | | | | | | |
| SI | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | 7 | 43,75% |
| NO | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 9 | 56,25% |
| ¿Ha realizado adaptaciones específicas en las pruebas de acceso para personas con discapacidad? | | | | | | | | | | | | | | | |
| SI | 1 | | | 1 | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | 6 | 37,50% |
| NO | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 10 | 62,50% |
| INCLUSIÓN EDUCATIVA Y EDUCACIÓN PARA LA INCLUSIÓN | | | | | | | | | | | | TOTAL | % | | |
| ¿Existe en el currículum de su centro una oferta académica en relación a la inclusión? | | | | | | | | | | | | | | | |
| SI | | 1 | | 1 | 1 | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | 7 | 43,75% |
| NO | 1 | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 9 | 56,25% |
| ¿Se realizan montajes de espectáculos o muestras que apuesten por la inclusión social? | | | | | | | | | | | | | | | |
| SI | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 12 | 75,00% |
| NO | | | | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | 25,00% |
| ¿Realiza su centro labores de difusión, investigación, formación en el campo de la inclusión? | | | | | | | | | | | | | | | |
| SI | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 14 | 87,50% |
| NO | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | 2 | 12,50% |

TOTAL DE RESPUESTAS: 16

El total de las escuelas encuestadas ha sido de dieciséis. Estos datos reflejan que puede haber una gran disparidad en estos momentos. A partir de aquí empezamos con el punto número uno, el diagnóstico. Haremos un recorrido de lo concreto, de lo individual casi, de cada centro, para llegar luego a este horizonte que nos ponemos de lo común.

Quiero que cada uno de vosotros hagáis esa presentación de diagnóstico, de cómo está la situación en estos momentos.



Sonia Murcia Molina,
DIRECTORA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MURCIA:

Evidentemente, debemos buscar siempre un margen de mejora, pero lo primero, como bien ha comentado José Paulo [Rodríguez], es ver el diagnóstico. Hemos estado hablando esta mañana y la situación siempre parte del mismo sitio, y permitidme que al ser la primera lo plantee. La precariedad legislativa no nos ampara, no lo hace en la normalidad de nuestras enseñanzas y mucho menos en todo aquello que sea un plus, como puede ser la formación en artes escénicas inclusivas.

Es verdad que creíamos superada la primera etapa cuando todos consolidamos nuestros planes de estudios, adaptados al plan Bolonia, pero esto era solamente la rampa de salida. A partir de ahí quedaba un largo camino, que esperábamos que cada Comunidad Autónoma empezara a desarrollar. Esto fue a partir de 2010; hasta el momento es inexistente el desarrollo reglamentario de los planes de estudios de los centros de enseñanzas artísticas superiores. Os quiero poner un pequeño ejemplo, vale que es hablar un poco de esta tierra, pero creo que eso nos plantea una visión de conjunto.

En mi corta experiencia en la gestión de este centro, y llevo tres años y medio, he conocido a tres consejeros o consejeras de educación, y a cinco directores generales de universidades, que es la dirección a la que pertenece este centro. Evidentemente, no tengo un interlocutor al que dirigirme, y estoy hablando de una ciudad o provincia como es Murcia. Esto puede parecer un poco demagogia, pero lo podemos trasladar a todas las comunidades, es muy difícil buscar un interlocutor, que lleve a cabo nuestra voluntad de avance. Este es un poco el primer diagnóstico a niveles de currículo. Como comenté al principio, no hay un currículo desarrollado a nivel de enseñanzas de artes escénicas en inclusión, pero hay dos discursos que debemos plantear aquí y no ser pesimistas: por un lado, que no sé si los discursos son inclusivos o no; por otro lado, la educación para la inclusión es un diagnóstico que tenemos que hacer, todos los centros que aquí estamos representados hemos elaborado metodologías, herramientas, formas de dar respuesta a esa demanda social. Podemos compartir herramientas y metodologías, incluso propuestas que nos vengan del sector profesional. Pero luego hay otro discurso que es la inclusión educativa. Ese discurso, no es tan fácil de determinar, y el diagnóstico es un poco delicado. El derecho a la cultura, es un derecho constitucional, pero aquí tenemos que diferenciar entre la formación obligatoria y la formación superior.



Eva López Crivillén
DIRECTORA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA MARÍA DE ÁVILA DE MADRID

Me gustaría remontarme, para el diagnóstico, a un momento que considero fundamental en la historia reciente de la formación oficial en danza, que es el año 2009, en el que en el seno de la comisión permanente del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, perteneciente al Ministerio de Educación, se constituye la ponencia para desarrollar el proyecto del Real Decreto que iba a regular la estructura y los contenidos básicos de las enseñanzas superiores de danza, reguladas por la Ley Orgánica 2/2006 del 3 de Mayo en Educación, la LOE. Creo que ese momento fue muy importante. Fui nombrada ponente, porque conformé un grupo de trabajo, admití también algunas propuestas por parte del Ministerio y realicé consultas a agentes externos, como empleadores, egresados y personalidades de prestigio.

Se nos brindaba la oportunidad no solo de adaptarnos al espacio europeo de Educación Superior, sino de plantear nuevas vías formativas. Trabajamos buscando mucho los consensos: fue un momento en el que todos los centros superiores nos unimos y reflexionamos en conjunto, algo que creo que fue muy positivo, y llegamos a la conclusión de que la danza era enormemente valiosa no solo como arte escénica y como disciplina artística a la que uno podía dedicarse profesionalmente en las salidas tradicionales –bailarín, coreógrafo y docente–, sino que también había otros contextos educativos en los que uno podía o debía formarse y que teníamos que prestar atención a ello.

Esa ponencia nos brindó la oportunidad de proponer no solo las dos grandes especialidades de pedagogía de la danza y coreografía e interpretación, sino los itinerarios que iban emparejados a ella. Ahí planteamos la necesidad de un itinerario de danza educativa y comunitaria. En los posteriores desarrollos normativos de las comunidades autónomas se desarrollaron esos planes de estudios con los porcentajes de créditos que quedaban por otorgar. A mí me satisface mucho, después de la reunión de esta mañana, saber que todos los centros superiores de danza hemos puesto en marcha, de una manera más formal, más curricular o por medio de proyectos y actividades complementarias, lo que nos parecía que era una necesidad: esa nueva visión de la danza como un vehículo de integración social, de desarrollo de los individuos, y que posibilita la integración y la inclusión, y no solamente un arte escénico.

Me satisface mucho saber que todos los centros superiores de danza hemos puesto en marcha lo que nos parecía que era una necesidad: esa nueva visión de la danza como un vehículo de integración social, de desarrollo de los individuos, y que posibilita la integración y la inclusión.

68

Con respecto al Centro Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, apuesta firmemente por la educación inclusiva y lo manifestamos con distintas acciones. Tenemos un departamento de danza educativa y comunitaria, tenemos muchos proyectos relacionados con el departamento y muchas asignaturas curriculares, trabajos de fin de estudios, prácticas externas, asignaturas optativas, prácticas con colectivos en riesgo de exclusión social uno y dos, y siempre tratamos de que todo lo que hacemos en relación con la inclusión no sea voluntario, no sea porque el profesor tiene un gran afán o el alumno tenga una vocación, sino porque sea reconocido académicamente, con créditos.

Leopoldo García Aranda

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE VALENCIA

Nuestro edificio, que tiene ahora treinta y siete años, no cumple la normativa vigente en cuanto a accesibilidad y tampoco en cuanto a seguridad. La Administración se ocupa poco de mantener el centro acorde con la normativa vigente; puedo citar un caso que es muy curioso, que es el del ascensor. Tenemos un edificio de tres plantas y el ascensor lleva siete años cerrado, está inutilizado porque los centros no tenemos dinero para actualizarlo. Así que hace falta un poco de sensibilidad por parte de la Administración en estos temas.

La ley valenciana nos obliga a atender a la diversidad, a hacer una adaptación

curricular para los pocos casos que hemos tenido, pero nos encontramos en primer lugar con la falta de formación del profesorado. No hay una infraestructura para dotar de las herramientas necesarias a los profesores, para que puedan atender de la manera que la diversidad requiere; ellos se han preparado para lo profesional, no para hacer una adaptación curricular, y muchos de ellos no saben cómo hacerla.

A veces no pasan de las pruebas de acceso, simplemente porque no cumplen los mínimos de las pruebas, pero a los que consiguen entrar los atendemos como podemos. Normalmente no suelen plantear demasiado problema, porque el tanto por cien de dificultad que tienen no suele ser muy grande, está entre el 30 y el 35%. Estos casos hacen la carrera normal; si hay alguna asignatura afectada por su movilidad reducida, se les exige un poco menos, pero sí que cumplen los mínimos.



En cuanto a qué sería la adaptación, muchas veces nos encontramos con el problema de cómo realizarla. No lo sabemos y tampoco tenemos los conocimientos psicológicos ni técnicos adecuados para tratarla. Podría resumir mi intervención en estos tres aspectos:

Estamos improvisando sobre la marcha; tenemos tres alumnos, hemos tenido varios alumnos con diversos grados, pero faltaría formación del profesorado en cuanto a adaptación curricular, y desde luego unos medios económicos para poder adaptar las aulas.

Baldomero Cruz**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE SEVILLA**

La Escuela de Sevilla siempre se ha movido en un modelo de enseñanza alejado de la inclusión, más exclusivo que otra cosa; quizás por el ego del propio artista. Si hago un diagnóstico más claro, empiezo por el edificio, que es histórico, situado en el centro; ni siquiera tiene una rampa de acceso. Sigo por el profesorado: no estamos preparados para nada en cuanto a una enseñanza inclusiva, y de presupuesto no tenemos ni para la enseñanza habitual.

En cuanto a la normativa, parece que la Junta de Andalucía no considera la inclusión como una necesidad. No necesitamos hacer una adaptación curricular ni siquiera para las pruebas de acceso. Creo que este es el panorama de Sevilla.

Elvira Torregrosa**JEFA DE ESTUDIOS DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE ALICANTE**

En cuanto al diagnóstico, yo lo situé en tres épocas. Para nosotros es un antes, un ahora y un después. Un antes, porque desde que surge el Conservatorio Superior de Danza, en 2002, la implicación total del claustro y de la gestión siempre ha estado relacionada con sectores de riesgo, con la integración y con lo que hoy denominamos inclusión social, o la diversificación funcional. Desde que vienen los planteamientos iniciales de los cambios de estudios, de la LOGSE, la LOE con Bolonia, con el Espacio Europeo de Educación Superior, Alicante ya hace un grupo de trabajo que genera una propuesta inicial de grado, en la que se plantea una segunda opción formativa que abarque estas opciones con itinerarios y con especialidad. Después de la ponencia a la que ha aludido Eva López, y desde el grado que surge de ella, se materializa el itinerario de danza educativa y de bienestar. Eso quedó en un pasado como muestra de implicación del centro. Desarrollamos ese itinerario de Danza Socioeducativa del Bienestar.

Seguimos ampliando esa aplicación de itinerario a las prácticas externas de los alumnos que lo cursan, están en proceso ciertos acuerdos con centros y asociaciones especializadas, o colegios especializados en diversidad funcional. Pero, es más, pensamos que un itinerario no puede desarrollar una formación real, creemos que antes de pensar en una inclusión hay que formar, y no se forma con un itinerario. Así que hay procesos que están en vías de investigación, de cara a formación del profesorado. Pensamos que el cambio curricular es bastante complicado, pero desde el propio currículo podríamos llegar a una formación de sesenta ECTS, ampliando optatividad, más el itinerario, más las prácticas externas, más los desarrollos que ya se están haciendo de trabajos de fin de título. Ese es el futuro porque el que apostamos.

José Ramón Alonso de la Torre**DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE EXTREMADURA**

El edificio que alberga las enseñanzas que yo dirijo es un convento jesuita del siglo XVIII. A pesar de sus trescientos años, es accesible gracias a la voluntad de la Administración extremeña, que se preocupó desde el principio, cuando se adaptó, para que cualquier alumno con discapacidad pudiese acceder fácilmente a las aulas, a los baños, al escenario, etc. Desde el punto de vista de la Administración no hemos tenido ningún problema. Los problemas quizás surjan, y os estaréis dando cuenta, porque si hablamos los de arte dramático aún estamos un poco en el aire, mientras que los profesores y directores de las escuelas de danza parece que lo tienen todo un poco más claro.

Como en todas o casi todas las escuelas, improvisamos. Cuando nos llega un alumno con discapacidad, adaptamos las pruebas de acceso, para que las realice con las mismas ventajas y desventajas que cualquier otro alumno.



Nosotros en Extremadura, como en todas o casi todas las escuelas, improvisamos. Cuando nos llega un alumno con discapacidad, en la experiencia que tenemos de nueve años, mediante el Tribunal adaptamos las pruebas de acceso a las discapacidades de los alumnos que se puedan presentar, como ha sido el caso de un alumno invidente y otro con problemas coronarios, para que esas pruebas las realice con las mismas ventajas y desventajas que cualquier otro alumno. Los alumnos que venían con discapacidad entraron, y funcionan muy bien. Yo mismo soy discapacitado, me falta el brazo derecho desde que tenía veinte días; en ese sentido, estamos muy orgullosos de haber facilitado esa inclusión.

Otra cosa es que estemos formando para la inclusión. No tenemos un currículo propio para que formemos a nuestros alumnos para la inclusión. Sí hay cursos fuera del aula en los cuales sí formamos para que nuestros alumnos trabajen con alumnos discapacitados de cara a su inclusión. Hay una actividad que se llama IESCENA, que consiste en trabajar con los institutos de toda la región, y también hemos empezado a trabajar con centros de discapacitados cerebrales, para trabajar con ellos y dirigirlos en obras de teatro, que se escenificarán en el Gran Teatro de Cáceres.

Daniel Álvarez

DIRECTOR DE LA SEDE DE TENERIFE DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS

En las islas tenemos la peculiaridad de tener dos sedes. Somos una escuela pequeña, en el sentido de que solo tenemos una especialidad, que es interpretación, tenemos la suerte de que la sede de Tenerife es un edificio de hace quince años, y sí es accesible desde la primera planta hasta la última, cualquier persona con diversidad funcional puede circular por todo el centro.

En cuanto a alumnos con discapacidad, hemos tenido solo la experiencia con una alumna, y lo que hicimos fue ir adaptando cada asignatura y cada materia a los problemas que ella tenía. Esta chica acabó sin problemas sus estudios y no hemos tenido nunca más un alumno en estas condiciones. Las conclusiones a las que vamos a llegar todos, es que estamos esperando más de amparo legal para saber cómo abordar estos casos, y lo que sí les puedo asegurar es que cualquier persona brillante, con diversidad funcional o no, tendrá un hueco siempre en la enseñanza artística, por lo menos en nuestra escuela.



Antonio Navarro

DIRECTOR DE LA SEDE DE GRAN CANARIA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS

Nosotros tenemos un edificio del siglo XIX, que actualmente no es accesible, y eso nos crea un gran problema, desde el punto de vista de todas las disfunciones físicas. El año pasado, se nos prometió desde los Cabildos que se iba a hacer. Pensamos que podríamos tenerlo para este curso, no ha sido así e incluso, por razones políticas, todavía no está claro que se vayan a comenzar las obras.

Hemos tenido algunos alumnos con algunas dificultades. Nuestra sensibilidad está puesta en poder resolver dichos problemas de forma positiva, aunque no siempre tenemos todas con nosotros.

Cuando hablamos de disfunciones, hay una gran variedad, y cada una de ellas supone retos diferentes. Creemos que el profesorado no está formado para afrontar muchas veces estas situaciones, así que ahí juega nuestra buena voluntad solamente.

Sería positivo que pudiéramos conseguir equipos mixtos, más transversales, donde hubiera personas con otra formación, en otras ramas, que son interesan-



tes a la hora de confluír en un trabajo de estas características. Ha habido casos de alumnos que no han podido pasar del inicio, de las pruebas de acceso, o que no han podido continuar después de determinado curso, y son situaciones que quedan ahí, sin resolver.

Mercè Mariné

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DEL INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

En cuando a la accesibilidad, el Instituto del Teatro tiene dos sedes, una en Terrassa y otra en Barcelona. La de Barcelona tenía una pequeña dificultad en uno de los teatros, que se está resolviendo, y en Terrassa, que es donde los alumnos de primero de interpretación estudian, no está todo adecuado en cuanto a la accesibilidad. Es una antigua fábrica de textil y no tiene accesibilidad.

Nosotros también improvisamos cuando nos llegan alumnos, haciéndoles la adaptación curricular.

Falta también, aparte de la formación del profesorado, ya que no se sabe muy bien cómo actuar, bastante conciencia sobre la cuestión de la inclusión.

Yo también descubrí todo este mundo al comenzar como directora, y vi la necesidad de actualizarlo y de implicarnos en la faceta de artistas impartiendo clases en un centro público. Es lo que tenemos que dar a la sociedad como artistas, y también por el hecho de haber estudiado, y ahora de estar impartiendo clases en un centro público.

Creo que queda mucho trabajo por hacer. Para nosotros, las Jornadas están siendo un punto de alimentación importante para nuestro profesorado. Ha habido algo importante en el Instituto, el Observatorio de Artes Escénicas Aplicadas, donde se intenta recoger lo que se hace a nivel nacional, abriendo camino e intentando llenar vacíos en cuanto a normativas y en cuanto a ese acceso que tendría que tener todo el mundo a las artes.

Rafael Ruiz

DIRECTOR DE LA RESAD

Todo lo que han dicho mis compañeros me parece que revela lo que es la situación. Hago dos valoraciones sobre mi centro: en cuanto a la accesibilidad, es prácticamente correcta, salvo unas zonas que hemos habilitado y que padecen los mismos problemas docentes en cuanto a accesibilidad; y por otro lado los trabajos y esfuerzos en las adaptaciones de currículo que lleva a cabo profesorado, que son adecuadas, pero que siempre parten del esfuerzo individual del profesor.

Quisiera destacar en mi diagnóstico dos cuestiones importantes. Las enseñanzas artísticas superiores no son obligatorias, por lo tanto los alumnos eligen, y el grupo de profesores del centro elige también a esos alumnos. Esto nos plantea si todos los casos de discapacidad deben ser admitidos, y es un problema que no es agradable de tratar, pero es importantísimo para nosotros.

El segundo problema es que estamos en el ojo del huracán de una situación que posee múltiples contradicciones. Hay una contradicción básica: entre una mentalidad ignorante y lo políticamente correcto. Hace muy pocos años a una persona se le llamaba imbécil por estas cuestiones, y ahora se dice que tiene capacidad



diversa. Entonces estamos en el límite de la ignorancia y de lo políticamente correcto, nos pasamos de la ignorancia o nos pasamos de lo políticamente correcto. Ahí estamos nosotros, en la posición de tomar una serie de decisiones, con una legislación que nos obliga a una serie de cosas, que está sin desarrollar y con una falta de recursos como lo que han manifestado mis compañeros.

Nacho Ortega

JEFE DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

En nuestro caso, estamos ubicados en el edificio de la Universidad Laboral de Gijón, que data de los años cincuenta, con accesibilidad múltiple, pero no total. Tenemos un sótano y cinco plantas. Hay partes a las que se puede acceder por dos ascensores que tenemos, uno funcional y otro inhabilitado, porque no podemos acometer el pago que supone el mantenimiento de ese ascensor.

Actualmente tenemos un 3% de diversificación funcional en nuestro alumnado. Las adaptaciones curriculares se hacen normalmente desde los departamentos didácticos, que se encargan de ver, revisar y tomar las medidas adecuadas. Trabajamos con otra cosa que no nos compete, que son las juntas de profesores. Esto es un concepto muy de secundaria, pero es que estamos en la secundaria a nivel legislativo. Juntamos al grupo de primero o segundo o el que sea, y con eso vamos trabajando.

Nosotros jamás hemos empleado el término «inclusión», sino el de «no exclusión», ya que no marcamos una diferencia con aquel alumno que sufre una minusvalía del tipo que sea;

Simplemente se le incluye y, cumpliendo los requisitos mínimos de las asignaturas y de las competencias que tiene que adquirir a lo largo de sus estudios, le facilitamos aquellas adaptaciones que puedan ayudarle a su desarrollo personal como actor o actriz.

Nuestro centro sí que se ha focalizado mucho en la posibilidad que se nos brinda desde la Administración en cuanto a las asignaturas optativas. Nosotros hemos desarrollado una serie de asignaturas optativas de inclusión social, con participación con colectivos en riesgo de exclusión. Trabajamos con un colectivo de afectados por el Alzheimer y con tres grupos, uno de niños y dos de adolescentes en riesgo de exclusión social por múltiples causas. Pero la prioridad no es el voluntariado. Somos un centro superior de educación donde los alumnos pagan una matrícula; nosotros nos dedicamos a formar alumnos que a su vez van a formar a otra gente. Lo que pretendemos es que nuestro alumnado, ya egresado, cuando se ponga en contacto con las instituciones, pueda ir con lo que nosotros exigimos como actores, la dignidad de decir «yo soy actor», y poder decirlo con la boca grande y no con la boca pequeña, como si nos diese miedo.



Cristina García

JEFA DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

Nuestro centro sería totalmente accesible, si no fuese porque los dos ascensores que tenemos no están en uso porque no disponemos de presupuesto para tenerlos en marcha. Aun así, en el caso de que haya algún alumno con alguna necesidad diferente, puede acceder a aulas, al teatro y a cualquier zona para recibir su formación sin ningún tipo de problemas, pero gracias a que el centro se adaptaría para que el alumno pudiese acceder a las aulas en la primera planta.

El problema fundamental en mi centro sobre la posible adaptación, viene dada por la Comunidad Autónoma, que es lo que les pasa a mis compañeros de Córdoba o de Sevilla; que no tenemos una adaptación curricular en el centro. Esto no quiere decir que pongamos problemas a la hora de que un alumno con alguna necesidad diferente pueda acceder a él, siempre que tenga los mínimos para acceder a cualquier asignatura.

Hay tres especialidades: una musical, una de interpretación y la de dirección escénica, y cada uno puede acceder libremente dependiendo de los mínimos que pueda cumplir en las pruebas de ingreso y en el desarrollo de la asignatura.

Estas Jornadas nos hacen reflexionar sobre qué tendríamos que hacer para ampliar la participación del alumnado que tiene otras necesidades y que se dé de manera más abierta. Sería una cuestión de hablarlo con los que nos dirigen, con los que nos hacen los planes de estudios, y convencerlos de que esto es una necesidad.

Ekaitz González

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Y DANZA DE EUSKADI

La nuestra es una escuela muy pequeña, que lleva en marcha los últimos dos cursos, tenemos cuarenta y cinco alumnos y estamos de «okupas» en un edificio muy nuevo, un conservatorio, prácticamente accesible al 100%.

Lo que hay es un gran vacío en cuanto a formación del profesorado; es preciso un marco al que atenernos que no dependa únicamente de la buena voluntad, del buen saber hacer de profesores y directores, que son al final sobre los que recae esta responsabilidad.

En dos años, hemos tenido un único caso de una alumna con disfunción motora, que nos hizo empezar a reflexionar sobre esta cuestión desde el minuto uno. Reflexionar desde una prudencia temblorosa, por no tener un marco al que agarrarnos, ni unas experiencias previas, y en cuanto vimos la opción de esta jornada, nos vinimos para aquí. Está resultando tranquilizadora, a la par que muy perturbadora, porque nosotros somos los nuevos y que desconozcamos está bien, pero vemos que lo que hay es un gran vacío en cuanto a formación del profesorado, que es preciso un marco al que atenernos que no dependa únicamente de la buena voluntad, del buen saber hacer de profesores y directores, que es al final sobre los que recae esta responsabilidad.

Nosotros reflexionamos en la misma línea de Rafael Ruiz, de la RESAD. ¿Hasta dónde cabe una adaptación? ¿Dónde están los límites? ¿Todo debe ser contemplado? Aquí es donde nos movemos.

Rafael Torán

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CÓRDOBA

Este tema ha venido para quedarse, así que mientras nosotros, los equipos directivos, vamos pasando, es conveniente que las escuelas tengan personas que se especialicen en estos asuntos. En nuestro caso, aquí nos acompañan Mariló Puerta y Miguel Ángel García, que pertenecen al grupo de coeducación. Ese grupo es el que está tratando todos estos asuntos, y ellos son los que asisten a todas estas Jornadas para ir preparándose y formándose, porque es necesario que las escuelas, desde dentro, tengan gente que vaya trabajando este asunto.

Nosotros, los directivos, abandonaremos más tarde o más temprano; entonces es conveniente que haya gente preparada.

Nuestro edificio es del siglo XVII, pero ha sido restaurado hace cuatro o cinco

años. Está dividido en dos módulos, uno que no tiene prácticamente barreras arquitectónicas y es de fácil uso, y hay otro módulo, donde se encuentra el teatro, que tiene todas las limitaciones del mundo. Se da el problema añadido de que en los fosos es donde se encuentran los talleres de escenografía y de construcción de decorado. Tenemos dos especialidades, la de escenografía y la de interpretación textual.

Lo que hemos hecho del curso del año pasado a este, para afrontar este tema, es realizar una serie de Jornadas formativas donde el alumnado y profesorado han estado trabajando con personas con síndrome de Down, con discapacidad motora, etc. para ir limando los miedos, los prejuicios, y todo ese tipo de pequeños problemas que se convierten en grandes barreras a la hora de enfrentarte a estos asuntos. Y, por último, hemos hecho un estudio en las dos especialidades, y hemos visto que la especialidad de escenografía no plantea graves problemas, entonces personas con discapacidad motora podrían hacer estos estudios. Nos hemos puesto en contacto con asociaciones para plantear la posibilidad de que puedan realizar estos estudios en nuestro centro.

Matilde Pérez

PROFESORA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA

Nuestro centro está ubicado en Málaga capital y es accesible totalmente, a pesar de que contamos con problemas de espacio, como les pasa a los compañeros de País Vasco, ya que compartimos centro con el Conservatorio Profesional.

Nuestro centro dio la posibilidad de que el Conservatorio Superior de Danza pudiese elaborar la danza educativa, social y para la salud dentro de nuestros planes de estudio. Desde el primer momento en que adaptamos el plan de estudios a Bolonia, contemplamos, dentro de la especialidad de pedagogía, un itinerario específico de danza social educativa para la salud. Eso quiere decir que nuestros alumnos dentro de esta especialidad pueden elegir a partir de tercero ese itinerario, que les condiciona una serie de optativas, que en realidad son asignaturas obligatorias, que deben cursar en tercero y cuarto. Hay asignaturas como Danza comunitaria, Expresión corporal y danza o Diversidad funcional y sociocultural, entre otras. Se diferencian así con respecto a los que están en pedagogía. Este itinerario tiene la especialidad de dar respuesta a la sociedad a esta nueva ubicación de la danza como contribuidora y desarrolladora de una inclusión social. A nuestros alumnos los preparamos para que trabajen desde la docencia, pero con una perspectiva social, por eso en las prácticas externas también hay una diferencia importante. Realizan estas prácticas en centros educativos de primaria y secundaria, e incluso en centros deportivos, y por otro lado también tenemos la versión ya en cuarto curso, en la que trabajamos con instituciones y con centros en los que tenemos convenios para

que nuestros alumnos realicen las prácticas, que ya son centros especializados en inclusión, o terapéuticos, donde nuestros alumnos realizan prácticas de docencia para enseñar danza desde un punto de vista más terapéutico.

Francisco Salmerón

DIRECTOR DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE VALENCIA

Después de lo que se ha escuchado, me tengo que sumar al mismo diagnóstico. En primer lugar, como centros públicos nos debemos a una normativa que no está totalmente desarrollada para la inclusión social dentro de una inclusión educativa. En concreto en nuestro centro compartimos edificio con Arte Dramático de Valencia, o sea que tenemos los mismos problemas: barreras arquitectónicas, todas; el ascensor, siete años precintado. Seguimos en lo mismo.

También me sumo a la queja sobre la falta de formación del profesorado, y eso lo digo yo que tengo la gran suerte de tener una profesora que está formada, capacitada, involucrada y que desarrolla dentro de las asignaturas que ella imparte unos planes de trabajo con colegios y asociaciones que están dentro de todo un trabajo de inclusión, y sobre todo hace que nuestros alumnos se vayan formando como futuros docentes teniendo presente este trabajo. Lo cual se pone de manifiesto en que ya, en muchos casos, sus trabajos de fin de título los están encauzando a centros y a la diversidad funcional.



Agustí Ros, secretario académico del Conservatorio Superior de Danza del Instituto de Teatro de Barcelona.

También compartimos edificio con Arte Dramático, con lo cual las disfunciones arquitectónicas son las mismas, prácticamente está todo adaptado, faltan algunos accesos al teatro que se están solucionando, tal y como ha dicho Mercè.

Nuestros estudios, como bien han dicho mis compañeros de los centros superiores de danza, tienen dos especialidades, coreografía e interpretación y pedagogía, y es a través de la pedagogía en donde los profesores han desarrollado actividades que van encaminadas a educar al alumno, o a conectarlo con el mundo de la discapacidad o disfuncionalidad motora.

Hemos adaptado las pruebas de acceso en algunos casos a situaciones particulares que nos hemos encontrado, como discapacidad visual, pero todo esto han sido procesos que hemos ido adaptando sin tener una normativa precisa.

Aparte de estas actividades en el centro, también hacemos otras fuera del mismo, como es la danza solidaria; este tipo de trabajos los hacemos para captar fondos para grupos en exclusión social, como las mujeres en prisión, refugiados o gente que puede estar en reclusión por dificultades corporales. Por lo tanto, abrimos un abanico amplio de actividades para fomentar el contacto del alumnado con ese tipo de problemática. Lo único que nos falta es la formación del profesorado, donde tenemos un vacío bastante grande.

XPR: Llegamos al fin del primer bloque. Vemos que la realidad es muy diversa, pero podemos llegar a lugares comunes. No hemos superado el abc; no hemos superado ni siquiera las barreras arquitectónicas, de las cuales no deberíamos, a estas alturas, ni hablar.

2. Detección de buenas prácticas, medidas implantadas y casos prácticos

Vamos al segundo bloque, retomando la idea de ¿qué hemos hecho hasta ahora? ¿cuáles son las medidas implantadas? Sabemos que al final, y esto se desprende de la encuesta que os hemos pasado, hay un grado de voluntad muy grande por parte de los profesorado, que tienen una sensibilidad especial con el tema, y se implican sobrepasando cualquier límite de competencias, de dedicación horaria, etc. También concluimos de la encuesta que, en el plano de la prospección y de la investigación, son muchas veces los alumnos y alumnas de los últimos años quienes quieren centrarse e investigar en estos temas. El propio alumnado detecta ese nicho y esa necesidad, y al hacerlo tira de la escuela, y logra ser acompañado por el profesorado.

Vamos ahora a los casos prácticos, a la concreción de las buenas prácticas, a

cuáles son las metodologías aplicadas a la formación y a la educación en relación a la diversidad, y cómo abordamos esa capacidad de adaptación curricular a esas necesidades que muchas veces nos vienen dadas.

Muchas escuelas responden en la encuesta, cuando se pregunta sobre la accesibilidad en las pruebas de acceso, que no se ha dado el caso o que no han tenido la necesidad. Yo me preguntaba por qué, ¿porque no se comunica? ¿porque no se facilita? ¿porque la sociedad en la que están integradas las escuelas no sabe que hay esa posibilidad? Dejo esta pregunta por si motiva a algo.

Sonia Murcia Molina

DIRECTORA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MURCIA

Retomando mi introducción, hay dos discursos inclusivos. Por un lado, la educación para la inclusión. Es verdad que la sociedad siempre da respuesta a una demanda que luego el legislador desarrollará o no, y eso es lo que estamos haciendo los centros educativos. Pero, sin llegar a ser tan pesimistas como ha parecido en la primera parte del debate, sí es cierto que nuestros planes de estudio permiten varias opciones que se están llevando a cabo en nuestros centros. En nuestro caso concreto, se potencia la creación artística tanto como la investigación. Hay una materia que es el trabajo de fin de título, y en ella se desarrollan muchos trabajos de investigación de forma autónoma, de los que muchos son simplemente un soporte documental y muchos otros tienen una creación artística. Desde 2010, en la escuela se han visto trabajos como la técnica Meisner y su uso terapéutico, la dirección de actores invidentes, metodología y procesos, contribución de determinadas técnicas teatrales e interpretativas al tratamiento de la tartamudez, etc. Son más de veinte los trabajos que se han realizado aquí.

Por otro lado, también tenemos asignaturas como pedagogía, donde, dentro de sus objetivos, se desarrollan metodologías adaptadas hacia la inclusión social; también tenemos la oportunidad de crear optativas, que también van a depender de la demanda del alumnado y recursos humanos que pueden abarcar esta necesidad. Y una vía más, de currículo. La formación continua supliría esa posibilidad de ofertar ese derecho a una enseñanza artística superior que no vaya ligada a conseguir un título, que cualquier persona que venga del mundo profesional con unos determinados requisitos pueda optar a la oferta puntual de asignaturas concretas, con lo cual también se podría cruzar ahí una formación inclusiva. Por otro lado, desde el punto de vista profesional, las prácticas externas están teniendo una demanda absoluta por parte de nuestro alumnado. Son muchas las asociaciones y fundaciones que realizan una labor profesional, y es en ellas donde nuestros alumnos se forman con los profesionales que trabajan en este sector.

Con todo esto que comento, creo que los planes de estudio, pese al primer diagnóstico, si están preparados para la inclusión de la diversidad.

Otro tema es el científico. En la escuela y en muchos centros se están realizando muchas Jornadas y seminarios dirigidos a esta necesidad de formación; por lo tanto, sí hay un ámbito científico en las escuelas que también se está cubriendo.

Las escuelas de teatro tenemos unas pruebas de acceso, y una obligación de adaptar estas pruebas, pero el cómo hacerlo no existe. Una enseñanza superior requiere unas competencias mínimas para poder alcanzar la excelencia.

Otra acción es la experiencia que tenemos en cuanto a educación e inclusión en la educación. Este tema es más peliagudo. Las escuelas de teatro tenemos unas pruebas de acceso, y una obligación de adaptar estas pruebas, pero el cómo hacerlo no existe. Una enseñanza superior requiere unas competencias mínimas para poder alcanzar la excelencia. Todos hemos visto cómo en el medio profesional o en el amateur, la excelencia del teatro social es evidente, pero, ¿y en las escuelas públicas de enseñanza superior? Este tema hay que tratarlo, porque a pesar de tener alumnos con discapacidad en nuestras escuelas, sí es cierto que no estamos adaptados a tener grupos mixtos en las aulas. La adaptación es continua; podemos incorporar alumnos con diversidad funcional, pero no estamos preparados para trabajar con grupos mixtos en las aulas. Pese a ello, hay que destacar que por esta escuela han pasado profesionales de elevado rango con discapacidades: por ejemplo, con sordera, y esta persona actualmente es un importante clown y pedagogo; con ceguera severa, que también sigue siendo un importante profesional... Las pruebas son estas, pero pese a ello seguimos hablando de una diversidad funcional, pero, ¿y una discapacidad intelectual? ¿nos hemos encontrado algún caso? Nosotros no, pero esta ha sido la experiencia en nuestra sede.

Nacho Ortega

JEFE DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Actualmente tenemos tres alumnos en la escuela con una minusvalía o discapacidad, reconocida y no ejecutada. Con esto recojo la pregunta que lanzabas: ¿se hacen adaptaciones en las pruebas de acceso? Claro que sí, si el alumno las solicita, porque trae un papel donde eso aparece contemplado. Si el alumno no lo manifiesta, no se hace ningún tipo de adaptación, porque entendemos que es el aspirante el que va a solicitarlo o a acogerse a ese derecho. Si no lo manifiesta, nosotros no lo señalaremos con el dedo diciendo que hay que hacerle otro tipo de pruebas.

Nos encontramos con un alumnado muy comprometido. Alumnos que pagan sus créditos, cuyo dinero sirve para su titulación y tienen que salir egresados como profesionales, ya sea encima de un escenario o en el trabajo de la investigación o de la docencia.

Sobre nuestros alumnos y la experiencia que hemos ido adquiriendo: en una asignatura, que pasamos a denominar Teatro ocupacional –porque no hay una terminología que acoja lo que hacíamos–, fueron cinco alumnas las que se sumaron de manera voluntaria en el primer año. En el segundo año, convertida en optativa la asignatura pasaron a ser seis, luego once alumnos y este año son veintidós alumnos, de los setenta y cinco que pueden cursar optativas. En nuestro caso un alumno puede escoger una o dos optativas, ninguno puede escoger cuatro, tiene que sacrificar unas por otras, porque al final en su currículo van a ser cinco asignaturas optativas las que coja. Teatro ocupacional, además, no es fácil, ya que es anual y no semestral, y se salta un poco la norma.

En cuanto al profesorado, hay un 20% involucrado en actividades de inclusión o de no exclusión social. Parece que no es mucho. Somos un centro con ciento diez alumnos y veinte profesores. Que cuatro profesores de veinte estén involucrados en esta actividad, es mucho más de lo que ha habido nunca; porque no ha habido antes. Esa oferta que se le da al alumno está ahí porque la reclama, porque la sociedad lo manifiesta, porque está ahí y porque las escuelas tenemos la sensibilidad suficiente para darnos cuenta de lo que ocurre a nuestro alrededor e intervenir en la medida que podemos. Como muy bien se ha apuntado antes, lo normal es lo que sigue la norma, y cuando no hay norma, no hay normalización, y nuestros estudios no están regulados como deberían. Bolonia es un término muy bonito, pero que nos incapacita en muchos aspectos. Así que, aunque yo diga que nuestro objetivo no es crear voluntarios, todo esto existe porque hay una voluntad por parte del profesorado y del alumnado, no de la Administración.



Eva López Crivillén**DIRECTORA DE DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA MARÍA DE ÁVILA DE MADRID**

Yo quería retomar un poco este espíritu ilusionante que se está transmitiendo, porque creo que todas estas acciones inclusivas antes estaban más en manos de asociaciones, en el ámbito de la educación no formal, y que en el punto de inflexión, en el caso de danza, en el que se reconocen los estudios y la posibilidad de formar a los futuros docentes, dimos un gran paso. Los centros estamos intentando ponernos al día; aún nos queda camino por recorrer, pero se está avanzando mucho.

Creo que esas personas que estamos formando son el germen de cultivo del futuro, esos futuros formadores, que todos querríamos tener en esa formación: son un punto positivo que tenemos que destacar.

Nos parece muy importante hacer un reconocimiento académico, porque no creemos en la formación en los ámbitos no profesionalizadores. Tiene que ser ejercida por personas que tengan una aproximación a la danza, no solo que tengan mucho voluntarismo. En ese sentido realizamos muchos cursos de formación. Tratamos de que todos los proyectos que llevamos a cabo tengan una doble dimensión, una dimensión interna. Esto quiere decir que vinculamos con el centro a personas que tienen capacidades diversas; hay un grupo ya de quince personas con discapacidad intelectual que llevan dos años cursando con nuestros alumnos la asignatura de prácticas para personas con riesgo de exclusión social 1 y 2, y hemos tenido un proyecto diagnóstico con una persona que tenía discapacidad intelectual y que cursó la asignatura de Técnicas de danza contemporánea, y la de Metodología de la danza contemporánea. Todo para ir detectando necesidades, recursos, metodologías, para cuando llegue la otra parte, que es el gran reto: el permitir la accesibilidad a los estudios superiores artísticos de danza a personas que tengan diversidad funcional. Ahí tenemos mucho camino por recorrer. Es verdad que tenemos que formarnos, pero no se está dejando de reflexionar en los centros a través de las acciones que se hacen; incluso, a nivel de subdirección en nuestro caso, cuando se proyectó el máster que tenemos pendiente de implantación se trabajó con asociaciones teniendo en mente esas dos dimensiones: la posibilidad de que accedan y que formemos a personas que quieran trabajar en esos ámbitos específicos.

Creo que nosotros estamos intentando abarcar todas las opciones, tanto en lo curricular como en los proyectos, y que no es fácil la organización porque todo tiene que encajar en el mapa general curricular. Eso tiene que ver con que haya mucho impulso por parte del profesor, que tiene que llevar todo esto, de la dirección que tiene que convencer al resto del profesorado para que vean que hay

que hacer todo como se debe, con un nivel de excelencia. En ese sentido debemos mejorar, que sea algo más normalizado, esfuerzo va a requerir siempre, pero que esté dentro de la formación que estamos ofreciendo.

Rafael Ruiz**DIRECTOR DE LA RESAD**

Antes he planteado que había unos problemas dentro del eje que marca la enseñanza superior, en el sentido de que tenemos que tomar decisiones sobre quién puede o debería ser más adecuado para poder seguir un currículo. Esto plantea dificultades y contradicciones, que merecen un debate entre los centros de formación, el medio y los activistas, para que también sepamos cuáles son las obligaciones, derechos y también los límites. Muchas veces hay un problema, y es sobre las deficiencias en el sistema educativo: si no hay una educación artística en la enseñanza obligatoria, si no hay unas estructuras de enseñanza básicas antes de lo superior, entonces recae sobre nosotros toda esta contradicción.

En este punto hay que hablar de lo constructivo, de lo que cada centro hace día a día y convertir problemas en realidades. En nuestro caso, en cuanto al currículo, no tenemos nada específico en cuanto a inclusión; por lo tanto, todas las cuestiones curriculares tienen que ver con otra serie de elementos. Por ejemplo, sí que hay procedimientos y protocolos de adaptación curricular, que proceden de cuestiones de la norma y de esfuerzos del coordinador y del equipo que lleva estos casos. En ese sentido quiero agradecer a David Ojeda, coordinador de inclusión en la RESAD, porque sobre él recae todo lo que se está haciendo. Por ejemplo, la adaptación curricular; cada uno de los alumnos que ha planteado este tema ha pasado por David, quien da su opinión, orienta y habla con los departamentos correspondientes.

Después hay una asignatura que se llama Artes escénicas y distinta capacidad, optativa que se lleva ofertando desde hace años, y una serie de trabajos que se hacen en prácticas y trabajos de fin de estudios. Este grupo de transformación y de inclusión social lo que hace es poner en contacto a los alumnos con diferentes instituciones o compañías que están trabajando en estos campos. Algunos de ellos son exalumnos, y esta es una de las razones por las que confluyeron dos elementos para que la RESAD apostara por este campo. Primero, porque las Jornadas de inclusión social del INAEM estaban en funcionamiento, y, en segundo lugar, porque había una serie de colectivos que ya estaba trabajando, como La Rueda. Con todos estos colectivos nos ponemos en contacto para que los alumnos en prácticas y que realizan trabajos de fin de estudios trabajen con ellos.

Después está el caso del máster, que no ha llegado a salir por un problema de cupo y de diseño.

Otra de las labores que hace este equipo de transformación son los congresos. Estas mismas Jornadas u otras, que se llaman Teatro y transformación social, que lleva el Grupo de Transformación Social y es un tema al que anualmente dedicamos un par de días. Además, tenemos convenios, con por ejemplo la compañía Psico Ballet de Maite León, donde ofrecemos nuestro salón de actos y hacemos diferentes actividades de convenios con ellos.

Otras cuestiones que son muy importantes son las operaciones que tienen que ver con la modernización de la infraestructura. Hay dos muy interesantes, una que surgió del Real Patronato sobre Discapacidad en convenio con el Centro Español del Subtitulado y Audiodescripción (CESyA), que se encarga de los procedimientos de autodescripción para espectáculos, películas, etc. También citaré la relación que tenemos con FIAPAS, la Confederación Española de Familias de Personas Sordas, con quienes este año hemos implementado un sistema llamado bucle magnético, que consiste en que en el espacio concreto dispone de unos mecanismos para poder aumentar o disminuir el volumen, pero solo de aquellas personas que tienen un audífono o un implante coclear. Este tipo de iniciativas tiene una parte de una asociación que lo hace desinteresadamente, una parte de subvención, de colaboración de alumnos y profesores, y esto va generando que esos problemas que hay se conviertan en realidades positivas para superar los problemas en el ámbito de la educación.

Elvira Torregrosa

JEFA DE ESTUDIOS DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE ALICANTE

En el Conservatorio de Danza de Alicante, sí tenemos una persona con deficiencia motora y se ha atendido esta deficiencia; sí que es verdad que fue profesional de la danza anteriormente y la deficiencia se produjo posteriormente. Lo único que él tiene que demostrar, porque nuestra línea es de pedagogía, es que es capaz de enseñar. Esa capacidad es lo único que tenemos que adaptar. Esta persona no va a poder demostrar con sus piernas, probablemente, pero tiene que buscar el recurso para poder enseñar. Si eso lo hace, puede ser egresado, y esa es la adaptación curricular que están realizando con ella desde el Conservatorio Superior. Sí que es verdad que tenemos la suerte de tener licenciados en Psicopedagogía y en Pedagogía, con una formación específica. Con esto quiero decir que la formación es importante, pero hay un planteamiento que surge: cuando nosotros emprendimos la enseñanza en danza, al inicio de los ciclos superiores, nadie nos había formado en esa docencia. La Administración facilitaba formación, pero al final las personas que estuvimos en esas aperturas de los centros lo hicimos con una implicación y una inquietud personal. Nos formamos, investigamos con formación específica. Con lo cual debemos tener una perspectiva positiva: esta es una realidad, la inclusión está, en danza creo

que debe estar antes, porque hay una formación previa al superior. Una vez esté esa formación en el profesional se podrá realizar con mucha más naturalidad en el superior.

¿Definimos excelencia y calidad para la diversificación? Tenemos que tener amplitud de miras, una actitud positiva y buscar los lugares y los espacios que nos permitan este desarrollo.

De todas formas, en los nuevos planes también se habla de excelencia y de calidad. ¿Definimos excelencia y calidad para la diversificación? Pues creo que igualmente se puede definir, con lo cual, creo que tenemos muchas dificultades y estamos de acuerdo en eso, pero es una realidad que tenemos que plantearnos igual que nos planteamos el desarrollo de los superiores de danza. Si hubo una dificultad inicial y hemos sido todos capaces de resolverla, ¿por qué no puede ser esto del mismo modo?

Tenemos que tener amplitud de miras, una actitud positiva y buscar los lugares y los espacios que nos permitan este desarrollo.

Mercè Marine

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

En nuestra escuela hemos tenido, con años de diferencia, un par de casos que se han apuntado a las pruebas de acceso. En ningún caso se han superado, o sea que no nos hemos visto en la situación de cómo hubiera sido, ya que como os he dicho antes, la sede de Terrassa no es accesible; pero en escenografía ha habido un caso de discapacidad psíquica. Quiero plantear lo difícil que ha sido. Se le hizo una adaptación por su discapacidad, pero había interrumpido su carrera hace veinte años y ha vuelto. Ha sido realmente difícil, porque no estamos preparados, y yo no creo que sea solo una cuestión de ganas. Sencillamente no estábamos preparados, y no sabíamos cómo teníamos que actuar, y a cada situación de suspender o de no poder pasar a una determinada asignatura, etc., ha sido un pequeño calvario lo que hemos vivido.

En cuanto a cómo estamos viviendo en este momento el tema de la inclusión, pues hemos despertado a raíz de venir a las Jornadas, que el equipo directivo actual lo hacemos desde hace ya cinco años de una manera asidua, y además por una demanda de entidades que nos han venido a buscar como profesionales de la interpretación o de la dirección o la escenografía. Además, por supuesto, desde entidades de Alzheimer, la Unidad de Discapacidades Psíquicas del Hospital de San Pau... desde muchos sitios nos vienen a buscar para formarlos

en el arte, para rellenar este vacío que no han tenido; porque todo el mundo tiene que tener acceso a la educación artística. Estamos en el medio camino: leyendo libros, formándonos, abriendo nuestras puertas y también preparando un foro de artes escénicas aplicadas para atender a toda esa gente muy vecina y muy colega nuestra, pero muy desconocida, y a gente de todo el país que está trabajando desde hace mucho tiempo en este campo, y respecto al cual nosotros, francamente, hemos estado viviendo un poco al margen.

Estamos preparando también un postgrado en Artes Escénicas Aplicadas, porque hay que estar preparados para todo este empuje de la sociedad. A veces la gente que nos empuja mucho son los propios graduados que salen al mercado, todo el mundo, cuando comienza sus estudios artísticos, quiere llegar a culminar como actor y director... y luego las circunstancias te ponen delante de cosas que no habías tenido como objetivo antes, y ves otras salidas que son tan buenas o mejores de las que te habías propuesto antes. Tenemos un equipo de artes escénicas, cuatro personas trabajando día a día en este ámbito.

Agustín Ros

SECRETARIO ACADÉMICO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DEL INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

Quisiera recalcar algunos datos sobre lo que antes os había dicho de la Danza Solidaria, proyecto que hemos emprendido desde el Instituto del Teatro. Es un proyecto donde están todas las escuelas que participamos en danza, como es el Conservatorio Profesional, el Conservatorio Superior y ITDanza, que es la compañía joven de danza, y lo digo porque como estamos en el INAEM puede haber algún dato interesante, alguna colaboración posible.

XPR: Ya la hay: ITDanza giró dentro del Circuito Danza a Escena a nivel estatal el año pasado. Estuvo dentro del catálogo de Danza a Escena del circuito estatal del INAEM, gestionado desde la Red Española de Teatros, y el año pasado fue una de las compañías seleccionadas y giró. Me refiero a que ya hay colaboración.

Agustín Ros

SECRETARIO ACADÉMICO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DEL INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

Bien, la cuestión es que el proyecto de Danza Solidaria cuenta con sesenta bailarines, de danza clásica, contemporánea y español, además de diez técnicos, seis o siete profesores. Comenzó en 2015, tras una recaptación de 4.354 euros y es lo que permitió ofrecer esa cantidad, completada hasta 6.000, a las mujeres en prisión.

Los alumnos están implicados en el proceso de solidaridad; no solo a adaptarse a personas con discapacidad, sino a ofrecer una educación orientada a la solidaridad y el conocimiento.

En otra de las actuaciones que se hicieron se recogió una cantidad de 4.458 euros, que fue a parar a los programas de acogida de refugiados que tenemos en Cataluña. Y en la última actuación que se hizo en el centro cultural de Terrassa se recogieron 1.900 euros. Con lo cual, en total, se ha recogido la cantidad de 14.000 euros. Esto puede ser anecdótico, o interesante, pero la cuestión es que los alumnos están implicados en el proceso de solidaridad, una cuestión importante a tener en cuenta. No solo adaptarse a personas con discapacidad, sino ofrecer una educación orientada a la solidaridad y el conocimiento, dando soporte a todas esas aportaciones que se hacen a colectivos en riesgo de exclusión social.

José Ramón Alonso de la Torre

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE EXTREMADURA

Tres alumnos nuestros estuvieron en Inglaterra y en Italia con un proyecto de la Junta de Extremadura para aprender a explicar, en inglés y en italiano, a los asistentes a festivales que tengan discapacidad visual lo que está pasando en los escenarios, mediante unas guías auditivas.

Otro proyecto es IEscena, que consiste en que los institutos y los centros de formación de discapacitados preparan un montaje teatral, y nuestros profesores, de manera voluntaria, cogen una de las escenas que están representando y les dan una clase magistral sobre cómo desarrollar esa escena. Y luego, en la Semana del Teatro, vienen a Cáceres al Gran Teatro y allí representan su montaje delante de compañeros de otros centros de discapacitados, que acuden a escucharlos y a verlos.

XPR: Esta mañana, aquí mismo, hubo una tormenta tan negra, que parecía que no había luz; y ahora os escucho y hay luz, hay muchos faroles encendidos. Es decir, hay muchas iniciativas de vuestra parte, y están ocurriendo ya muchas cosas; vamos a ver cómo se ordena esto.

En este segundo bloque que cerramos, es muy importante expandir el conocimiento, porque esto nos hace crecer, nos hace ver otras experiencias que a veces podemos emular, o simplemente nos inspiran. Eso de que la información es el poder no es cierto, el conocimiento compartido es el poder del colectivo y hay que expandirlo. De eso se trata, de esta puesta en común.

3. Definición de necesidades perentorias

XPR: ¿Dónde tenemos que actuar? ¿cómo tenemos que actuar? Aquí podemos escribir la carta de los Reyes Magos, pues nadie nos va a poner cortapisas. Es decir, ¿incidimos en el diseño curricular? ¿tenemos que protocolizar de alguna forma la permeabilidad de acceso?

Un punto en el que habéis incidido mucho es en la formación del profesorado. ¿Cómo abordamos y qué es necesario para abordar la formación de profesorado? ¿Cómo adquirimos ese grado de especialización, de singularización para afrontar esta educación inclusiva e integradora? Echamos mano de la formación continua también. Con respecto al alumnado, ¿cómo formamos a los futuros formadores a enseñar desde la integración y la inclusión? ¿Cómo integramos a alumnos con diversidades especiales específicas dentro del grupo mixto, del colectivo en la formación? ¿Qué debemos hacer para esa adaptabilidad del diseño curricular? ¿Cómo preparamos a los alumnos que luego estarán capacitados para un desempeño profesional, bien como creadores, como directores, como dramaturgos, o bien como formadores, o bien como agentes capacitadores de otros profesionales de la cadena de valor de las artes escénicas en relación a la inclusión? ¿Cómo enfocamos esto de la interacción del alumnado en la comunidad, que después de todo es donde van a operar su trabajo? Y no olvidemos también la toma de conciencia de ese nicho laboral que tampoco está suficientemente explorado ni explotado... Bueno, dejo estas ideas en el aire, y vamos a escribir entre todos esta hoja de ruta.

Eva López Crivillén

DIRECTORA DE DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA MARÍA DE ÁVILA DE MADRID

Voy a comenzar con lo que has propuesto sobre el alumnado en el contexto real, porque me ha quedado sin desarrollar cuando hablaba de que siempre nuestras acciones tienen dos dimensiones: la interna, donde involucramos a las personas con capacidades diversas y la externa, que es cuando mandamos a los alumnos a los contextos reales. Creo que eso es muy importante y que tiene que ver con la investigación de la que estábamos hablando; yo creo mucho en la investigación desde la propia práctica. Así que nada mejor que remangarse y ponerse manos a la obra para extraer conclusiones, para reflexionar, y de ahí obtendremos ideas para desarrollar metodologías trabajando directamente con las personas y con las entidades bajo las cuales se organizan. Es una dimensión muy importante para nosotros.

Sobre la formación, desde el Conservatorio organizamos cursos que permiten actualizar sus conocimientos a los docentes y a los egresados, y seguir incidiendo en ello en el caso de los que están cursando. Creo que son las dos grandes

necesidades, estar en contacto real con los contextos para poder investigar y obtener reflexiones, y formarnos cada vez mejor. La adaptación curricular es por supuesto un trabajo, que entre todos y teniendo muchas más reuniones de estas, donde ponemos en común casuísticas y problemáticas, yo creo que vamos a ir mejorándolo. Por supuesto, que las instituciones y las Administraciones educativas nos den también pautas, pero que nos vayan pasando los casos. Nosotros hemos tenido un caso de una discapacidad visual de un alto grado, pero no ha planteado ninguna problemática: ni nos pidió una adaptación en la prueba, ni durante el curso hemos tenido una grandísima problemática como para poder extraer de ahí conclusiones.

Creo que estos debates y estas experiencias las deberíamos poner más a menudo en común, para ir generando la norma, o los protocolos o las metodologías, para poder ir desarrollándolo mejor.

Leopoldo García Aranda

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE VALENCIA

Creo que habría una diferencia importante entre las escuelas de danza, que enseñan a enseñar, y las de arte dramático, que no enseñamos a enseñar. Es uno de los deberes que tiene la enseñanza en España. Solamente los médicos pasan un MIR después, donde aprenden, pero en casi todas las demás enseñanzas pasas directamente. Se supone que cuando estás aprendiendo, también aprendes a enseñar, y no es cierto. La pedagogía no es una cosa que se adquiere por ciencia infusa; es más, nosotros no tenemos tiempo, en el horario lectivo de las carreras, para enseñar a enseñar a los alumnos; bastante tenemos con que aprendan la profesión.

Así, en arte dramático solo hay una asignatura que es Pedagogía, pero tiene cuatro créditos, y no va más allá de saber hacer una guía docente. Creo que es una asignatura pendiente en arte dramático; si ya nos cuesta enseñar a enseñar, preparar a los alumnos para enseñar en la diversidad es un problema más grande.

Creo que tendríamos que tener un debate para que todos fuéramos a una, porque luego cada uno va haciendo cosas, de motu proprio y sin saber muy bien por dónde ir. Debemos definir qué es la atención a la diversidad y cómo hay que adaptar ese currículo en las enseñanzas artísticas superiores.

Porque no es lo mismo una discapacidad motora que una intelectual, así que creo que deberíamos hacer unas reglas del juego donde todos hiciéramos la misma adaptación curricular, según qué especialidad, porque hay especialidades que irán hacia un sitio y otras hacia otro, pero no que cada escuela quedase huérfana, con cada uno está haciendo algo por su cuenta.

Matilde Pérez

CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA

Hilando con la pregunta que lanzaste al final de la presentación de este bloque, sobre el nicho de trabajo para nuestros alumnos, quiero resaltar que ese itinerario de Danza Social Educativa para la Salud está ganando poco a poco, desde su implantación, cada vez más alumnado, en detrimento del itinerario de docencia para bailarines. Podríamos hablar de una equiparación de alumnado en la elección del itinerario.

Con esto vemos que los propios alumnos están detectando un nicho de trabajo que esta sociedad demanda. De hecho, tenemos muchos casos en los que las prácticas se realizan en centros especializados, donde una vez egresados obtienen trabajo.

Por otro lado, quiero resaltar que en estas enseñanzas mucha parte de la formación del profesorado corre de nuestra cuenta, en el sentido de que se trata de nuestro tiempo personal y no tenemos tiempo de investigación. Pero, aun así, muchos profesores han realizado tanto su tesina como su tesis doctoral dentro del campo de la danza terapéutica. En esta línea, nuestro conservatorio tiene una revista digital llamada Danzarate, que edita el Conservatorio Superior de Danza desde hace diez años, y en ella tenemos muchas publicaciones relacionadas con la inclusión social. Os invito tanto a consultarla como a que mandéis estudios, a los profesionales y a los investigadores de la danza, y de las artes escénicas en general.

Para concluir, yo creo que la necesidad en la investigación es poder reforzar estos itinerarios e implantarlos en centros que no los tengan, que los centros de enseñanza artística superior tengamos una legislación adecuada a una educación superior, que pueda facilitar todo esto.

Sonia Murcia Molina

DIRECTORA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MURCIA:

Enlazando con lo que Leopoldo ha comentado sobre a los Conservatorios Superiores, sí es cierto que puede parecer que nos llevan ventaja, pero también es cierto que son centros de nueva creación, que han tenido mayor capacidad de adaptarse a las nuevas circunstancias; a ello se une que vienen de una formación anterior en el profesional, lo cual les da un bagaje en las necesidades que pueden llevar consigo

al superior. Arte dramático no viene de un profesional, sino que directamente es enseñanza superior. En cuatro años tenemos que impartir una formación igual que el superior de danza y que el superior de música, pero no tenemos alumnos que entren formados de un profesional. Así, nos cuesta mucho más trabajo engancharnos a ese carro, aunque ha quedado claro que así se ha hecho.

Se ha puesto en evidencia el valor del teatro y la danza como medios de formación frente al estigma social de la discapacidad. Pero también queda claro que, a pesar de la buena voluntad de los centros, nosotros tenemos la necesidad de dar resultados, no solamente poner la voluntad, y estos resultados es difícil conseguirlos sin recursos. Hay voluntad, pero más que nada hay necesidad de que esto salga adelante.

Nosotros tenemos la necesidad de dar esta formación a nuestros alumnos, que por ley les tenemos que dar, y qué mejor que los Centros de Enseñanzas Artísticas establezcamos programas de postgrado en esta dirección. Pero para ello hacen falta recursos. Como bien comentaba Nacho [Ortega], el profesorado de Enseñanzas Artísticas tiene el mismo horario que un profesor de Educación Secundaria y, frente a este, no está obligado a dar una formación de postgrado. Nosotros sí, a base de voluntad. El éxito es una cuestión de voluntad, sí, pero tenemos que dar resultados y, como una conclusión, hacen falta estos recursos. Nosotros estamos llevando a cabo acciones demandadas por los alumnos y por la sociedad, pero para el resultado final hacen falta recursos; si no, no podremos seguir adelante, ni en un postgrado y mucho menos en un doctorado específico que lleven a cargo los centros educativos. Hasta el momento esto es inviable.

La precariedad de nuestra legislación, actualmente, nos lo impide. Es un problema que es necesario destacar también. Encuentros como este igual nos permiten tener una única voz, porque esto hay que manifestarlo, no solamente aquí sino en otras esferas. Y, cuando manifestamos en otras esferas esta problemática, muchas veces ni siquiera nosotros mismos tenemos muy claro qué necesitamos o a dónde queremos llegar. Así que esperemos que este encuentro nos permita llegar a algún puerto cercano.

Antonio Navarro

DIRECTOR DE LA SEDE DE GRAN CANARIA DEL CENTRO SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CANARIAS

Yo creo que estamos en un tema en el que no podemos generalizar. Por lo menos en la experiencia que yo he tenido, incluso con disfunciones y discapacidades

próximas, con la misma denominación, la experiencia que hemos tenido en Canarias me ha indicado que cada persona es un mundo y es muy importante tenerlo en cuenta, que es muy difícil generalizar, y por lo tanto aplicar alternativas cuando son generalizadas se hace un poco complejo. Ante eso, uno de los problemas que aparece con frecuencia es la falta de información. Por ejemplo, en el caso de un alumno que tenemos ahora, que más o menos hemos intuido que tiene algún tipo de disfunción; pero nunca se nos ha dado esta información, por el respeto a la intimidad. Hay que tener en cuenta la dificultad que esto supone a las personas que están ayudando a la formación de esas personas, el no tener toda la información.

De la misma forma que estamos hablando de una diversidad de cada uno de los casos que nos pueden presentar, pienso que desde el punto de vista de los centros deberíamos plantearnos las alternativas, las posibles salidas. Hablo también de una persona que acaba los estudios y que luego pueda tener una vida profesional, me refiero a los que cursan unos estudios superiores. Pienso que ahí deberíamos tener una visión bastante amplia, puesto que eso ocurre con todos los alumnos, hay alumnos que eligen los estudios superiores de arte dramático y las diferentes especialidades y hay unas salidas profesionales más adecuadas para unos que para otros, y pienso que, en el caso de la disfunción, deberíamos tener esa visión amplia. No pensar que todos los que estudian interpretación lo hacen para ser actor o actriz; a lo mejor hay un montón de otros campos que a partir de esos estudios pueden tener un desarrollo satisfactorio, que es lo que a fin de cuentas quieren. Así, no deberíamos tener una visión unilateral y monolítica, sino amplia, que podría darnos mejores resultados.

David Ojeda

COORDINADOR DE LA RESAD

Para mí la situación de la adaptación curricular no es un inconveniente, es una necesidad. Lo podemos ocultar como herramienta didáctica, lo podemos ocultar como sea; no es lo mismo una clase de dirección para una persona con la capacidad plástica visual, que el que tiene una capacidad de discurso narrativo para el texto. Con lo cual, ya eso es una herramienta de disciplina pedagógica que cada docente debe manifestar; lo digo como recurso, no como imperativo. Estoy hablando de arte dramático; imagino que todas las personas de danza estaréis haciendo continuamente necesidades de esa práctica.

Por otro lado, creo que tenemos que convenir que tenemos una situación por encima de nosotros, que es la necesidad de esa incorporación educativa de un 2% [de personas con discapacidad]. Por tanto, en esa necesidad y esa exclusividad, tenemos que atender a la necesidad de adaptación de exámenes de ingreso, y eso también lo debemos tener en cuenta por nuestra situación administrativa. No es una cuestión

que nos imponga nadie; está recogido dentro de una situación de rango superior, del Estado, del sistema educativo. Todos los centros nos abrimos a esa posibilidad; pero sí se puede pensar cómo atajar un caso de dislexia o unos casos que funcionalmente son muy distintos a los que estamos hablando, pero a los que veces se les reconoce el 33% de discapacidad. Ese es un grado que la sociedad, dentro del sistema de salud, otorga a la persona y que le insta una nueva disponibilidad dentro de la sociedad, y digo disponibilidad, no merma. En el sentido de disponibilidad, es que tienes que favorecer que ese 33% sea el 100%. Entonces, hay que cambiar también ese paradigma dentro del planteamiento ideológico social, educativo y humano, y por tanto artístico; formamos parte de todo eso. Esto, como mapa que tenemos todos encima.

Por otro lado, creo que tenemos que tener un plano de atención. Si nos ponemos a hacer un plan de intervención curricular, todo lo que estamos hablando son expectativas, poéticas y discursos metodológicos, que hemos aprendido todos a base de experiencias que se han conformado en libros, y en prácticas que hemos tenido de maestrías. Quiero decir, que nadie puede dejar de pensar que todo el sistema Stanislavski es un documento de metodología científica, porque estaría entrando en una gran contradicción y, sin embargo, nuestros centros superiores crecen a partir de esos poemas románticos inductivos, que nos hacen capaces de formar un intérprete para ser un profesional. Tengamos en cuenta qué es esto de la formación artística a veces.

Por otro lado, creo que también es conveniente pensar que, si tenemos que atender más allá de lo que enseñamos a nuestros alumnos, para que puedan formar parte e intervenir en la mejora de la sociedad –que es cuestión brechtiana y es teatral, y desde Grecia nos une–, tenemos que tener en cuenta también el planteamiento implícito al currículo de formadores que estén especializados en esas causas. No sé si a través de las herramientas que tenemos dentro de los currículos, como especialistas, podría darse, pero si entramos realmente a hablar de inclusión tenemos que abrir una vía de especialización. En este caso, en el Conservatorio tenéis un departamento específico, que ya está instaurado con la persona de Mercedes Pacheco; en mi caso, como profesor de la RESAD, solo soy coordinador en el área de teatro y transformación social, que, como sabéis, eso es, oficiosamente, un acto de valentía, pero no un acto de currículo. Quiero decir que eso es lo que tenemos que empezar a ordenar como centros superiores también.

Nosotros tenemos que instaurar un espacio curricular donde una profesional como Mercedes Pacheco tiene un departamento, y entonces se puede abrir un mapa de interés educativo, hoy legitimado por el propio centro; o tenemos que seguir jugando, como juega David Ojeda, que es en el espacio oficioso, funcional y garantizando las mismas energías que hace Mercedes Pacheco en otro centro superior, pero sin estar reconocido por el propio centro. De manera coherente, estoy reconocido, pero no a un nivel que puedas tener competencias curricu-

lares y por tanto decisiones de interés para el futuro. No estoy hablando solamente de lo que nos planteamos aquí, sino de interés para el futuro, porque eso es un plan de acción.

Esto es un hecho histórico, para todos los que formamos esta mesa, pero es un hecho histórico que no debemos tener como hito, sino como un principio, como estamos hablando. Después de veinticinco años, me siento con personas que hemos hecho teatro, hemos hecho danza y hemos hecho niveles de creación escénica en los espacios más outsiders, siempre como creación, y al final copamos los espacios de la excelencia, y nos defendemos en esas problemáticas.

Tenemos que tener la mente abierta, para ver cómo jugar desde los planes de ejecución a los planes de afectación, y los planes de ejecución los tenemos que instaurar nosotros.

La ley de 2013 impone un sistema educativo accesible; por lo tanto, no nos podemos esconder: los tenemos que hacer nosotros, no hay ningún juez, ningún determinante educativo que sepa hacerlo.

Este principio es un primer principio de claustro, que plantea un nivel propedéutico de instalación dentro de los centros. Si no, estaremos hablando otra vez del terreno revuelto, de los peces que nos movemos, del que come más, del que tiene un pez más grande, o del que tiene una mesa más amplia para que de vez en cuando nos sentemos a congratularnos por lo que estamos haciendo.

XPR: Yo os hago la pregunta concreta que os formulaba antes, sobre ese problema que detectáis constantemente de la necesidad de formación como profesores: ¿Cómo respondemos a esta necesidad? ¿Qué hay que hacer? ¿Se os ocurre algo? ¿No tenemos una respuesta, o tenemos todas las respuestas, o son inalcanzables, o no lo hemos formulado?

Daniel Álvarez

DIRECTOR DE LA SEDE DE TENERIFE DEL CENTRO SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CANARIAS

Sin duda necesitamos esa formación que no hemos tenido nunca, pero yo no creo que nosotros podamos tratar todos los casos de diversidad. Habrá casos y casos. No creo que todos los profesores, solo con formarnos en un curso ahora, podamos pasar de no tener ni idea de diversidad, de cómo atacar esta cuestión, a ser expertos en llevarla a cabo. Creo que habrá que compartir con especialistas en el tema, que puedan ayudar.

Los alumnos están implicados en el proceso de solidaridad; no solo a adaptarse a personas con discapacidad, sino a ofrecer una educación orientada a la solidaridad y el conocimiento, dando soporte a todas esas aportaciones que se hacen a colectivos en riesgo de exclusión social.

En el caso de nuestra alumna, que tenía un brazo cortito, y esa mano casi no la tenía, yo enseñaba pantomima; la única forma que tenía era quedar con ella en el aula y día a día, ejercicio por ejercicio, ver cómo lo hacíamos para que funcione y dé el pego. Solamente investigando, y probando y equivocándose, y estando así en la sala es como avanzas, porque todos somos novatos. Creo que hace falta perder tiempo, que no es tiempo perdido, es tiempo ganado a la larga. No creo que ni siquiera grandes especialistas en el tema digan «esto lo tienes que hacer así». Incluso en determinados tipos de patologías, como pueden ser los síndromes de Down o los de Asperger, hay casos muy diferentes, así que no creo que sea tan fácil como que nos den un curso y ya sepamos hacerlo. Cada centro tendrá que valorar hasta qué punto pueda abordar o atacar una diversidad funcional, y según cada caso, y cada carrera; porque no es lo mismo estudiar para escenógrafo que para bailarín. Habrá que estudiar cada caso y la capacidad de cada centro y de cada profesorado de poder dar una formación específica a ese alumno y que esa formación le sirva. No creo que se pueda codificar ni que sea tan fácil como hacer unos cursos. Tendremos que invertir tiempo, unos y otros, profesores y alumnos.

Cristina García

JEFA DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

Yo reconozco que en esto me siento un poco perdida, porque no sé realmente cuáles son las necesidades específicas de cada centro, porque no hay tantos casos de alumnos con este tipo de necesidades. No sé si porque desconocen nuestras enseñanzas y las posibilidades que tienen, que también sería un campo a abrir, porque creo que realmente hay posibilidades de hacer especialidades a las que pueden acceder personas con necesidades diferentes; no veo ningún problema en que un alumno con diferencias en la movilidad, pueda hacer dirección escénica o escenografía. Entonces, por parte de las asociaciones, o los núcleos de discapacitados, también hay un desconocimiento de qué son nuestras enseñanzas; y, por nuestra parte, también nosotros tenemos un desconocimiento de qué necesitan ellos que adaptemos en nuestros centros. Yo no he tenido nunca información en este sentido, y llevo ocho años en la dirección del centro.

Sí trabajamos con asociaciones, donde nuestros alumnos ven un nicho de trabajo, sí trabajamos para potenciar capacidades en alumnos de corta edad, con problemas como el síndrome de Down o autismo, en colegios cercanos... Sí nos interesa el tema. Pero no he visto una necesidad grande de adaptar el estudio superior, porque las necesidades que han planteado los alumnos han sido mínimas: un problema de un 20% de capacidad visual, intervenciones cognitivas pequeñas, alguna lesión que se ha producido durante los estudios, que se han ido salvando en algunos casos, etc. Pero no tengo experiencia real en adaptaciones; no recibo ningún tipo de retroalimentación por parte de las asociaciones, ni ellos han planteado que nosotros seamos los centros que les intereseamos, o los estudios que les intereseamos, aunque creo que realmente podríamos interesarles, porque tenemos especialidades motivadoras para ellos. En los ocho años que llevo en el puesto, a mí se me ha presentado solo una alumna con discapacidad motora grave, a la que resultaba casi imposible adaptar los estudios, pero a quien sí recomendamos otra especialidad, que era dirección escénica, en la que sí podíamos intentar adaptarnos, buscar los profesionales, recurrir a la Administración y hacer un trabajo que a nosotros también nos interesa. Esta es una pregunta que yo devolvería al público asistente, si están en alguna asociación ¿están interesados en nuestros estudios? ¿Lo han visto alguna vez como una posibilidad de proyección?

4. Propuestas básicas comunes

XPR: ¿Tenemos capacidad para formular un protocolo básico común? ¿Hay material suficiente para hacer este planteamiento de propuestas básicas comunes, que sirvan de base para canalizar esta necesidad de formación inclusiva integradora? Aquí hay un testimonio que dice que no es tan necesario, que dice que la demanda es casi residual.

Cristina García

JEFA DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

Claro que sí es necesario, además es una proyección, pero no sé si somos nosotros los centros a los que ellos se quieren dirigir. Que sería muy interesante que fuésemos necesarios para ellos y que exploráramos esto.

XPR: Cuando llega el caso, no sabemos cómo abordarlo ni cómo gestionarlo. Desde la adaptación de las pruebas de acceso hasta la dificultad del día a día, de la adaptación curricular o la adaptación a necesidades especiales, con las particularidades de cada caso. Aquí hay una contradicción, ¿realmente lo necesitamos o no lo necesitamos? ¿Será necesario o no protocolizar de algún modo esto? Que haya una base común y luego definir y estudiar pormenorizadamente cada caso, para dar respuesta a

esas necesidades y a esas diversidades concretas, pero ¿es el momento de hacerlo o no? ¿O nos quedamos con la idea de que hay que trazar esta base mínima común? En el marco normativo ya se recoge también, o hay posibilidad de desarrollarlo. Simplemente dejo esta idea, no sé si queréis aportar algo a este respecto.

Leopoldo García Aranda

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE VALENCIA

Yo creo que hay mucho trabajo por hacer, si no todo; hay mucho por hacer y creo que las escuelas deben hacerlo desde el minuto cero. Yo voy a contar una pequeña anécdota, que no es pequeña y no es anécdota, porque fue muy terrible.

Hubo una época en Valencia en la que, no sabemos muy bien por qué, se ve que había un psiquiatra que a todos sus pacientes les recomendaba hacer teatro. Empezó a venir gente joven, y no tan joven, a las pruebas de acceso, y, para los que no lo sepan, hay una parte práctica y luego una entrevista. En la entrevista, muchos de ellos nos decían que querían hacer teatro porque el psicólogo o el psiquiatra se lo recomendaba. Y claro, vienen a un centro superior a hacer teatro, porque, como decíamos, falta la profesionalización. Nos asustábamos mucho, porque ante eso ¿qué haces? Te planteas ¿le tengo que atender de manera especial? ¿Estaré cometiendo una falta, un error? ¿Me va a denunciar antes un comité ético de medicina porque no lo voy a atender? Es decir, estamos faltos y huérfanos en ese sentido. Tal vez además de la formación del profesorado necesitaríamos un gabinete de especialistas externos al centro, como se hace en centros de secundaria, donde no se ha formado en psicología a los maestros, sino que tienen un psicólogo. Podemos ponerlo en la carta a los Reyes Magos: un gabinete con expertos especializados en todas las ramas de la discapacidad.

Yo tengo una reflexión muy clara, por ejemplo, en teatro, hay una organización nacional que es la ONCE, que ha hecho un trabajo increíble en teatro. Hay en distintas ciudades de España grupos de teatros de ciegos, que han contado con directores de escena, algunos muy importantes y conocidos, que han desarrollado toda una metodología para trabajar con gente invidente. También conozco a un grupo de teatro en el Puerto de Sagunto, que se llama Teatro de la Luz, que trabaja con síndrome de Down. Estas dos personas que llevan este grupo de teatro son egresados de la escuela de hace muchos años, y han desarrollado toda una metodología para su trabajo. Seguro que no tiene nada que ver la metodología de unos con la de otros y, si hiciéramos una mezcla de todo esto, no sé qué profesionales están capacitados para llevarlo solos. Necesitaría un apoyo muy grande. Es un tema importantísimo, que habría que trabajar mucho y que no es de hoy para mañana.

Antonio Navarro**DIRECTOR DE LA SEDE DE GRAN CANARIA DEL CENTRO SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CANARIAS**

Yo me hago una pregunta. Ante la normativa, todos los centros tratamos de ser lo más abiertos posibles, de ponernos al día y de recibir a todo el mundo. Pero,;

¿realmente tenemos claro cómo podemos presentar a la sociedad la posibilidad de acceder a nuestros estudios, sin caer en nada que excluya, pero tampoco en ninguna demagogia que no sea real? No vendamos algo que después va a ser más una frustración que una realidad. Creo que sería útil contar con un protocolo de cómo presentarnos ante la sociedad.

Yo he notado que mucha gente viene con una discapacidad y la calla, por miedo a la exclusión. No solo para hacer una prueba de acceso en los estudios superiores. En nuestro centro tenemos aparte unas aulas infantiles, juveniles, y de adultos, de enseñanza no reglada, donde el acceso es más libre; la idea es la de una escuela de formar espectadores, más que futuros profesionales. Incluso ahí me he encontrado con personas que no dicen nada, y luego descubres que hay algo que debes saber. Es decir, que aquí hay un trabajo también, que trasciende a las escuelas de arte dramático y de danza, y que ya entra en la sociedad, porque no todo está dentro de nuestras posibilidades.

Estaría bien encontrar una forma equilibrada, algo que nosotros estemos realmente en condiciones de ofertar, sin caer en ninguno de los errores expuestos.

Rafael Torán**DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CÓRDOBA**

Antes estábamos algunos comentando que ahora tenemos una idea del actor y de la actriz como de hombre y mujer perfectos, y que el mercado los ha elevado a categoría de mitos, y que son excluyentes, porque los que no son así parece que no tienen derecho. Las escuelas tienen que ser flexibles, porque la realidad social es otra y es totalmente diferente, y ¿por qué tenemos que ser excluyentes nosotros? ¿Por qué tenemos que responder en nuestros programas de estudios a esos modelos que el mercado está vendiendo como únicos?

David Ojeda**COORDINADOR DE LA RESAD DE MADRID**

Gracias por tu intervención, porque hay otro debate abierto sobre el concepto

de estilo y estética, y eso es grave a la hora de conformar cuál es la metodología de trabajo. Digo grave porque en función de una poética tenemos una estilización de la dramaturgia del cuerpo, la dramaturgia de la composición escénica, etc., y entramos en otro debate que has cifrado muy bien.

Ayer hizo su exposición Marisa Brugarolas, que es una gran profesional de la danza, con una tesis doctoral de gran interés, analizando toda una conceptualización metodológica de trabajo.

Cuando hice mi tesis doctoral en 2005 me pasó lo mismo. Hablaba de artes escénicas y discapacidad en un medio escénico; el que era mi director de tesis me dijo: «Te vas a meter un mundo de grillos y de locos, pero eso es el teatro; por lo tanto, no estás en un lugar extraño». Aparte de esa anécdota, quiero mencionar un caso particular, cuál es la mediación en concreto que he hecho con el alumno sordo que está haciendo Gestual actualmente dentro de la RESAD, y que ha pasado las pruebas de acceso sin tener que hacer la adaptación curricular.

Yo hablo mucho con mi claustro de profesores y mis compañeros, porque es necesario, y he empezado a trabajar cómo se tienen que hacer las cosas, con el proceso del que estamos hablando. Tenemos decretos, pero eso es imperativo categórico y la práctica nos dirá cómo se hace; desde luego, sacar un decálogo deontológico hoy, o cualquier praxis que nos lleve a resolver qué es enseñar, es grave, sobre todo en específico. Yo pienso que no es enseñar en específico; es ver si la capacidad y el talento de la persona se adecúa a lo que nosotros queremos metodológicamente impartir.

Una persona con discapacidad intelectual, en arte dramático, jamás podrá acceder al currículo actual; por ley, porque tiene una prueba de acceso conceptual que jamás va a poder salvar, a no ser que tenga una capacitación intelectual previa que le haga responder cómo es la tensión dramática de una escena de conflicto clásica, dentro de una obra clásica, que igual la lee y ni se entera de que es un octosílabo. Eso es un punto de vista que hacemos previo como barrido, más allá de la cultura que la persona tenga. Pero otros alumnos tampoco la pasan fácilmente; debo decir que explicar a un alumno de bachillerato la diferencia entre un octosílabo o un endecasílabo tampoco es fácil. Nosotros tenemos que formar a esas personas para entenderlo; hay quien sabe hacerlo y no sabe lo que es. Como el gitano que canta bulerías y no sabe el compás que canta, pero lo canta. Hay veces que nuestros alumnos bailan, y tienen compás, como el caso de la bailarina sorda, la Niña de los Cupones, que se fue quedando sorda pero aprobó su conservatorio superior, y baila aunque es sorda. Estos casos son una contradicción.

Esto me lleva a la paradoja de Marcos Pereira. Yo empecé a hablar con mis compañeros dos años atrás, porque trabajo en montajes con una persona sorda. Dentro de mis espectáculos he tenido tres procesos distintos con tres actores



sordos, y en ese caso preparo a mis compañeros, por si se posibilitaba que alguno de ellos accediera, para hacer la prueba específica.

En el caso de Marcos, me encuentro con un caso que yo opté por explicar a mis compañeros del departamento de Voz y expresión oral, y del departamento de Cuerpo, como un caso de «un negro blanco»: me refiero a un negro que, en la sociedad norteamericana de los años sesenta, puede vivir aceptado por su entorno. Escojo este concepto peyorativo para entendernos.

Les hice ver que era un tipo con una capacidad impresionante. Por su capacitación personal y la del entorno familiar, han conseguido que una persona sorda profunda, con un 10% en el oído izquierdo, con un implante y con un audífono, sea capaz de seguir el tempo y seguir el ritmo auditivo. Normalmente, todos sabemos que se hacen pruebas de música a piano. La discusión que yo planteé, antes de que el departamento entrase, era si teníamos que restar una prueba de piano, porque él tiene que entonar por algo que recibe en desfase e igual ni siquiera sabe colocar su nivel de intervención física en entonar.

Mi respuesta a todos fue: «¿Pero entonces, todos los alumnos de interpretación gestual de todos los cursos saben entonar? Si todos lo saben hacer, entonando a piano, me hacen escalas octavas, quintas, tercias, son capaces de inflexionar a un tono, estaremos de acuerdo que formamos especialistas del sonido, que saben oír y saben interpretar el sonido musical y sonoramente». Pregunté: «¿Es así el caso?». Y me dijeron que no, que hay casos que no van a poder entonar. Con lo cual dije: «Entonces tenemos sordos funcionales dentro de la formación activa, dentro de nuestras pedagogías». Un sordo funcional es aquel que no es capaz, por edad, por carácter vegetativo de su sistema reproductivo sonoro, de interpretar un tono a piano; estamos hablando de nuestra tercera edad. Somos sordos

funcionales posibles. Dije: «Tenemos un problema. Si esta persona no entra, voy a traer un inspector». No lo puse como causa, sino para que entendiéramos cuál era la paradoja que teníamos que analizar en este caso. Yo argumenté: «Es lógico que no hagamos un esfuerzo, pero una necesidad de encontrar; si la prueba de piano no es eficaz para su talento, veamos cómo podemos encontrar en su talento la capacidad para que entre». Al final, el departamento de Voz y expresión oral me dijo que creían que no haría falta la prueba de piano, y dije: «Vayamos al siguiente paso, ¿y si entra? Alguien que no entona tiene otras facetas metodológicas que le enseñan cómo es la música en el cuerpo, y habrá especialistas del performance a los que les interesará cómo esta persona entona, en su disonancia, en su fuera de tempo; veremos cómo es el resultado artístico de esta persona». Lo comento como faceta funcional posterior, a la hora en que un artista que quiere emancipar su creación en la negociación con un coreógrafo o con un artista de la escena. Es una posibilidad, y eso tenemos que reconocer que también se usa escénicamente y es un grado de la creación contemporánea.

Cuando Marcos Pereira se presentó a la prueba, sin embargo, se negó a pasar por la prueba de accesibilidad. Estaba en su derecho. Se inscribió voluntariamente en la prueba general, la hizo, y aprobó su examen escrito, teórico y el cognitivo. Cuando llega el día de la prueba, las tres personas que estaban de tribunal del grupo escogieron a una única persona: paradójicamente, al sordo, sin saber que lo era, de un grupo de quince personas. Sabían que había una persona sorda, pero no cuándo iba a llegar.

A partir de ahí ha habido más necesidades de las que hablar y en las que progresar. Es una de las personas con más talento de esta promoción, y sus profesores de Gesto y de Cuerpo dicen que es fantástico.

¿Qué es lo que yo tengo que implementar para que Marcos Pereira siga adelante? Tiene un problema de desfase auditivo: por el audífono, entra en un cierto desfase relativo a la escucha de la música. Él, cognitivamente, ha ido predisponiéndose en el impulso, porque ha estado haciendo teatro desde los seis años, bailando... en predisponerse, y siempre está midiendo intuitivamente cómo puede entrar.

No estoy diciendo que Marcos Pereira sean todas las personas sordas, es una persona sorda, que ha entrado sin examen accesible, ha sido una sorpresa para todo el proceso de selección y está siendo una necesidad desde luego de aprendizaje, cubierta por todos los profesionales que le enseñan y que está dando valor al propio proceso de necesaria manifestación inclusiva del que estamos hablando.

No estamos obligados más que a respetar el 1 o el 2%. Frente a esa cuestión, no estoy diciendo que tengamos que estar obligados: si se presenta el caso y manifiesta talento, sigamos los procedimientos, pero todas estas conversaciones

también tienen que estar de alguna manera preestablecidas. Es decir, los especialistas de los que estamos hablando, a veces no tienen que venir de la psicología, sino de la experiencia de las artes, estar vinculadas a la experiencia que es el campo del aprendizaje y la cognición. No tiene por qué ser un terapeuta. No estamos hablando de gente que tenga problemas; los problemas emocionales los tenemos en nuestras casas, y no vamos a un psicólogo porque estemos en el centro. La ayuda que necesitamos son ayudas sobre herramientas de profesionales a veces viven fuera de nuestro entorno, y que pueden venir en grado de especialistas, y a partir de ahí, funcionar de otras maneras.

Matilde Pérez

CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA

Yo voy a hacer una última reflexión para intentar abrir una línea, la conclusión a la que he llegado yo escuchando a mis compañeros.

Por un lado, veo la diferencia que existe entre danza y arte dramático. En danza tenemos unos requisitos y una preparación previa; en dieciséis años que tiene el Conservatorio de Danza de Málaga, nunca nos hemos encontrado con un alumno que tenga alguna disfunción en las pruebas de acceso.

Pero en arte dramático veo la necesidad, por un lado, de atender a estas personas que quieren ser profesionales del teatro, y, por otro lado, nos encontramos al alumnado que viene buscando en el arte dramático una terapia o el placer de hacer teatro, sin una aspiración profesional.

Estos alumnos llegan a las escuelas superiores de arte dramático porque en la enseñanza obligatoria no han sido atendidos desde el arte, no han hecho teatro, no han hecho danza, no han hecho artes plásticas. Tenemos una amplia línea de trabajo: que por fin en la ley educativa se contemplen el teatro y la danza, al igual que la música. Así, en el plano superior, no nos encontraremos a gente que quiera hacer teatro de manera aficionada, sino alumnos que quieren ser profesionales.

En arte dramático no existe la especialidad de docencia, como en danza. Ahí también hay una línea de trabajo futura, la posibilidad de formar a formadores que luego puedan atender esa diversidad funcional y trabajar en la inclusión.

También me gustaría lanzar la cuestión de que en arte dramático no existe la especialidad de docencia, como en danza. Ahí también hay una línea de trabajo futura, la posibilidad de formar a formadores que luego puedan atender esa diversidad funcional y trabajar en la inclusión.

Eva López Crivillé

DIRECTORA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA MARÍA DE ÁVILA DE MADRID

Solo quiero retomar tu intervención, porque creo que tiene que ver con lo que yo he dicho al principio: formar a los formadores. Cuando logremos que en la enseñanza general estén incluidas la danza, el arte dramático y las artes plásticas, ya por lo menos habremos preparado a los futuros formadores, que eso es muy importante. Por eso hablaba de ese germen, de esa semilla que se está plantando y de que hay que tener una visión positiva.

Y simplemente quería hacer una puntualización sobre el máster del que se ha hablado, el máster de las Artes escénicas en y para la inclusión, que está aprobado y pendiente de implantación. Fue creado entre la RESAD, el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila y la Escuela Superior de Canto de Madrid, a partir de la iniciativa de la Comunidad de Madrid. El Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas lo ha aprobado y simplemente queda implementarlo.

Cuando yo hablaba de la apuesta del centro por la inclusión, creo que la mejor manera es creando un departamento, involucrándose en un montón de proyectos, y creando asignaturas curriculares. Cuando hablo de la cobertura académica, me refería a eso, que no se hace de forma ocasional, sino que se apuesta por ello.

Desde el Conservatorio se trabaja no solo en la especialidad de Pedagogía, los coreógrafos e intérpretes también cursan asignaturas optativas, porque yo creo que la intervención en esos contextos también se puede hacer desde la creación y desde el propio intérprete. Aunque es un itinerario orientado a la Pedagogía, también el resto de alumnos que están en la otra especialidad tienen acceso a esa formación específica, y a esos colectivos y esos ámbitos diferentes.

Turno de preguntas

PÚBLICO: Yo trabajo en la gestión cultural, dirijo el Área de Artes Escénicas de Mostoles, y me quería unir al equipo de compañeros docentes. A lo largo de todo el desarrollo de vuestras intervenciones he llegado al final a una reflexión, que se me ha ocurrido según os escuchaba, y es la de qué solos estáis. En muchas cosas, los cimientos de la formación que tenéis que defender están apoyados sobre la nada, y eso es una soledad importante.

La otra cuestión es que, a lo largo de las Jornadas sobre inclusión en las que he participado, tengo más que comprobado que un montón de artistas que han salido de las distintas áreas formativas que hoy están representadas aquí han sido capaces de reconducir su carrera para participar en proyectos que tienen que ver con el trabajo de incorporar diferentes perfiles a las artes escénicas. Qui-

zá habrán recibido su formación de manera intuitiva, o en otras fuentes, pero en cualquier caso están trabajando como egresados en la práctica de la profesión.

Por último, decir que me parece fundamental, y lo pido como profesional de las artes escénicas, que vuestra voz se aúne para incorporar con normalidad a cualquier perfil, porque finalmente no creo que nadie sea menos diverso que otro; estamos trabajando siempre con personalidades diversas y la inclusión no es solo disfunción psicológica, o física. La inclusión es un elemento transversal a cualquier acción humana y formativa. Creo que la actitud es fundamental para conseguir los recursos, por lo tanto, si no consideramos que hay determinadas líneas por las que tenemos que pasar, no vamos a reivindicar tampoco la manera de buscar esos recursos. Quiero aportar fuerza, nada más.

MARISA BRUGAROLAS: Voy a lanzar una pregunta a todos. He oído en este foro, posiblemente asociadas a la palabra discapacidad o diversidad funcional, términos como solidaridad, beneficencia, terapia, medicalización, voluntariado y algunos más. Pero si estamos en una situación de escuelas superiores de artes escénicas y de danza, la misión es buscar la excelencia del arte y de los profesionales. Me pregunto si se puede buscar una excelencia basada en ensanchar los márgenes del arte y entender el arte como algo expandido. En el arte del siglo XX, quizá más de las artes visuales y plásticas, que no están tan apegadas al cuerpo, eso se entendió antes. Dentro de ese arte expandido, recordemos cómo se ensanchó el concepto de la danza cuando aparece la danza contemporánea, y deja de ser sierva de unos códigos corporales muy específicos. Eso hizo que la danza se ampliara. Recordemos cómo el arte dramático se ensanchó cuando apareció el arte contemporáneo y el teatro dejó de ser esclavo de una dramaturgia textual. Quizá nos tenemos que situar en el siglo XXI en un nuevo momento donde el arte ha encontrado una frontera, incluso el arte contemporáneo; ha encontrado su techo.

Quizá, más que hablar de adaptaciones, tendremos que ver si son individualizaciones. Más que intentar entender la inclusión como incorporar a personas que se salen de la norma, quizá lo que quiere decir inclusivo es que todos somos bastante diferentes.

El compañero de Córdoba ha expresado algo muy interesante, de qué tipo de paradigma estamos usando a la hora de formar artistas. Quizá pensando desde ese paradigma podamos encontrar soluciones en conjunto que devendrán en las soluciones técnicas. Quizá, más que hablar de adaptaciones, tendremos que ver si son individualizaciones. Más que intentar entender la inclusión como incorporar a personas que se salen de la norma, quizá lo que quiere decir inclusivo es que todos somos bastante diferentes, que vivimos en una sociedad del siglo XXI y que desde ahí nos tenemos que plantear, en este caso, el arte escénico.

SONIA MURCIA MOLINA: Evidentemente el arte no tiene techos ni límites ni fronteras, y esa es la gran evolución de la cultura. Pero ahora mismo, en este encuentro, estamos hablando de enseñanza pública superior, que da derecho a un título superior de excelencia. Ahí no nos diferenciamos de otro título superior o grado. Entonces el planteamiento que has hecho, muy acertadamente, se debería hacer en todos los grados educativos y allí quizás la respuesta no sea tan amable. El mundo del arte sí, se ensancha, pero el mundo científico, el matemático... Estando de acuerdo en el fondo de lo que dices, los que estamos aquí representamos escuelas de arte dramático y nos regimos por la obligación de formar titulados en arte dramático. Título superior. El arte no; el arte está en todos sitios, y está abierto a todas las diversidades posibles, pero las titulaciones superiores o las licenciaturas o los postgrados no están abiertos a todos. Ojalá todos pudiéramos optar a todos los postgrados posibles, pero no podemos, y no por ello nos sentimos excluidos. Porque la inclusión tiene que estar abierta a todo, no solo a este contexto del que estamos hablando. Aun estando de acuerdo contigo en cuanto al teatro y la danza como formación frente al estigma social, para que se elimine el estigma, no nos equivoquemos en cuanto a qué es este foro: formamos titulados superiores en arte dramático y danza. Debemos crear titulados que estén preparados, eso sí, para formar en todo ámbito educativo. También formamos artistas, y ahí, ¿dónde está el límite? Pues está en una competencia que tienen que asumir todos, porque si no, en qué momento no estaríamos discriminando. En Madrid hay una gran cantidad de gente en lista de espera para entrar, un montón de alumnos, y muchos de ellos a veces no superan una prueba de audición vocal, porque son tantos que entran los mejores; y muchos de los que se quedan fuera por una prueba vocal, si se les diese la oportunidad, a lo mejor tienen más talento que otros. Mi respuesta no es amable, pero estamos ante unos titulados que tienen que cumplir unos requisitos que establece la Administración para todas las titulaciones.

DAVID OJEDA: Me gustaría responderte que en mi plan de guía didáctica enseñé la estructura narrativa de Wilson, que tuvo problemas de autismo que marcan todo su trabajo. Enseñé obras de teatro para montar diferentes estilos narrativos, con un autor como Strindberg, que estaba bastante desubicado dentro del mundo, tengo en cuenta que la poética de Artaud es necesaria para un poeta de la escena que quiera verse, tengo en cuenta que la misoginia de Gordon Craig no la tengo en cuenta porque lógicamente no me sirve para significar todo lo que es su gran apartado estético artístico, y tengo en cuenta que las necesidades de mi país podrían haber expulsado a Marcos Pereira de ser un gran intérprete, hace apenas un año. Lucho por cambiar eso.

La excelencia no es un grado matemático, es un grado de recepción de todos los que estamos aquí que tenemos que asesorarnos y ser conscientes de que es un grado de percepción.

Según las competencias educativas de cualquier título, se puede garantizar que

Marcos Pereira, con una disfunción auditiva de un 90%, no hubiera entrado hace dos años; y, sin embargo, están en currículo actualmente, estudiando grado para ser licenciados en Gestual, personas que no saben entonar. Lo paradójico es eso, y te hago ver, Sonia, que eso es un grado paradójico que nosotros respetamos dentro de nuestros currículos.

Hay gente que tiene faltas de eficacia en unos grados formativos y nosotros ayudamos a que esas faltas de eficacia no mermen la gran eficacia en otros comportamientos creativos y artísticos que sí saben desarrollar.

Luego no estilizamos objetivamente, aumentamos la subjetividad del presente activo de un artista, y eso lo llevamos a las metodologías que conocemos que pueden servirle, eso es lo que tenemos que entender. ¿Qué nos sirve de todo lo que conocemos para facilitar la capacidad de esa persona, más allá de que oiga? Desde luego, no voy a hacer relevé con una persona que tiene hemiplejía, es una contradicción; pero tengo que plantearme por qué en las escuelas de arte dramático no hay gordos, no hay pequeños, no hay altos, sino que estilizamos también un estándar. A veces estilizamos.

SONIA MURCIA MOLINA: Antes has comentado que una discapacidad intelectual no podía superar la prueba de acceso. También habría entonces que plantearnos eso. Es un campo tan grande, que yo lo hago extensivo a todo.

Si las escuelas de arte dramático tienen un canon, lo impone la sociedad, pero la escuela de arte dramático no, porque no podríamos hacer escenas teatrales que tienen todo tipo de tipología y estaríamos echándonos tierra sobre nosotros mismos; eso aquí no ocurre. Más dificultad pueden tener las escuelas de danza, donde hay unos cánones establecidos, en algunos casos, pero en arte dramático no.

PÚBLICO: ¿Sabemos qué es inclusión? Porque yo creo que no estamos muy de acuerdo en ello. Yo estoy con Marisa [Brugarolas]. Nosotros estamos hablando de enseñar, pero ¿qué nos pueden enseñar los diversos a nosotros? Para ensanchar, tenemos que aprender de otros. Las universidades no creían que pudiésemos hacer másteres los de arte dramático, y estamos haciéndolos, solo hay que abrir caminos. Y los caminos igual no están en nosotros, que ya sabemos lo que sabemos; podemos aprender de otros y a lo mejor hay que revisar ese concepto de incluir.

PÚBLICO: He echado de menos hablar sobre el proyecto Muse, que está en convenio con el INAE. Se desarrolla en toda España y Europa, y en él se trabaja la inclusión social en centros desfavorecidos, bien culturalmente o bien en movilidad, y se está trabajando todo esto con niños en centros de primaria y secundaria.

La Fundación Yehudi Menuhin que lleva el proyecto Muse de inclusión social en los niños. En él trabajan profesores y profesionales del arte, con niños con problemas de inclusión social, de tipo cultural, físico y psíquico. Cuando terminé mis estudios de danza superiores nadie me había enseñado eso, y lo he aprendido sobre la marcha, con el apoyo de un profesor. Nos hemos encontrado con niños con diferentes discapacidades hemos aprendido a mediar con ellos. Hay niños que simplemente bailando encuentran su felicidad e incluso aprenden contenidos escolares por medio de la danza.

Quería comentar a Matilde Pérez que dentro del proyecto del currículo de primaria sí se contemplan la danza y el teatro, yo hice un estudio cuando estaba en plena acción en el proyecto Muse, y sí está incluido. El problema es que lo imparten profesores de educación física.

Yo estuve aquí en Murcia reivindicando que esas clases deberían darlas profesionales del mundo de la danza y del teatro, y me dijeron que mientras que hubiese profesores en cupo de secundaria, lo darían ellos.

PÚBLICO: Yo estoy bastante en desacuerdo en muchas de las cosas que se han dicho.

Primero, la enseñanza del teatro y la danza no está en legislación educativa desde la Ley General de Educación de 1970. En aquel momento se denominaba Psicomotricidad. Estudios de Isabel Tejerina demostraron que ese no era el nombre que debía tener, pero no se le hizo caso; desaparecido de la escena política Villar Palasí, y nunca más se volvió a hablar de este tema en parámetros legislativo-educativos.

Segundo, la educación se ha dicho que debería ser tangencial en unas Jornadas de Inclusión Social, yo estoy en absoluto desacuerdo.

Se ha dicho también que hacía falta una normativa. Tampoco estoy de acuerdo, la norma solo sirve para constreñir. Hace falta una aplicación legislativa. En consecuencia, hace falta dotar de autonomía a los centros, y la sensibilidad de sus docentes, hará innecesaria una adaptación curricular específica.

Cuando no existían esas legislaciones ortopédicas que centraban las exclusiones e inclusiones, en esta casa estudió un alumno que se llamaba Antonio Valero Moreno, no había distintas especialidades para acceder a los estudios; solo había una, Interpretación y textual. Él era sordomudo y aprobó las pruebas de acceso. Yo le di clase de Ortofonía y dicción en primero y le puse un sobresaliente, porque partía de cuál era el punto de partida cuando empieza los estudios y cuál el punto de llegada en el mes de junio, y el que más había progresado era él. Era evidente que debía ser el único sobresaliente.

Después, estudió Dirección de escena un alumno en silla de ruedas, y estudió Interpretación textual un ciego. Esta casa, en 1985 hizo un proyecto para ense-

ñar Roma a los invidentes: Como stai, cara via Giulia? Por todo esto, no creo en las necesarias adaptaciones y pruebas específicas, que lo único que hacen es excluir porque no incluimos.

Todo esto se arregla con una autonomía que la ley nos confiere y nos debe conferir, porque, aunque se ha dicho que Bolonia nos incapacita, no es así; Bolonia nos capacita si se aplica bien.

No se va a estudiar el teatro y la danza en la enseñanza primaria porque en el pacto educativo que están trabajando los distintos grupos parlamentarios no hablan de la danza ni del teatro en primaria. Sí se está hablando de la Ley de Enseñanzas Artísticas Superiores.

XPR: Llegamos hasta aquí. He de decir que las opiniones del moderador no tienen la más mínima importancia, mi único propósito era dar juego y controlar tiempo; cualquier inexactitud que haya salido de esta boca no tiene la menor relevancia.

No hemos concluido nada, pero hemos abierto un montón de interrogantes. También hemos encontrado muchas certezas. Sabemos que, aunque deficiente, el sistema nos brinda la posibilidad de salir para adelante; no nos brinda los recursos, sin embargo.

Hay que buscarlos, pero si hablamos de cosas tan básicas como arreglar un ascensor ¿qué vamos a hablar del plan formativo de los formadores?

Es cierto que salieron ideas magníficas en el plano de la investigación, de las exigencias, en el cual se dijo una frase importante que es que estamos actuando en el plano oficioso cuando deberíamos actuar desde el plano oficial. Es decir, que esto tiene que estar consolidado, tiene que estar tramado y tiene que rodar por sí solo, porque las dificultades vendrán no solo en la parte inclusiva sino en el día a día de los centros. Los planes de acción han de venir de arriba a abajo, se formula la necesidad de definir excelencia a nivel de formación en general y a nivel formación inclusiva, y constatamos que hay bastantes proyectos en la realidad educativa de los centros de España.

Evidentemente, hay que dar por ley la oportunidad de acceso a la formación a todo aquel que pueda y tenga capacidades, pero tenemos una necesidad perentoria de inversión en recursos.

Nadie habló de resiliencia en el debate, pero dejó ahí el tema. •





Programación Artística

Cartografía de un cuerpo diverso

Seis microacciones artísticas de colectivos murcianos

Mesa para tr3s

FRITSCH COMPANY

Mur

CAMALEÓNICA PRODUCCIONES



Teatro Circo Murcia

Cartografía de un cuerpo diverso

Seis microacciones artísticas de colectivos murcianos

- 16:30 h.** Sueños acrobáticos. Centro Escénico Pupaclown.
17:40 h. Time out not found. Pérgola de San Basilio.
18:15 h. Ale Hop! Jardines del Museo de la Ciudad.
18:45 h. Viájame. Avenida de la Libertad.
19:15 h. Supérate. Plaza del Teatro Romea.
19:40 h. Ritmorama. Plaza de Santo Domingo.

Cartografía de un cuerpo diverso es una creación colectiva, que surge de una mesa de trabajo conjunto del equipo organizador de las Jornadas con diferentes colectivos murcianos implicados en actividades de inclusión social: Centro Escénico Pupaclown, Fundación Assido, Fundación Jesús Abandonado, Asociación Auxilia, Traperos de Emaús, Asociación Alfa, Ayeklawwn, Asociación Columbares, Fundación Cepaim, Teatro aplicado / Alioth Social, Fundación Cattell Psicólogos, CEOM, Abierto en Acción y el Teatro Circo Murcia. Cartografía de un cuerpo diverso es una creación colectiva, que surge de una mesa de trabajo conjunto del equipo organizador de las Jornadas con diferentes colectivos murcianos implicados en actividades de inclusión social: Centro Escénico Pupaclown, Fundación Assido, Fundación Jesús Abandonado, Asociación Auxilia, Traperos de Emaús, Asociación Alfa, Ayeklawwn, Asociación Columbares, Fundación Cepaim, Teatro aplicado / Alioth Social, Fundación Cattell Psicólogos, CEOM, Abierto en Acción y el Teatro Circo Murcia.

En Murcia existen numerosos colectivos que trabajan las artes escénicas como herramienta de empoderamiento social, como elemento dinamizador y de aprendizaje dentro de la educación formal y no formal, como alternativa de ocupación del ocio y tiempo libre, y como una salida profesional dentro de este ámbito para las personas.



Teatro Circo Murcia

Mesa para tr3s

Espectáculo de danza

FRITSCH COMPANY

VER VIDEO ▶

Fritsch Company es una compañía profesional de dieciséis bailarines, con dos elencos de alto potencial artístico. Esta compañía persigue la integración laboral de las personas con diversidad física, psíquica, intelectual, del desarrollo y/o sensorial a través de las artes escénicas.

La Fundación Psico Ballet Maite León es una organización no lucrativa de carácter privado constituida en 1986. Su trabajo se centra en la formación escénica completa de personas con diversidad física, psíquica, intelectual, del desarrollo y/o sensorial, a través de una metodología propia registrada como Método Psico Ballet Maite León, que comprende clases de danza, teatro, música, percusión, canto, maquillaje facial y corporal para la formación completa del actor-bailarín con diversidad.

Para ello, se utilizan nuevas estrategias didácticas como desarrollo del aprendizaje que fomentan en los alumnos percepción positiva de sí mismos, automotivación, creatividad, iniciativa, perseverancia, responsabilidad, autonomía, trabajo en equipo o respeto a la diferencia, entre otras.

La FPBML fue creada por Maite León, bailarina, coreógrafa y madre de una hija con discapacidad intelectual. A lo largo de su trayectoria en la FPBML se han formado más de 600 alumnos con diversidad, y más de 2.000 profesionales del ámbito de la educación especial y artes escénicas. Sus espectáculos han sido representados en varios países, y han contado con más de un millón de espectadores.

La FPBML es miembro de Plena Inclusión, el Consejo Internacional de la Danza (CID-UNESCO), Emprendo Danza y de la Federación Estatal de Compañías y Empresas de Danza (FECED).

SINOPSIS

El espectáculo *Mesa para tr3s* cuenta con la colaboración artística de Amaya Galeote, Patricia Ruz y Antonio Ruz, tres coreógrafos con una larga y reconocida trayectoria artística, lo que ha permitido abordar un proyecto de danza contemporánea explorando nuevos retos artísticos con bailarines y actores con diversidad.

BALLHAUS – Antonio Ruz

La atmósfera de Ballhaus evoca un lugar de encuentro y desencuentro, de diversión, de soledad, de pequeñas historias inacabadas inmersas en un universo en ocasiones absurdo y onírico, donde los intérpretes interactúan entre sí creando situaciones teatrales a través del movimiento, la música y la voz.

CAFÉ – Patricia Ruz

Un viaje en torno al café. Sus aromas, su poso, su capacidad de trasladarnos a lugares lejanos, los recuerdos en torno a una taza. La obra juega con el traslado de sensaciones y objetos mediante una coreografía atemporal de danza-teatro en torno a una pequeña mesa y un banco, en un ambiente en el que los intérpretes se entremezclan.

DES/ENVOLTURAS – Amaya Galeote

Basada en el conjunto de cosas que nos envuelven y nos impiden mostrarnos como somos. Desde esta premisa se desarrolla una coreografía con elementos de embalaje como metáfora de lo que nos rodea, de la piel, como algo ajeno a nosotros, que debería ser transparente, pero que nos opaca.

ENCUENTRO CON EL PÚBLICO

El encuentro entre compañía y público es presentado y moderado por David Ojeda, quien pide en primer lugar un aplauso para los seis proyectos presentados durante la tarde del miércoles, y para los equipos responsables de los mismos. Destaca su capacidad para movilizar a la ciudad de Murcia y su papel de aperitivo a las Jornadas antes de su apertura oficial.

David Ojeda presenta a Gabriela Martín, directora de Fritsch Company, quien cuenta su experiencia sobre sus dos proyectos. Mesa para tr3s es el primero que realizan con coreógrafos externos, y concretamente con dos coreógrafos sin experiencia previa en temas de diversidad, Antonio Ruz y Amaya Galeote. Los tres coreógrafos se enfrentaron en un principio al miedo que sentían por estar a la altura y poder crear una pieza digna para escenarios profesionales. Pero superaron ese miedo, y el resultado fueron tres piezas distintas entre sí, en las que todos los coreógrafos acabaron enamorados de la experiencia que tuvieron con la diversidad; de hecho, Antonio Ruz ha realizado otro trabajo con semejantes características después. En el caso de Amaya Galeote, coreógrafa de la tercera pieza, se aborda un reto muy concreto: el del desnudo. Para que los bailarines se familiarizaran con ello, y pese a las reticencias iniciales, estuvieron ensayando desnudos a lo largo de prácticamente dos meses.

Turno de preguntas

DAVID OJEDA (DO): ¿Qué tal? Hay aquí unos desnudos atrevidos, ¿os sentís incómodos?

BAILARINA 1: Yo, muy cómoda.

DO: Prueba superada. ¿Habéis bailado mucho? ¿Muchas veces? ¿Cuántas?

BAILARINA 2: En mi caso, llevo dieciséis años bailando, desde los tres. Me gusta mucho, aunque estoy pensando en dejarlo ya.

PÚBLICO: ¿Por qué quieres dejarlo? ¿Sientes que puede ser incompatible compaginar tu carrera como bailarina, se te hace pesado compaginarla con otras cosas?

BAILARINA 2: Por los estudios. Aunque llevo desde los tres, son ya muchos años... y una se cansa de hacer lo mismo.

PÚBLICO: Como compañía, ¿cómo es la experiencia de entrar en el circuito normalizado de danza? ¿Cuál es vuestra trayectoria? ¿Cómo abren los teatros otras puertas en el camino de la inclusión y la diversidad?

GABRIELA MARTÍN (GM): Realmente no hemos conseguido entrar todavía. Es un asunto que requiere de un cambio de actitud y pensamiento por parte de los programadores, que puedan interesarse por otras maneras de hacer las cosas, por otra estética. Por el momento, vamos pasito a pasito, pero no lo tenemos tan fácil como pueda parecer.

PÚBLICO: Me habéis emocionado profundamente. ¿Qué sentís cuándo bailáis?

BAILARINA 1: Me siento a gusto.

BAILARINA 2: Siento que estoy en mi sitio, porque me gusta bailar.

BAILARINA 3: A mí me gusta estar con mis profesores, estar todos juntos siempre.

BAILARINA 4: Bailar con ellos es experimentar un estado único y que me sucede pocas veces: es un momento que disfruto muchísimo.

BAILARÍN 1: Para mí, estar aquí es genial.

VIOLONCELISTA: Yo solo colaboro con ellos de vez en cuando: soy músico, mi formación como bailarina es muy básica, pero no puedo más que agradecer la oportunidad de estar en el escenario y en el trabajo con ellos.

PÚBLICO: Quisiera saber más sobre la metodología de trabajo ¿Hay lluvia de ideas? ¿Se trata de coreografías cerradas? ¿Hay espacio para la improvisación? Quería, en definitiva, saber cómo se han ido hilando y encajando estas piezas.

GM: Depende del coreógrafo. Cada pieza es distinta. En algunas están las cosas claras y más cerradas desde un principio, y en otras no. Aquí se partió en buena medida de la improvisación en las tres. Por ejemplo, en el caso de Patricia [Ruz] estuvimos hablando de un viaje suyo a Marruecos, de la idea del té y el café, y de ahí salieron las ideas. Así, a partir de la idea de Marruecos y el café, ya tenía su idea de la coreografía cerrada. Pero a veces no es así. El elenco también lo selecciona cada coreógrafo. Nosotros tenemos dos compañías, Fritsch Company y Psico Ballet, que es más grande. Cada coreógrafo hace un taller de un par de días y hace su selección de bailarines.

PÚBLICO: ¿Tenéis algún tipo de preparación física concreta para estar tanto tiempo encima del escenario bailando? Cada día como grupo, o personalmente, ¿os ponéis en forma?

BAILARINA 2: Sí, somos un grupo que bailamos muy bien.

BAILARINA 3: Sí, somos un gran grupo.

BAILARINA 4: Somos un gran grupo, trabajamos mucho y tenemos ensayos. Somos dos compañías, por así decirlo. Los lunes tenemos una hora de trabajo y preparación coreográfica. Luego otra hora y media más. Además, vamos dando clase de forma reglada los martes y los jueves. Por un lado, la compañía como preparación al movimiento, y luego como conocimiento de la danza en general.

BAILARÍN 1: Me gusta mi profesora.

PÚBLICO: Si el escenario natural que es cualquier escenario, para cualquier proyecto artístico, no está normalizado, un proyecto como el que acabamos de ver, ¿qué circuito tiene? ¿A dónde va todo este trabajo?

GM: En la Compañía Fritsch trabajamos en las salidas laborales dentro del ámbito escénico. Por eso intentamos ir a circuitos profesionales: poquito a poco se está consiguiendo, porque hemos apreciado que hay un cambio de actitud en ese sentido. Estamos pudiendo mostrar nuestro trabajo en circuitos de danza.

PÚBLICO: Quería daros las gracias como persona. Llevaba un rato intentando entender el espectáculo con la cabeza, y cuando habéis hablado de la piel, de la estructura, ha sido el momento en que he podido conectar con vosotros y entender la diversidad de la condición humana. •

Quería daros las gracias como persona. Llevaba un rato intentando entender el espectáculo con la cabeza, y cuando habéis hablado de la piel, de la estructura, ha sido el momento en que he podido conectar con vosotros y entender la diversidad de la condición humana.



Camaleónica Producciones

Mur

NACHO FLORES

VER VIDEO ►

Madrileño de origen, Nacho Flores descubre el circo en Ámsterdam después de trabajar con ordenadores y fatigado de «malabrear con unos y ceros». En su regreso a Madrid, ingresa en la escuela de circo Carampa y, más tarde, en la Escuela de Teatro Lecop, de Mar Navarro. En la capital española coincide con Ernesto Terri, reputado alambrista, y decide partir hacia Argentina para aprender con él esta deliciosa y frágil disciplina circense. Después de dos años en Buenos Aires parte hacia Moscú para profundizar en la disciplina, incorporándose a la Escuela Nacional Rusa. Concluye su formación en la escuela de Lido, en Toulouse. Ha trabajado dos años en una carpa del Circo Oblique, y se ha dado a conocer a través de su número de alambre por muchos festivales, entre ellos el de Avignon. Tras este periplo de actuaciones, Nacho Flores decide inventar su propia disciplina, el equilibrio sobre cubos de madera, y crea el número del «Bonhomme» con el cual fue invitado al Festival de Demain, donde fue galardonado con varios premios.

SINOPSIS

Mur es un espectáculo visual de circo que derrumba barreras. Poético e integrador, emplea la arquitectura efímera para reflexionar sobre las limitaciones físicas y mentales y la capacidad humana de sobreponerse a ellas. Nueve artistas en escena, cubos, luz, trabajo colectivo y una frase: «i caminamos solos, vamos más deprisa; si caminamos juntos, llegamos más lejos». Son los elementos esenciales de Mur; un espectáculo de circo vital, poético e integrador donde las construcciones imposibles impulsan a los personajes a trabajar de manera colectiva para alcanzar un objetivo común: deconstruir un muro para edificar un nuevo mundo. El espectáculo está dirigido por Nacho Flores, desplazado desde Francia para desarrollar este proyecto artístico. La música corre a cargo de Ramón Giménez, el fundador del grupo Ojos de Brujo y el equipo de escena se completa con los miembros de la compañía Circ Bombeta y de Circ Vermut, junto al acróbata Alberto Munilla.

Preguntas

PÚBLICO: ¿Hacéis este espectáculo también en la calle o solo en un teatro?

CAMALEÓNICA PRODUCCIONES: Sí, también lo hacemos en la calle: en Tárrega, de hecho, lo haremos en el exterior. Hemos previsto este espectáculo para que pueda representarse tanto en sala como en la calle.

PÚBLICO: Muchas gracias por este espectáculo. Me gustaría saber cuántas horas de trabajo hay detrás y cómo y dónde preparáis vuestros ensayos. También me intriga saber cómo hacéis para poder encajar tantas disciplinas.

JORDI (DE CAMALEÓNICA PRODUCCIONES): Precisamente, todos los que estáis hoy aquí estáis de alguna manera ligados al mundo de la inclusión y mejor que nadie podéis saber todas las horas de trabajo que hay detrás y todo lo que conlleva. Nosotros llevamos ya ocho años trabajando juntos, investigando con los cubos y esto nos dio la oportunidad de comenzar a trabajar con gente desde un espacio autogestionado que está ubicado en Mataró. Realmente, todo esto lo empezamos primero organizando un taller para probar algunas de las diferentes disciplinas del circo. Comenzamos primero con el cable, poniendo directamente una línea de celo en el suelo. De ahí pasamos a la madera, luego a un banco, después a otro más estrecho. Y todos los participantes de este taller pasaron por el cable el primer día. La realidad es que cuando tienes ganas de hacer una cosa, trabajas rápido.

En esto que habéis visto aquí hay aproximadamente mes y medio o dos meses de creación que preparamos de cara al circo de Navidad en Mataró. Y ahora hemos hecho otra nueva tanda de creación para poder venir a Murcia hoy y presentar lo que habéis visto. Por ejemplo, el número del tablón de madera, queremos que sea un número colectivo... Pero esto vamos a intentarlo en nuestra próxima actuación, que será en Madrid.

PÚBLICO: Trabajo en una escuela de circo en Córdoba y estamos empezando a trabajar en el tema de la inclusión social. Me interesa saber cómo comenzasteis a querer hacer un espectáculo inclusivo. ¿Cuál fue el proceso? Porque imagino que es interesante ver cómo evolucionan cada uno de los artistas a nivel individual.

CAMALEÓNICA PRODUCCIONES: Como os hemos comentado, todo esto empezó, sencillamente, como un taller que luego ha ido evolucionando, creciendo y tomando forma poco a poco. La primera vez que nos planteamos una actuación fue de cara al final de curso para ofrecer un espectáculo a los padres de los alumnos y asistentes al taller. A partir de ahí, montamos un crowdfunding. Y nos unimos al Circo Bombeta, que nace de un espacio autogestionado de circo; hemos establecido una asociación. Allí hemos creado un vínculo muy bonito porque, a la vez, de manera simultánea, se organizan clases de danza, de trapecio, de telas, de muchas disciplinas muy variadas. En este espacio hemos conseguido lo que queríamos desde el principio.

Un día nos juntamos con una batucada en un espectáculo conjunto y salieron dos actuaciones más y después hicimos el espectáculo de final de curso, que fue evolucionando cada vez más. En estas actuaciones intentábamos invitar también a algún artista conocido. Al final, hicimos muchos bolos para centros

cívicos y cuando contábamos con más presupuesto, invitábamos a un artista y teníamos un formato más de cabaret. Realmente estamos muy satisfechos de todo ese trabajo que hemos realizado.

PÚBLICO: ¿Por qué ese título?

CAMALEÓNICA PRODUCCIONES: Esta es la parte más constructiva: Mur es traducción de muro en catalán.

PÚBLICO: Me he quedado con ganas de saber más sobre cómo habéis desarrollado el tema de los cubos, eje central del espectáculo, que creo que es un hallazgo y una gran idea.

Camaleónica Producciones: Seré muy escueto. Esto surge cuando uno de nosotros se pasó dos meses enteros encerrado en una caravana jugando con los

cubitos, tras caerse y fracturarse una costilla. Esa convalecencia en la caravana estuvo invadida por los cubitos.

PÚBLICO: ¿Es difícil para vosotros acceder a circuitos profesionales?

CAMALEÓNICA PRODUCCIONES: De momento sí: por el momento hoy estrenamos aquí nuestro espectáculo. Te responderemos mejor en un par de meses. Por el momento tenemos ya unos bolos apalabrados, pero esperamos poder acceder a esos circuitos profesionales de los que hablas: porque queremos profesionalizar esta compañía y poner la compañía al cubo.

XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ (MODERADOR): Otro día hablaremos de cómo has dejado el sistema binario por la combinación de cubos. Enhorabuena por haberos encontrado en Mur. Larga vida a Mur y a la compañía. ●



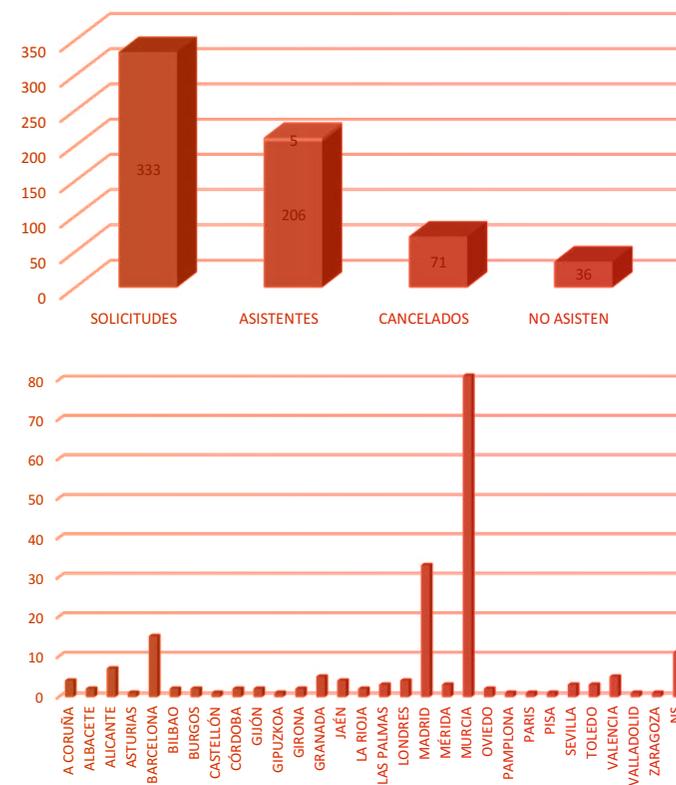
A high-angle photograph of a large group of people lying on their backs on a gymnasium floor. The scene is overlaid with a semi-transparent red filter. A white rectangular box is positioned in the upper left quadrant, containing the text 'Encuestas de evaluación' in a bold, white, sans-serif font. The people are scattered across the floor, some with their arms raised, some with their hands behind their heads, and some in various relaxed poses. The floor has a wooden texture and some faint markings. The overall atmosphere is one of a group activity or a class session.

Encuestas de evaluación

Relación de solicitudes y asistencias

| | | |
|----------------------------|------------|---|
| Solicitudes | 333 | AÑO 2016 SOLICITUDES: 360 ACREDITADOS (TOTALES Y PARCIALES): 208 CANCELADOS: 62 NO ASISTEN Y NO AVISAN: 14 |
| Asistentes | 211 | |
| Cancelaciones | 71 | |
| No se presentan | 36 | |
| Acreditados | 206 | |
| Acreditados in situ | 5 | |
| Oyentes | 6 | |

| CIUDAD | ASISTENTES | CIUDAD | ASISTENTES | CIUDAD | ASISTENTES |
|-----------|------------|------------|------------|------------|------------|
| A Coruña | 4 | Gipuzkoa | 1 | Oviedo | 2 |
| Albacete | 2 | Girona | 2 | Pamplona | 1 |
| Alicante | 7 | Granda | 5 | París | 1 |
| Asturias | 1 | jaén | 4 | Pisa | 1 |
| Barcelona | 15 | La Rioja | 2 | Sevilla | 3 |
| Bilbao | 2 | Las Palmas | 3 | Toledo | 3 |
| Burgos | 2 | Londres | 4 | Valencia | 5 |
| Castellón | 1 | Madrid | 33 | Valladolid | 1 |
| Córdoba | 2 | Mérida | 3 | Zaragoza | 1 |
| Gijón | 2 | Murcia | 81 | NS | 11 |



Número de actividades

| | |
|-----------------------|---|
| talleres | 5 |
| taller-performance | 1 |
| encuentro de Escuelas | 1 |
| espectáculos | 3 |
| ponencias | 3 |
| comunicaciones | 8 |

TOTAL:
21 ACTIVIDADES

Número de asistentes a cada una de las actividades

| | |
|-----------------------------------|-------|
| Taller Alberto Sava | 46 |
| Taller Marisa Brugarolas: | 26+10 |
| Taller Ophélie Mercier | 32 |
| Taller Extraordinary Bodies | 20 |
| Taller Pupaclown | 71 |
| Taller-performance Sharon Fridman | 141 |
| Encuentro de Escuelas | 65 |
| Mesa para Tr3s | 143 |
| MUR | 161 |
| Cartografía de un cuerpo diverso | 124 |

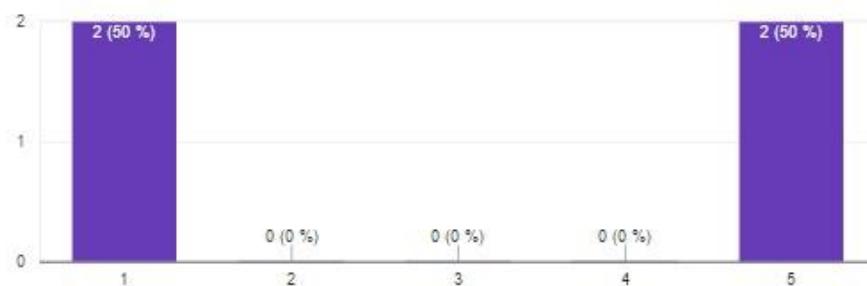
Número de ponentes ponencias:**PONENCIAS***Extraordinary Bodies: 2**Marisa Brugarolas: 1**Alberto Sava: 1***TALLERES***Extraordinary Bodies: 2**Ophélie Mercier: 1**Alberto Sava: 1**Marisa Brugarolas: 1**Pupaclown: 2 + equipo de Pupaclown***COMUNICACIONES:***AEOS: Mikel Cañada y Cristina Ward (2)**CESyA: Luis Puente Rodriguez (1)**CAU: Jose A. Pascual Garrido (1)**SCHINCA: Susana Carnero y Helena Ferrari (2)**LA TRILATERAL: Teresa Vilardell (1)**NARANJA IMAGINARIO: Roberto Casteleiro (1)**TERRANOVA TEATRO: Begoña Iriarte (1)**THE NEW CARNIVAL COMPANY: Chris Slann y Catherine Coeshott (2)***TOTAL: 18 PONENTES**

CUESTIONARIO EVALUCIÓN DE PONENTES

ORGANIZACIÓN

1. Valore su opinión sobre la organización general de las IX Jornadas

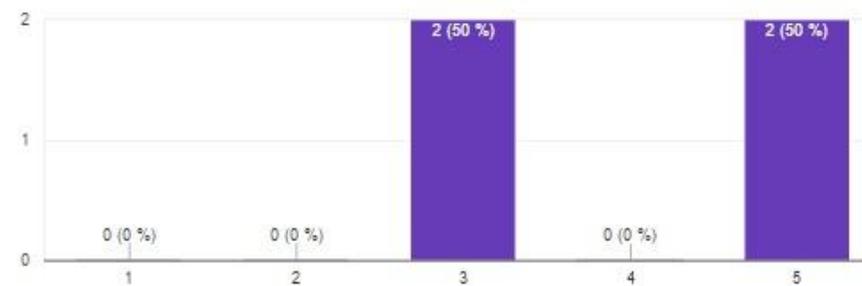
4 respuestas



PARTICIPACIÓN

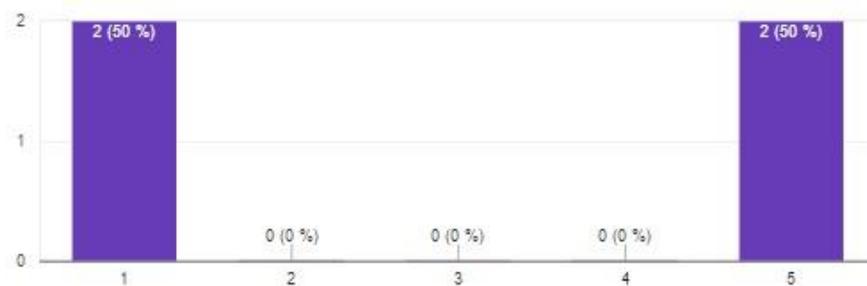
1. Valore la utilidad y/o satisfacción de haber asistido a otras actividades distintas de las que usted ha realizado en las IX Jornadas (otras ponencias, talleres, comunicaciones, espectáculos)

4 respuestas



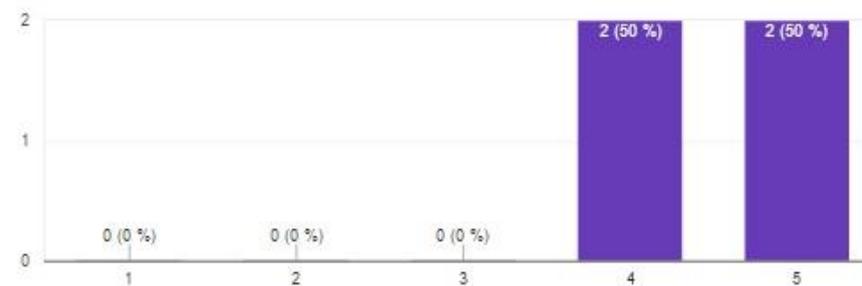
2. Valore su satisfacción sobre los medios técnicos y los espacios puestos a su disposición para la realización de su actividad en las Jornadas

4 respuestas



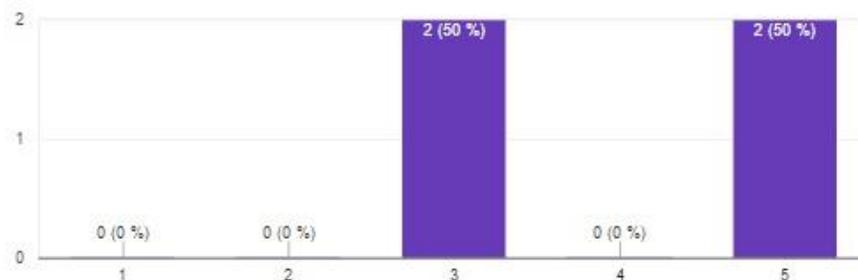
2. Valore posibles contactos con otros profesionales que ha conocido en las Jornadas, si los ha realizado

4 respuestas



3. Nos gustaría tener su opinión general sobre las Jornadas 2017, ¿cómo las valora globalmente?

4 respuestas



No estuve en el Taller de Sharon Fridman pero si llegué al coloquio que se realizó con todos los participantes del taller. Tras presenciar lo que allí ocurrió y comentar luego con varios participantes el contenido del taller, creo que aunque el trabajo de Fridman es muy interesante, quizás no dispone todavía de las herramientas que lo hacen inclusivo. Algunos datos:

-todos los participantes con discapacidad se salieron del taller porque o no aguantaban el ritmo o no entendían la propuesta.

-En el coloquio final (en el que si estuve presente) cuando una de las participantes con discapacidad expresó verbalmente que el taller no estaba adaptado, ni Sharon Fridman, ni Antonio Ramírez-Stabvio ni ninguno de los miembros del proyecto "Tu y las formas" contestó a la persona con discapacidad. Directamente se pusieron a hablar de otro asunto. A mí y a muchos de los que estábamos allí, nos pareció que los comentarios de los participantes deben ser, al menos, acogidos especialmente en este contexto inclusivo que dan sentido a las Jornadas.

5. OBSERVACIONES SOBRE LOS PARTICIPANTES

3 respuestas

Bastante institucional. Se echó en falta que las personas que trabajan o participan directamente en lo inclusivo y lo social sean más visibles, más protagonistas. (2)

Muy entregados a todas las propuestas y actividades. Participativos y lúcidos.

COMENTARIOS. Facilitamos este espacio por si desea hacer comentarios adicionales o complementar sus respuestas

2 respuestas

1. Faltan foros de intercambio y de diálogo real sobre experiencias externas y sobre lo que está sucediendo en las propias Jornadas.

La excesiva rigidez en la planificación, impide esta fluidez

2. En la lista de participantes sería interesante consignar a qué grupo o institución pertenecen y construir y facilitar espacios de encuentro. (2)

4. OBSERVACIONES SOBRE LA PROGRAMACIÓN DE LAS IX JORNADAS

3 respuestas

Hay talleres de gran nivel i otros muy flojos.

El encuentro de Escuelas, sólo tenía interés para los directores de las Escuelas.

Muy interesante y bueno el "Mur", pero es una producción de las propias Jornadas y no un ejemplo de lo que realmente puede hacerse. Faltó una charla sobre su proceso de creación y elaboración. (2)

6. COMENTARIOS, CONTENIDOS Y ASPECTOS QUE CONSIDERA QUE DEBERÍAMOS VALORAR PARA PRÓXIMAS EDICIONES

3 respuestas

Interesa la distribución, la financiación. Información real sobre estos temas a nivel internacional
Conocer modelos de trabajo (2)

En relación a lo comentado en el apartado 4, sería interesante no intentar buscar figuras muy reconocidas en otros ámbitos sino personas que puedan ofrecer contenidos artísticos inclusivos y de calidad. Hay muchas.

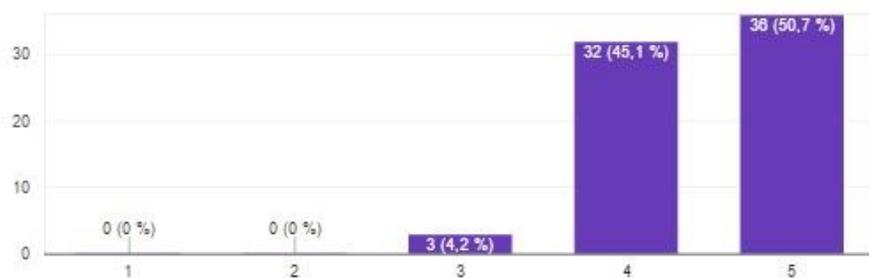
En relación a la mesa redonda que se realizó en la ESAD, me pareció muy corto el tiempo de intervención del público. Quizás se puede primar en mesas donde participa mucha gente, y que se prevén polémicas, un tiempo más equilibrado entre la exposición y el debate.

CUESTIONARIO EVALUACIÓN DE ASISTENTES

CONTENIDOS

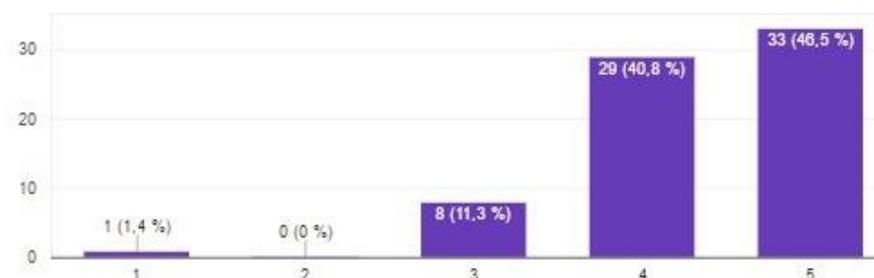
1. ¿Han estado debidamente estructurados?

71 respuestas



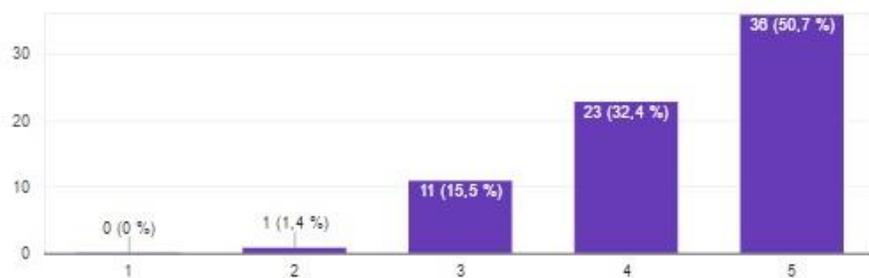
1. ¿La duración de las Jornadas ha sido la adecuada?

71 respuestas



2. ¿Los conocimientos aportados le han resultado útiles?

71 respuestas



2. ¿La estructura para la participación de los asistentes ha estado bien articulada?

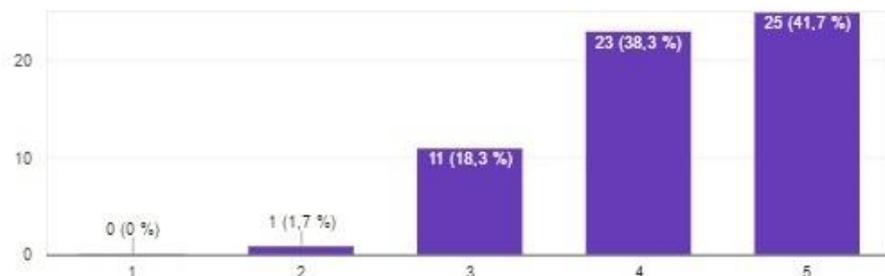
71 respuestas



POENCIAS

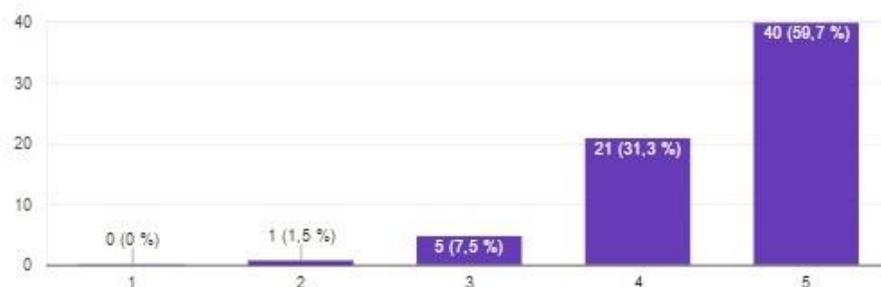
1. Claire Teasdale y Jamie Beddard (Extraordinary Bodies): "Hacia un cambio positivo en la práctica del circo social y en la formación y desarrollo de sus artistas"

60 respuestas



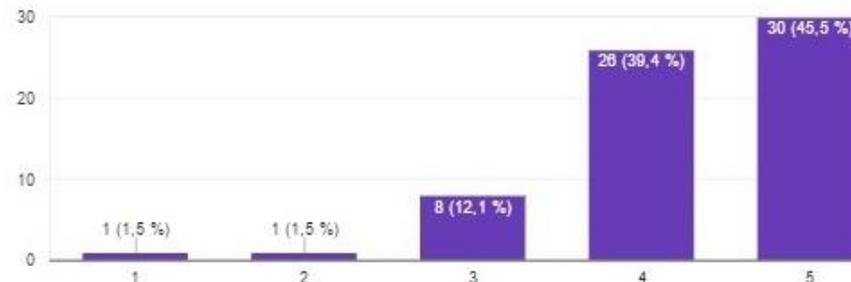
2. Marisa Brugarolas: "El cuerpo plural: la irrupción de la diversidad en la danza"

67 respuestas



3. Alberto Sava: "El teatro participativo y el arte como transformación en la salud mental"

66 respuestas



Observaciones generales de las ponencias:

15 respuestas

No puedo hablar de la primera ponencia porque todavía no habíamos llegado. Las otras dos me parecieron correctas, me interesó más la de Marisa Brugarolas, que me pareció esclarecedora. (4)

Muy interesantes (2)

No pude asistir a todas por motivos laborales.

Muy interesante. Un buen repaso de la situación actual del arte e integración.

Estupenda actividad, agenda, ponencias, networking... queremos más!!! Se necesita más porque el sector necesita estar conectado y dialogar, ver, aprender y COMPARTIR experiencias, proyectos, ideas...

A excepción de la Sra. Brugarolas, han faltado ponencia potentes e innovadores. Muchos se dedican a describir lo que hacen o han hecho pero no aportan conocimiento.

Por lo general muy bien pero eché de menos los casos reales por personas que hayan sido incluidas en estos proyectos para ver de que forma ha cambiado su vida y su profesión, para poder preguntarles a ell@s directamente.

Gran nivel de los ponentes internacionales. Especialmente interesante, como he podido contrastar con otros compañeros, la ponencia de Marisa Brugarolas.

De la exposición de Extraordinary bodies, me hubiera resultado muy interesante que hubieran dado más detalles acerca de la financiación y de la legislación y ayudas a los artistas en Inglaterra.

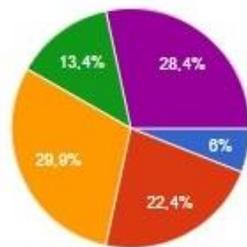
La calidad de las ponencias mejora cada año ¡felicidades!

Una experiencia enriquecedora para compartir y repetir todos los años.

TALLERES

Seleccione el taller en el que participó

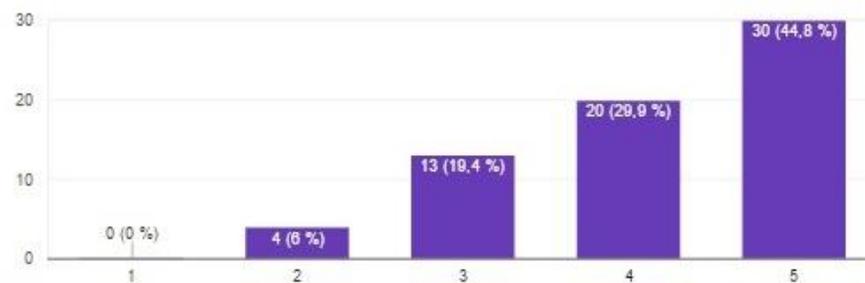
67 respuestas



- 1. Claire Teasdale y Jamie Beddard (Extraordinary Bodies): "Cómo ges...
- 2. Ophélie Mercier - Caravan International Youth and Social Circ...
- 3. Alberto Sava: "Teatro participativo e intervención social"
- 4. Marisa Brugarolas: "Danza integrada en la inclusión"
- 5. Pupaclown: "Pupaclown-integra, Pupaclown-normaliza"

Valoración del taller seleccionado

67 respuestas



Me interesó la exposición de Ophélie Mercier pero la práctica posterior me parecía más un "simulacro" que una práctica en sí. Entiendo que es difícil por tiempo, hacer un taller real. (4)

Marisa genial (2)

Interesante. Era difícil crear algo de teatro participativo en una sesión de 4 horas. En mi opinión, los talleres serían más provechosos con una duración mayor.

Muy breve. Taller con partes inacabadas, no se entendía bien el objetivo de alguno de los ejercicios propuestos.

El contenido, pese a estar muy bien, no se correspondió con el título y tema del taller.

Muy poco tiempo para mucha materia

Muchas personas y poco tiempo

Gran taller, grandes profesionales, su experiencia, el espacio... muy interesante y estupenda tarde de abrir la mente y el corazón

Fue interesante pero no profundizó demasiado. Los contenidos de la parte práctica eran muy básicos. Se podían haber ahorrado e ir a la parte más útil de hacer una intervención en la calle en lugar de recoger datos.

No hubo ningún retorno o elaboración de los "ejercicios" se realizaron. Divertido, por la gente que al final se acaba implicando pero no por la directora. Muy floja

Muy interesante aunque de corta duración

Estuvo genial pero me pareció más un muestra que un taller donde se participó muy poquito.

Se hizo corto

Mi valoración del taller con Pupaclown es muy positiva. Hubo un buen equilibrio entre la información generosamente ofrecida por Pepa Astillero y la formación propuesta por Eric de Bont, con una parte práctica en la que pudimos participar algunos de nosotros.

El hecho de desarrollarse en la sede del Teatro de Pupaclown nos permitió a muchos descubrir este espacio teatral único por sus adaptaciones inclusivas y la inexistencia de barreras arquitectónicas. Todo un ejemplo a seguir, tanto el espacio teatral como Pupaclown con sus integrantes y su labor.

Una gran experiencia compartida.

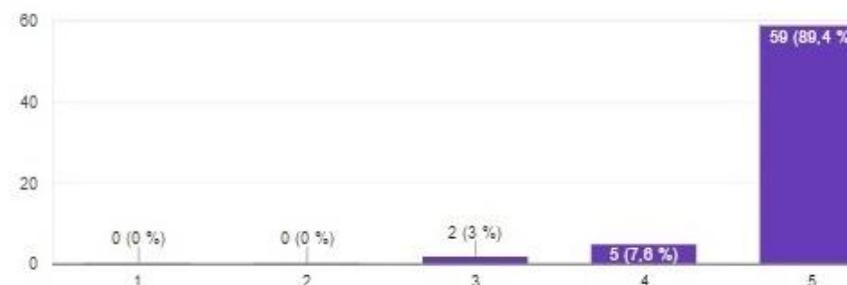
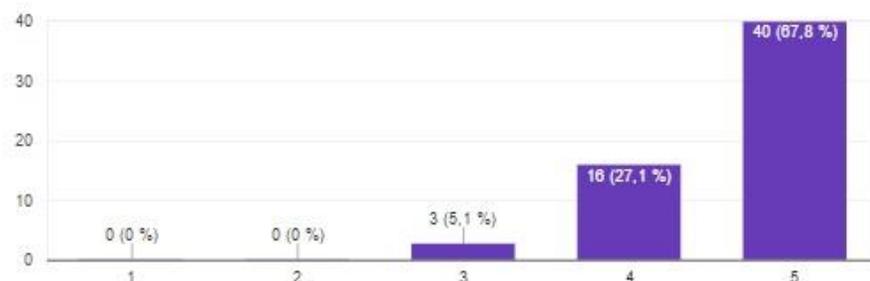
Las jornadas deberían durar un día más con talleres durante todo el día para que no coincidan tan buenos talleres en el mismo horario.

Aprovechando el tirón hubiese sido genial algo más de práctica, no obstante fue maravilloso conocer de cerca la gran labor de Pupa Clown.

ESPECTÁCULOS

1. "Cartografía de un cuerpo diverso". Recorrido itinerante con seis microacciones

59 respuestas



Observaciones generales de los espectáculos:

14 respuestas

Me resultó muy interesante el primer recorrido, por conocer el trabajo que se está haciendo en Murcia. Me pareció muy interesante mostrarlo en la calle, ya que daba a conocer las propuestas a todo aquel que pasaba por las céntricas calles.

Mesa para tres y Mur, me parecieron dos grandes ejemplos, valientes y comprometidos de artes escénicas inclusivas. Enhorabuena! (4)

Mur: espectacular (2)

Tengo que incidir en la calidad y la originalidad en la Inauguración con el recorrido por la ciudad porque creo que se le dió visibilidad al trabajo que se está desarrollando en el Tema de Inclusión desde la alegría, generando entre l@s asistentes a las Jornadas una disposición muy positiva a las mismas. Sin duda, lo mejor de las Jornadas. Felicidades a Murcia!!

Espectáculos para vivirlos y emocionarte.

Impresionantes trabajos

Geniales!!! Me hubiera gustado ver a coles e institutos en grupo como espectadores

Fantástico el recorrido por Murcia y hacer visible al público local el trabajo de los participantes y distintas asociaciones.

Lo mejor de las jornadas

En general muy bien seleccionados

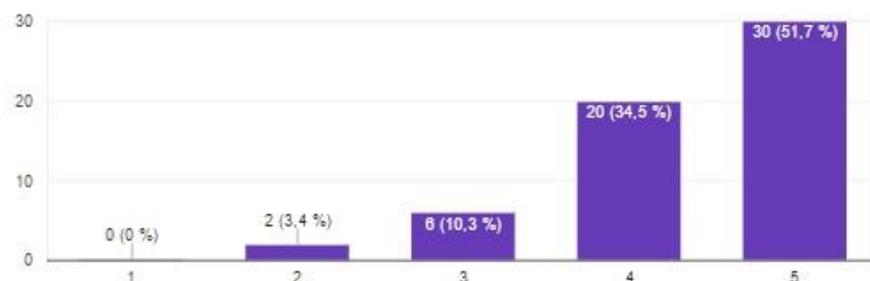
Sorprendente el espectáculo de Circo-Teatro Mur.

Muy acertada la incorporación de espectáculos de Danza, Teatro y Circo en esta edición, que complementa y permite reconocer los avances que se producen en el ámbito profesional de las artes escénicas en favor de la inclusión.

Considero que sería muy interesante y favorecería la difusión de estos espectáculos el poder disponer de una feria de compañías con stands y expositores que permita a los artistas dar a conocer su trabajo y favorecer su posterior contratación.

2. Espectáculo de Danza "Mesa para tr3s". Fritsch Company.

58 respuestas



Faltó sinceridad por parte de los ponentes y ver líneas reales de intervención

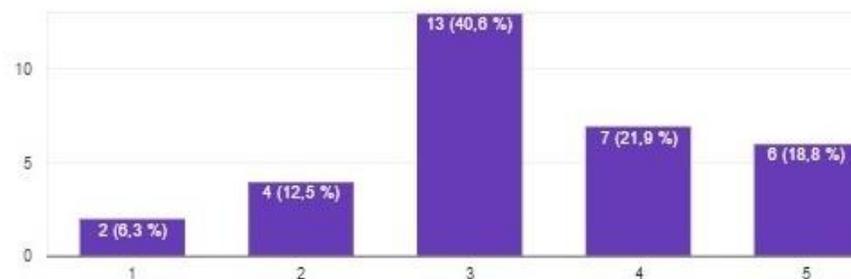
Considero que este Encuentro, con gran participación de los representantes de los centros superiores de enseñanzas escénicas (Arte Dramático y Danza), ha marcado un punto de inflexión importante que nos va a permitir (si todavía no lo habíamos hecho) tomar plena consciencia de la necesidad de adaptar nuestra oferta formativa, en la medida en que la normativa lo permita, a la demanda creciente por parte de la sociedad de cara a la inclusión de estudiantes con diversas capacidades.

Este Encuentro ha permitido poner la delicada cuestión de la inclusión real de personas con diversidad funcional en la educación en artes escénicas sobre la mesa, se ha podido hablar sin pudor de nuestro desconocimiento general y de nuestras inseguridades a la hora de enfrentarnos a situaciones desconocidas relacionadas con la formación en artes escénicas de las personas de capacidad diversa, se ha evidenciado la necesidad de eliminar las barreras arquitectónicas en nuestros centros y de trabajar en común por un protocolo general de actuación que cuente con un asesoramiento adecuado, y también hemos podido conocer y poner en relieve las buenas prácticas que ya se están llevando a cabo en algunos centros.

TALLER PERFORMANCE DE DANZA "Tú y las formas" Compañía Sharon Fridman.

1. En caso de haber asistido, evalúe el Taller performance de acuerdo a su grado de satisfacción

32 respuestas



2. Observaciones generales del Taller performance:

14 respuestas

Espectacular.

No ofrece herramientas para el trabajo de performance. Fue más un espectáculo que otra cosa. (2)

Un buen intento experimental de mezclar el taller participativo y el espectáculo ensayado.

Me pareció que este taller no daba las condiciones para que las personas con diversidad funcional participaran con seguridad.

Como experiencia personal fue buena aunque para mi gusto estuvo todo demasiado dirigido, incluso el hecho de que pudiéramos participar más o menos cuando los bailarines de la compañía actuaban

Asistí de observadora al final del taller. Me pareció que los participantes no se encontraron satisfechos con la inclusión en este trabajo. Las personas que impartieron el taller tampoco parecía que recogieran la información negativa hacia el mismo.

Una de las participantes con problemas de movilidad dijo que había sentido miedo de que la tiraran al suelo y que no lo disfrutó en absoluto. La respuesta fue una sonrisa y ninguna aclaración del trabajo. Creo que no tenían claro como realizar un taller inclusivo.

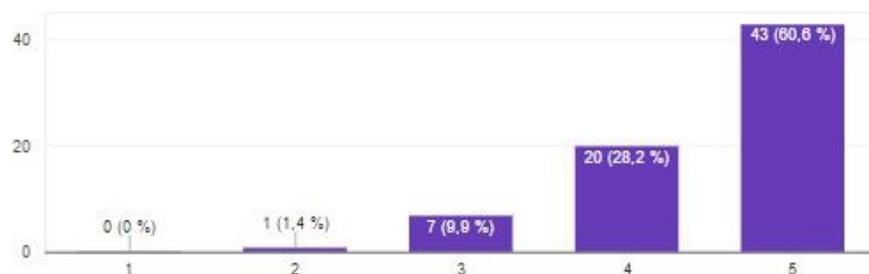
Mucha gente, poco adaptado, no entendí bien la finalidad, realmente fue más una demostración del trabajo que realizan poco ajustado al tema de las jornadas que era la inclusión

No estaba pensado para personas con diversidad funcional

VALORACIÓN GLOBAL DE LAS IX JORNADAS - Murcia 2017

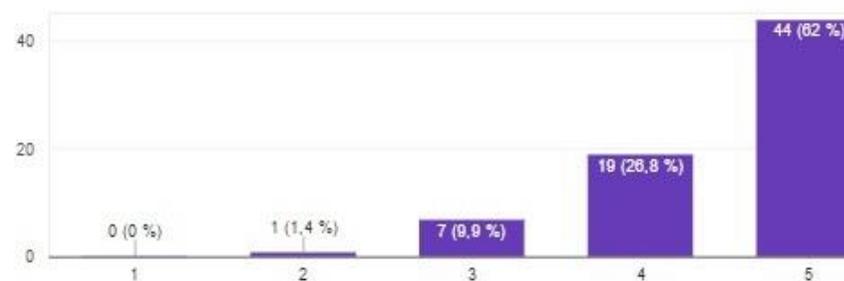
1. ¿Las Jornadas han cubierto sus expectativas?

71 respuestas



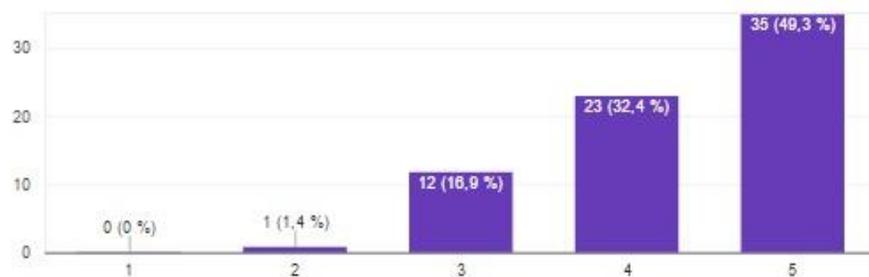
3. Grado de satisfacción general

71 respuestas



2. ¿Las Jornadas le han resultado útiles para la aplicación profesional?

71 respuestas



4. Observaciones globales de las Jornadas:

18 respuestas

Gracias a los/as organizadores y a todos los que participaron. Fue una experiencia enriquecedora y agradable.

abrazos! (2)

Ha sido de las mejores jornadas q he asistido

Interesantes en general. Una buena oportunidad para conocer la situación a nivel nacional y más allá de nuestras fronteras.

Recomendaciones: se pasó al todos los inscristos un listado de participantes. Lo realmente interesante de ese listado sería poder contactar. Quizá incorporar correo electrónico, previa autorización por parte de los participantes en el momento de la inscripción.

Mi participación ha sido limitada y por tanto mi opinión poco significativa. Gracias

Me quedé con las ganas de que hubiera más tiempo para las comunicaciones. Algunas eran muy interesantes!

Para los profesionales del sector son un referente.

Quizás se hace necesario un momento de networking estructurado, ya que esto se deja un poco al azar.

Me parece un espacio de encuentro, aprendizaje y generador de redes ideal. Sólo eché en falta algún espacio en el que poder socializar más entre las personas asistentes, comidas comunes, alojamientos colectivos o similar. De resto ninguna objeción, deseando que sean las próximas

De 10

Bien estructuradas, bonitas localizaciones para incluir las artes escénicas en la ciudad, buena organización. Enhorabuena.

Requiere una revisión de los objetivos y en la selección de lo que se presenta

Demasiadas actividades para tan poco tiempo, creo que faltaban mesas de reflexión por parte de los asistentes

Eché en falta personas reales que hayan experimentado en primera persona la inclusión a través de las artes escénicas para compartir con ell@s las experiencias.

Muy interesantes y enriquecedoras

Poco interesante para estas Jornadas

Realizaron un trabajo peligroso y muy poco consciente respecto al cuidado de los participantes. También pienso que utilizaron al grupo de participantes, para desatar emociones sin ningún tipo de control. Además, la recepción de las críticas al final del taller me pareció absolutamente inadecuada por parte de sus responsables. El taller no fue para nada, un espacio inclusivo. Es mas, me pareció un trabajo peligroso e irresponsable que puso un broche amargo a lo que por lo demás, fueron unas excelentes jornadas.

Fue un taller duro, gente se salió del taller por la dureza

No se marcaron pautas precisas y claras para el trabajo, las pocas pautas que se marcaron eran confusas y difíciles de volver a ellas cuando algo te hacía desconectar.

Esta falta de pautas, no permitía trabajar nada concreto... personalmente no había más objetivo que reforzar el aspecto estético de la puesta en escena de las personas de la compañía que daban el taller. Lo cual hizo que no se trabajaran aspectos como la escucha con el otro, la interrelación personal y grupal con el espacio, o que no se llegara a cerrar ninguna de las propuestas dadas a los integrantes del taller.

No fue un trabajo inclusivo, de hecho las personas participantes en el taller con algún tipo de diversidad funcional, pasaron a ser meros espectadores.

Durante la puesta en común de los participantes, no se recogía por parte del equipo que impartió el taller los aspectos a mejorar, llegando a ser (desde mi punto de vista) agresivos con las personas que resaltaban algún

Durante la puesta en común de los participantes, no se recogía por parte del equipo que impartió el taller los aspectos a mejorar, llegando a ser (desde mi punto de vista) agresivos con las personas que resaltaban algún aspecto que no le había gustado del taller.

Una experiencia alucinante. Bravisima.

Considero que no hubo una labor de adaptación del taller al contexto específico de las jornadas, con el fin de hacerlo inclusivo

Hubo quejas sobre la posible falta de acceso para tod@s y tb que mucha gente quizás no estaba preparada para enfrentar emocionalmente ciertos aspectos.

IX JORNADAS SOBRE
la inclusión social
y la educación
en las artes escénicas

**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).
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

JUAN PABLO SOLER

Teatro Circo Murcia Teatro Romea. Ayuntamiento de Murcia

PAZ SANTA CECILIA ARISTU

La Casa Encendida.
Fundación Montemadrid

ISABEL PÉREZ IZQUIERDO

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Junta de Andalucía

IRENE PARDO MOLINA

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

XOSÉ PAULO RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ

Ayuntamiento de A Coruña. Teatro Rosalía Castro. IMCE

ANTONIO SIMÓN RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

Institut del Teatre. Diputación de Barcelona

DAVID OJEDA ABOLAFIA

Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid

EVA GARCÍA Y MERCEDES PACHECO, asesoras de contenidos

ALMUDENA HEREDERO, coordinadora de las IX Jornadas

ISABEL PASCUAL, comunicación, relatoría y edición de la memoria de las Jornadas

ALICIA BLANCO Y ADELA CASAS (ULALUME), asistentes de coordinación

ARTURO DURÁN, traducción

SERGIO SANTOS, vídeo

JOSÉ NAVARRO RAMÍREZ Y RAÚL ALCÁNTARA LÓPEZ, fotografía

ASPANPAL, traducción lengua de signos

AVAUTOS MURCIA (ALEJANDRO), transportes internos

AGRADECIMIENTOS

Al equipo de los Teatros Circo y Romea: técnicos, personal de sala, administración, limpiadoras, conserjes...

A Pepe, Elena, María José, Ana, Onil, Rocío, Chema, Susan, Fran, Andrés, Julia, Cristina, Juan, Javier, Marisa, Pepa y a todos los que han aportado su experiencia en la mesa de trabajo de colectivos murcianos que colaboran con las Jornadas.

A César Oliva, por la confianza depositada en este proyecto.

A Cata, por abrir las puertas a que la inclusión y la educación sean actualmente parte importante del proyecto de los teatros Circo y Romea.

A la Concejalía de Cultura y Turismo y en especial a su concejal, Jesús Pacheco, por su interés y colaboración en la realización de estas Jornadas.

A la Concejalía de Derechos Sociales y en especial a Conchita Ruiz, por su implicación y colaboración para hacer accesibles estas Jornadas, y su apoyo para la programación de Cartografía de un cuerpo diverso y del espectáculo Mesa para tr3s.

A los voluntarios, por su tiempo y ayuda para hacer las Jornadas posibles.



Dossier de prensa e inserciones de publicidad

IX JORNADAS SOBRE la inclusión social y la educación en las artes escénicas

3/4/5 MAYO 2017

cuerpos en movimiento

Los cuerpos como sujetos de la creación y la expresión escénica para la inclusión social

PONENCIAS, TALLERES, ENCUENTROS, COMUNICACIONES Y ESPECTÁCULOS

Danza Circo Teatro Música

3 DE MAYO. De 16:30 a 20:00 horas
"CARTOGRAFÍA DE UN CUERPO DIVERSO"

Vinilos

IX JORNADAS SOBRE la inclusión social y la educación en las artes escénicas

3/4/5 MAYO 2017

cuerpos en movimiento

Los cuerpos como sujetos de la creación y la expresión escénica para la inclusión social

PONENCIAS, TALLERES, ENCUENTROS, COMUNICACIONES Y ESPECTÁCULOS

Danza Circo Teatro Música

3 DE MAYO. De 16:30 a 20:00 horas
"CARTOGRAFÍA DE UN CUERPO DIVERSO"
Seis microacciones de colectivos artísticos murcianos
Recorrido itinerante por la ciudad de Murcia desde la sede de Pupaclown
ACTIVIDAD GRATUITA

ORGANIZAN



COLABORAN



VINILO TEATRO PUPA CLOWN

IX JORNADAS SOBRE la inclusión social y la educación en las artes escénicas

3/4/5 MAYO 2017

cuerpos en movimiento

Los cuerpos como sujetos de la creación y la expresión escénica para la inclusión social

PONENCIAS, TALLERES, ENCUENTROS, COMUNICACIONES Y ESPECTÁCULOS

Danza Circo Teatro Música

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS ABIERTAS AL PÚBLICO

3 DE MAYO. De 16:30 a 20:00 horas **"CARTOGRAFÍA DE UN CUERPO DIVERSO"**
Seis microacciones de colectivos artísticos murcianos.
Recorrido itinerante por la ciudad de Murcia desde la sede de Pupaclown
ACTIVIDAD GRATUITA

Teatro Circo Murcia

3 DE MAYO. 21:00 horas **DANZA** Fritsch Company **"MESA PARA TR3S"**
Coreografías de Antonio Ruz, Patricia Ruz y Amaya Galeote

4 DE MAYO. 21:00 horas **CIRCO** Camaleónica Producciones **"MUR"**
Director: Nacho Flores

VENTA DE ENTRADAS en la taquilla del Teatro Circo, en www.teatrocircomurcia.es y en el tño. 968 273 420

ORGANIZAN



COLABORAN



VINILO TEATRO CIRCO

Anuncios

114

ABC JUEVES 30 DE MARZO DE 2017

CULTURA 51

Dylan este fin de semana en Estocolmo

No obtendrá la dotación económica si no ofrece una conferencia antes del 10 de junio

CARMEN CALVO
COPINENACI

La relación de Bob Dylan con la Academia Sueca después de la concesión del Nobel de Literatura es un curso de emociones, donde se pasa del pedestal de noticias al mayor de los optimistas. Si hace tan solo dos días, la situación, Sara Danius, escribía en un comunicado de prensa que se acordaría con Dylan desmarcarse con asistencia a uno de sus conciertos en Estocolmo el fin de semana, todo ha cambiado este miércoles, cuando Danius ha anunciado que el cantante americano no ha decidido hacer un hueco en su agenda para recibir el diploma y la medalla del Nobel. Será un acto privado al que solo asistirán el cantante y miembros de la familia.

La relación de Bob Dylan con la Academia Sueca después de la concesión del Nobel de Literatura es un curso de emociones, donde se pasa del pedestal de noticias al mayor de los optimistas. Si hace tan solo dos días, la situación, Sara Danius, escribía en un comunicado de prensa que se acordaría con Dylan desmarcarse con asistencia a uno de sus conciertos en Estocolmo el fin de semana, todo ha cambiado este miércoles, cuando Danius ha anunciado que el cantante americano no ha decidido hacer un hueco en su agenda para recibir el diploma y la medalla del Nobel. Será un acto privado al que solo asistirán el cantante y miembros de la familia.

Plan 2017-2020
El objetivo del Prado, que el Estado aporte 20 millones anuales

M. R. MADRID

El Patronato del Prado aprobó el pasado viernes su Plan de Actuación para los próximos cuatro años (2017-2020), que ayer fue presentado por el director de la institución, Miguel Palomero. Sobre la situación financiera del museo (su presupuesto ronda los 40 millones de euros, con una autofinanciación de un 70%), se prevé que en 2020 el presupuesto sea de unos 50 millones. Para los responsables del museo, la situación ideal es que la autofinanciación sea de un 60% (20 millones) y la aportación del Estado de unos 30 millones. Actualmente el Estado aporta 12 millones. El Prado, como todos, se ha tenido que ajustar el ciclo en la responsabilidad del Ministerio de Cultura y en su voluntad de aumentar el presupuesto del museo, advierte Miguel Palomero.

El objetivo del Prado para los próximos cuatro años es reducir el recuento del patrimonio de teóricas, que descendió en un 7% de 2013 a 2016; embrogar las medidas de conservación del dato y conseguir una mayor aportación de la sociedad civil; impulsar nuevas iniciativas de patrocinio como el microcosmos; y, en cuanto a las exposiciones temporales, habrá muestras dedicadas a Mariano Fortuny, Cai Guo-Qiang, Rubens, Lorenzo Lotto, Bartolomé Bermejo, Caracci, Zoffani y una sobre copias y falsificaciones en las colecciones del Prado, que promete.

El Nobel de Literatura 2016 le fue concedido a Bob Dylan por haber creado nuevas expresiones poéticas en el idioma americano. Un premio que fue recibido con sorpresa y que el cantante había quedado «en palanquilla». Había que esperar algún tiempo más para que Dylan recuperara la palabra y elaborara, por fin, la asistida conferencia.

IX JORNADAS SOBRE la inclusión social y la educación en las artes escénicas
3/4/5 mayo 2017 MURCIA

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS ABIERTAS AL PÚBLICO
3 DE MAYO De 18:30 a 20:00 horas "CARTOGRAFÍA DE UN CUERPO DIVERSO" de Irene Rodríguez. Recorrido guiado por la ciudad de Murcia ACT/CI/2017/013/14

Teatro Circo Muro
3 DE MAYO 21:00 horas **RENO** Fritsch Company "MESA PARA TRAB" Compagnie de Ascenso/Riz. Puppets/Riz/Compagnie de Ascenso
4 DE MAYO 21:00 horas **RENO** Fritsch Company "MESA PARA TRAB" Compagnie de Ascenso/Riz. Puppets/Riz/Compagnie de Ascenso
Director: Noéha Flóra

Venda de entradas en la taquilla del Teatro Circo, en www.teatrocirco.com o por el tlfno. 968 273 420

PONENCIAS, TALLERES, ENCUENTROS, COMUNICACIONES Y ESPECTÁCULOS
Clóvis Teófilo y Jamie Bookward (Extraordinary Bodies) Maria Engeström Alberto Silva
Ophélie Morcier (Caravan Circus Network) Puppets/Compagnie Sharon Fridman

cuerpos en movimiento
Un cuerpo es el sitio de la creación y la expresión escénica para la inclusión social

Programa completo de las IX Jornadas: <http://www.murcia.cultura.es/actividades-artisticas-abiertas-al-publico>

Organizan: LA CASA INDEPENDIA, RENFE, COOPERATIVA, RESAD, etc.

ABC

ABC JUEVES 30 DE MARZO DE 2017

MURCIA 3 DE MARZO DE 2017 5

La marcha atraviesa las calles de la ciudad murciana

Una mujer grita consignas durante el recorrido, venas se

Barriera republicana en Cartagena FUMI GARCÍA NÚÑEZ

Una mujer grita consignas durante el recorrido, venas se

La marcha atravesó las calles de la ciudad murciana, con una gran participación de la ciudadanía. Una mujer grita consignas durante el recorrido, venas se

Sin empleo en Cartagena
En Cartagena, la ciudad más CCOC (CCOO) y UGT aporrecen la jornada de huelga industrial por la que se paraliza la actividad de la ciudad murciana. Los sindicatos CCOC y UGT aporrecen la jornada de huelga industrial por la que se paraliza la actividad de la ciudad murciana. Los sindicatos CCOC y UGT aporrecen la jornada de huelga industrial por la que se paraliza la actividad de la ciudad murciana.

CONTRA LA POBREZA SALARIAL Y SOCIAL. TRABAJO Y DERECHOS

IX JORNADAS SOBRE la inclusión social y la educación en las artes escénicas
3/4/5 mayo 2017 MURCIA

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS ABIERTAS AL PÚBLICO
3 DE MAYO De 18:30 a 20:00 horas "CARTOGRAFÍA DE UN CUERPO DIVERSO" de Irene Rodríguez. Recorrido guiado por la ciudad de Murcia ACT/CI/2017/013/14

Teatro Circo Muro
3 DE MAYO 21:00 horas **RENO** Fritsch Company "MESA PARA TRAB" Compagnie de Ascenso/Riz. Puppets/Riz/Compagnie de Ascenso
4 DE MAYO 21:00 horas **RENO** Fritsch Company "MESA PARA TRAB" Compagnie de Ascenso/Riz. Puppets/Riz/Compagnie de Ascenso
Director: Noéha Flóra

Venda de entradas en la taquilla del Teatro Circo, en www.teatrocirco.com o por el tlfno. 968 273 420

PONENCIAS, TALLERES, ENCUENTROS, COMUNICACIONES Y ESPECTÁCULOS
Clóvis Teófilo y Jamie Bookward (Extraordinary Bodies) Maria Engeström Alberto Silva
Ophélie Morcier (Caravan Circus Network) Puppets/Compagnie Sharon Fridman

cuerpos en movimiento
Un cuerpo es el sitio de la creación y la expresión escénica para la inclusión social

Programa completo de las IX Jornadas: <http://www.murcia.cultura.es/actividades-artisticas-abiertas-al-publico>

Organizan: LA CASA INDEPENDIA, RENFE, COOPERATIVA, RESAD, etc.

LA OPINIÓN DE MURCIA

116



Murcia, capital de las artes escénicas por la inclusión

Más de 250 profesionales de toda España acudirán entre el 2 y el 5 de mayo a la cita, que contará con espectáculos de calle y sala

Pedro Segura hace de anfitrión en la llegada a Cartagena de 'Un tonto en una caja'

El regreso de Carlos Santón a la ciudad murciana estará en el Nuevo Teatro Chico de la ciudad portuaria el 2 de mayo

GALA DE ESTRELLAS RUSAS

Una vez más, la ciudad de Murcia se convierte en una capital de las artes escénicas por la inclusión. Este año, entre el 2 y el 5 de mayo, más de 250 profesionales de toda España acudirán a la cita, que contará con espectáculos de calle y sala. Pedro Segura hará de anfitrión en la llegada a Cartagena de 'Un tonto en una caja'...



Algunos de los organizadores, con el alcalde de Murcia en el centro de la imagen, durante la presentación de los jornadas...



Morales, Segura y Martínez en una escena de 'Un tonto en una caja'...



CreaMurcia premiará los mejores microrrelatos y diseños de moda

Amabas modalidades artísticas se suman este año a las habituales del certamen, que celebra sus 25 años de apertura por la creatividad juvenil

MURCIA. El Certamen CreaMurcia celebra este año su 25 aniversario. Amabas modalidades artísticas se suman este año a las habituales del certamen, que celebra sus 25 años de apertura por la creatividad juvenil...

'Cuerpos en movimiento' llega al TCM para apostar por la inclusión social en el teatro

La compañía de teatro 'Cuerpos en movimiento' llega al Teatro Chico de Murcia para apostar por la inclusión social en el teatro...



El alcalde de Murcia, José Rodríguez-Cordero, durante la presentación de las jornadas de las jornadas...



El alcalde de Murcia, José Rodríguez-Cordero, durante la presentación de las jornadas de las jornadas...

Seguimientos de medios

LA VERDAD

8 Marzo, 2017

'Cuerpos en movimiento' llega al TCM para apostar por la inclusión social en el teatro

LV

MURCIA. La ciudad de Murcia ha sido elegida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para acoger las IX Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas, que tendrán lugar del 3 al 5 de mayo, y que este año se celebran bajo el lema 'Cuerpos en movimiento'. Así lo han confirmado el alcalde de Murcia, José Ballesta, el representante del INAEM, Jaime Guerra, el director del Teatro Circo Murcia (TCM), Juan Pablo Soler y la directora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Sonia Murcia, quienes han presentado la

programación de las jornadas. De esta forma, la ciudad se convertirá, durante estos tres días en el foco artístico de la cultura por la integración, un escenario en el que se representarán innovadoras propuestas nacionales e internacionales en torno a la inclusión social y su relación con las artes escénicas, abordando el potencial del teatro, la danza, el circo y la música como artes inclusivas, sea cual sea la condición física, intelectual o social. A la cita acudirán 250 profesionales llegados de toda España: artistas, educadores, representantes de instituciones y gestores culturales.



El alcalde de Murcia, José Ballesta -centro-, durante la presentación de las Jornadas en el TCM.

LA VERDAD DE MURCIA (DIGITAL)

PAÍS: España
PÁGINAS: 45
TARIFA: 1424 €
ÁREA: 228 CMP - 24%



FRECUENCIA: Diario
O.J.D.: 15115
E.G.M.: 191000
SECCIÓN: CULTURA Y SOCIEDAD

agenda

texto tematica
desde hasta

buscar histórico

Festival. XXVII edición del Festival Venagua. Arte para la inclusión

Compartir Twitter G+1 Enviar

VALORAR: ★★★★★

Del 26 de abril de 2017 al 06 de mayo de 2017

Lugar: Diferentes emplazamientos de Murcia

Población: Murcia

Organiza: Asociación Columbares

La **vigésimo séptima edición del festival Venagua. Arte para la inclusión** llega a los escenarios y plazas de Murcia organizado por la asociación Columbares **del 26 de abril al 6 de mayo**. El festival se consolida como propuesta cultural que unifica arte, pensamiento y vanguardia.

El Festival Venagua adelanta sus fechas a la primavera y se prepara para ofrecer en la ciudad de Murcia una nutrida programación de teatro, danza y música inclusivos, que se complementará, acorde con la naturaleza social del festival, con exposiciones y talleres dirigidos a colectivos diversos que difícilmente tienen acceso a formación artística.

Al cambio de fechas del Festival Venagua, trasladándose del otoño a la primavera, se suma una segunda noticia: la actualización de su nombre. Así, la organización del festival ha decidido refundir el nombre del Festival Venagua de "Arte y Conciencia" por "Festival Venagua. Arte para la inclusión". Un nombre este más acorde con la perspectiva de arte inclusivo que aborda una mirada diferente sobre lo artístico promoviendo la cohesión social desde la sensibilidad y los lenguajes del Arte.



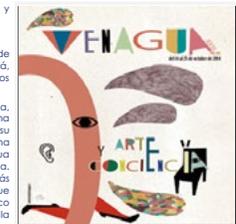
Entre los objetivos del festival se encuentran promover el acceso de todos los colectivos e individuos de la sociedad a las manifestaciones culturales y a la creación cultural y promover la convivencia, el respeto y la tolerancia a través de las artes favoreciendo la difusión y exhibición de trabajos artísticos inclusivos en la ciudad de Murcia.

El festival Venagua. Arte para la inclusión social contará este año con el patrocinio principal del Ayuntamiento de Murcia, la obra social de La Caixa y la Fundación Cajamurcia y coincidirá con la celebración de las IX Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, coorganizadas por el Ministerio de Cultura, Educación y Deportes y por el Teatro Circo Murcia que se celebrarán en la ciudad de Murcia del 3 al 5 de mayo.

Ya pueden adquirirse las entradas para los espectáculos del festival programados en el Teatro Romea los días 29 de abril y 5 y 6 de mayo. La primera de las obras de teatro inclusivo programadas en el Teatro Romea el sábado 29 de abril es Cascaras Vacías. Producida por del Centro Dramático Nacional y Lazona Teatro, esta obra escrita y dirigida por Marga Labarga y Laia Ripoll está inspirada en los testimonios de la "Operación T4", el nombre en código que los nazis dieron a su programa de eutanasia destinado a eliminar a personas con alguna discapacidad.

El viernes 5 de mayo en el mismo espacio escénico se representará la obra El Rey del Gurugú, de la compañía catalana La Nave Va. Con la dirección de Ferran Jaomiquel esta obra nos ofrecerá un testimonio del drama de la inmigración. Y un día después, el 6 de mayo, será el turno de la compañía sevillana TNV y el colectivo de mujeres El Vozce con su versión de clásico de Lope Fuenteovejuna. Después del éxito que esta compañía compuesta por gitanas cosechó con de La Casa de Bernarda Alba, esta segunda propuesta bajo la dirección de Pepa Gamboa apuesta por la coherencia y la continuidad de uno de los proyectos de arte e inclusión que más reconocimiento ha obtenido del público con el apoyo unánime de la crítica especializada.

Las entradas para los tres espectáculos programados en el Teatro Romea ya está a la venta a partir de 10 € y pueden adquirirse en la taquilla del Romea y en su página web www.teatroromea.es. La programación completa del festival se puede consultar en la web www.festivalvenagua.es/.



AGENDA

mundoclasico.com

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

Redacción Murcia

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), en colaboración con otras siete instituciones, ha presentado en el Teatro Circo de Murcia la programación de la novena edición de las **Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas**, que se celebrarán este año en la ciudad de Murcia los días 3, 4 y 5 de mayo, bajo el lema **Cuerpos en movimiento**.

El acto ha contado con la presencia del alcalde de Murcia, José Ballesta; el asesor técnico del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Jaime Guerra; el director del Teatro Circo Murcia, Juan Pablo Soler; y la directora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, Sonia Murcia, quienes han explicado todos los detalles del evento.

Danza, circo, teatro y música

En la IX edición de Murcia se abordará la creación y la gestión artística de las artes escénicas y la música desde la riqueza y complejidad de los cuerpos en movimiento. Por ello, la danza, el circo y el teatro tendrán un especial protagonismo, sin olvidar la música como actividad artística esencial de integración para el ciudadano.

Se analizará la creación escénica a través del movimiento de los cuerpos, como sujetos individuales de la expresión artística de los creadores, o como parte de un todo artístico de creación y expresión para colectivos en riesgo de exclusión. También se analizará el cuerpo como expresión artística del sujeto social o colectivo, de cara a demarcar muros: físicos, intelectuales, económicos, de edad, o de cualquier otro tipo. Todo ello será objeto de debate en las Jornadas y de inspiración artística para demostrar que las artes escénicas y la música no sólo nos hacen disfrutar sino que ayudan a mejorar la vida de los ciudadanos, los empoderan y los hace más libres.

Las sesiones de trabajo se desarrollarán los días 3, 4 y 5 de mayo, con ponencias, talleres, espectáculos y más propuestas artísticas. Serán dos días y medio de intensa actividad, de reflexión, de transmisión de conocimiento y de contraste de experiencias, donde se analizarán las posibilidades de estas artes como herramientas para empoderar a personas y colectivos, con el fin de que puedan abordar los retos a los que se enfrentan así como alcanzar metas sociales, artísticas y personales.



En danza por la inclusión
© Campaña Nacional de Danza



Presentación de Cuerpos en movimiento © 2017 by INAEM

Colaboración institucional

La edición de 2017 está organizada conjuntamente por ocho instituciones públicas y privadas: el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública; la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, el centro cultural y social de la Fundación Montemadrid "La Casa Encendida"; el Ayuntamiento de A Coruña, a través del Teatro Rosalía Castro-IMCE; el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona; la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y el Ayuntamiento de Murcia, que ejerce en esta edición de anfitrión institucional y pone a disposición del evento el Teatro Circo de Murcia y el Teatro Romea, como lugares de las sesiones de trabajo y de los espectáculos. También serán sedes de distintas actividades el Centro Escénico de Integración Social Pupadown y la sede de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

Programa de las IX Jornadas

En esta edición de las Jornadas se cuenta con prestigiosos ponentes: desde el Reino Unido Claire Teasdale, productora ejecutiva, y Jamie Beddard, prestigioso actor, de la compañía profesional de circo social e inclusivo Extraordinary Bodies, quienes informarán de su actividad artística y docente, de sus líneas de trabajo y del impacto en la comunidad de este prestigioso circo británico.

También participará como ponente en las IX Jornadas Marisa Brugarolas, coreógrafa española e investigadora de danza, además de directora de la Compañía Ruedapies Danza, quien hablará de la diversidad y la inclusión en la danza.

Desde Argentina interviene Alberto Sava, director teatral, mimo, docente, investigador y sociólogo social, para conversar sobre teatro participativo y sobre su afamado trabajo de intervención artística en centros de salud mental en su país.

Otra invitada será Ophélie Mercier, coordinadora de la Red Internacional Caravan de Circo Social y Juvenil (Caravan International Youth and Social Circus network), que reúne a 22 circos de Europa y de otros países, quien informará sobre los proyectos de investigación y formación que están realizando esta Red y de cómo abordan la transformación social a través de las artes circenses.

El equipo artístico y de gestión del Centro Escénico y de la compañía Pupadown, por prestigio, trayectoria y excelencia artística, protagonizarán otro taller en las IX Jornadas de Murcia. En él abordarán la integración y la normalización a través del arte circense, en un proyecto artístico y social ubicado en un espacio escénico único en España por su diseño accesible. Pupadown será parte muy importante de las IX Jornadas y su experiencia artística servirá de gran inspiración para los profesionales asistentes a las Jornadas.

El último taller de esta edición correrá a cargo de la Compañía Sharon Fridman, el viernes 5 de mayo. Esta intervención se ha diseñado como un taller performático activo de gran formato en el Teatro Circo, en configuración pista de circo, para la participación de un máximo de 200 participantes. Esta actividad artística, que en sí va a ser un espectáculo multidisciplinario participativo de danza inclusiva, supone un nuevo reto de organización de las Jornadas de Inclusión. Una fórmula novedosa que permitirá una creación artística colectiva para el disfrute de todos, a cargo del coreógrafo Sharon Fridman y los bailarines de su compañía.

Las Jornadas, una breve historia

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) organiza desde 2009, en estrecha colaboración con varias instituciones públicas y privadas, las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas.

Estas Jornadas surgieron de una primera colaboración entre el INAEM, el British Council y el desaparecido festival Escena Contemporánea de Madrid. El objetivo inicial era dar visibilidad institucional y artística a una serie de proyectos escénicos y musicales de carácter inclusivo que se estaban desarrollando en España en esos momentos y, al mismo tiempo, mostrar a los profesionales españoles otros ya muy consolidados del Reino Unido.

Ante el éxito de esa primera edición se decidió consolidar el proyecto convocándolas anualmente. En este proceso de crecimiento de las Jornadas ha sido fundamental la incorporación de nuevas entidades públicas y privadas que han permitido aumentar el nivel de los contenidos y enriquecer las líneas de trabajo. Cada nueva edición ha contado con propuestas nacionales e internacionales en torno a la inclusión social y su relación con las artes escénicas y la música que han sido muy valoradas por los profesionales españoles asistentes.

Estas Jornadas de ámbito estatal han contado a lo largo de estos años con prestigiosos ponentes españoles y de numerosos países (México, Surinam, Ecuador, Holanda, Reino Unido, Francia, Portugal, Argentina), con los que se sigue manteniendo lazos de colaboración. La oferta de contenidos se ha ido adecuando en cada edición a las necesidades del tejido profesional español, consiguiendo estrechar las relaciones con la amplia comunidad de artistas, educadores, instituciones y gestores culturales que trabajan en este campo específico de las artes escénicas y musicales de carácter inclusivo.

A la consolidación y expansión estatal de las Jornadas ha contribuido su voluntad itinerante, que ha permitido ampliar su impacto así como el número de profesionales participantes, acercando sus convocatorias a los distintos territorios de España. Hasta el momento las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas se han llevado a cabo en las siguientes ciudades: Madrid, Barcelona, Sevilla, Pamplona, Coruña. En 2017 se celebran en Murcia.

Este artículo fue publicado el **jueves 9 de marzo de 2017**.

<http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/29324/Jornadas-sobre-Inclusion-Social-Educacion-Artes-Escenicas>



LAS JORNADAS DE INCLUSIÓN EN EL PROGRAMA MATINAL DE 7 TV TELEVISIÓN AUTONÓMICA DE MURCIA.

ORGANIZAN

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ayuntamiento de Murcia

“La Casa Encendida”. Centro cultural y social de la Fundación MonteMadrid

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía

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

Ayuntamiento de A Coruña IMCE-Teatro Rosalía Castro

Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

CON LA COLABORACIÓN DE

British Council España

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Centro Escénico de Integración Social Infantil y Juvenil Pupaclown

Escuela de Hostelería Murcia Emplea

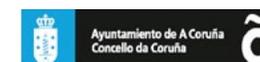
Renfe

Fundación ONCE

Confederación Española de Familias de Personas Sordas

Federación de Asociaciones de Familias de Personas Sordas de la Región de Murcia

Turismo de Murcia - Convention Bureau



COLABORAN

