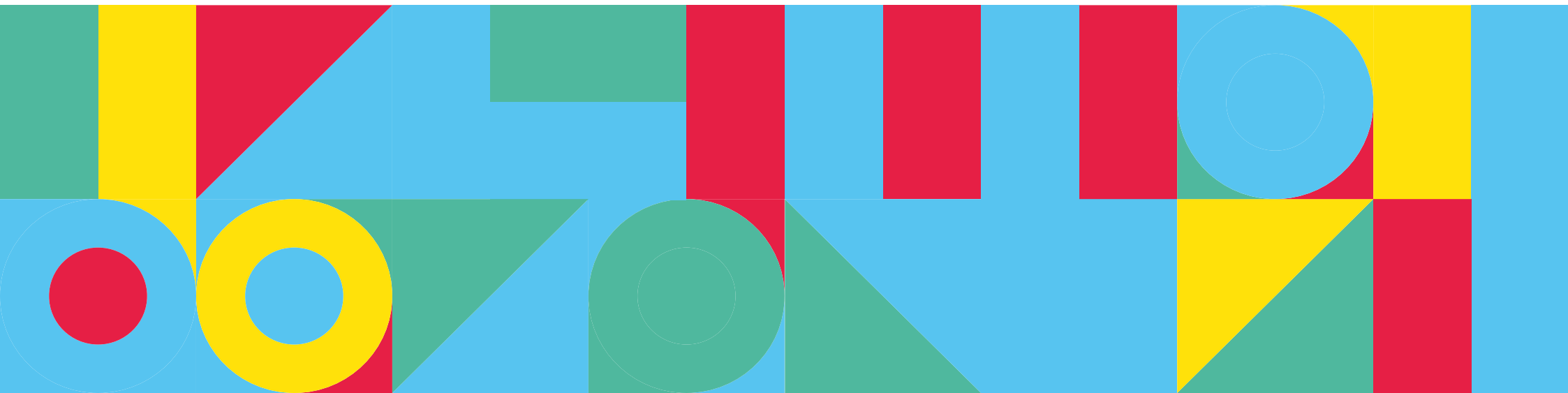
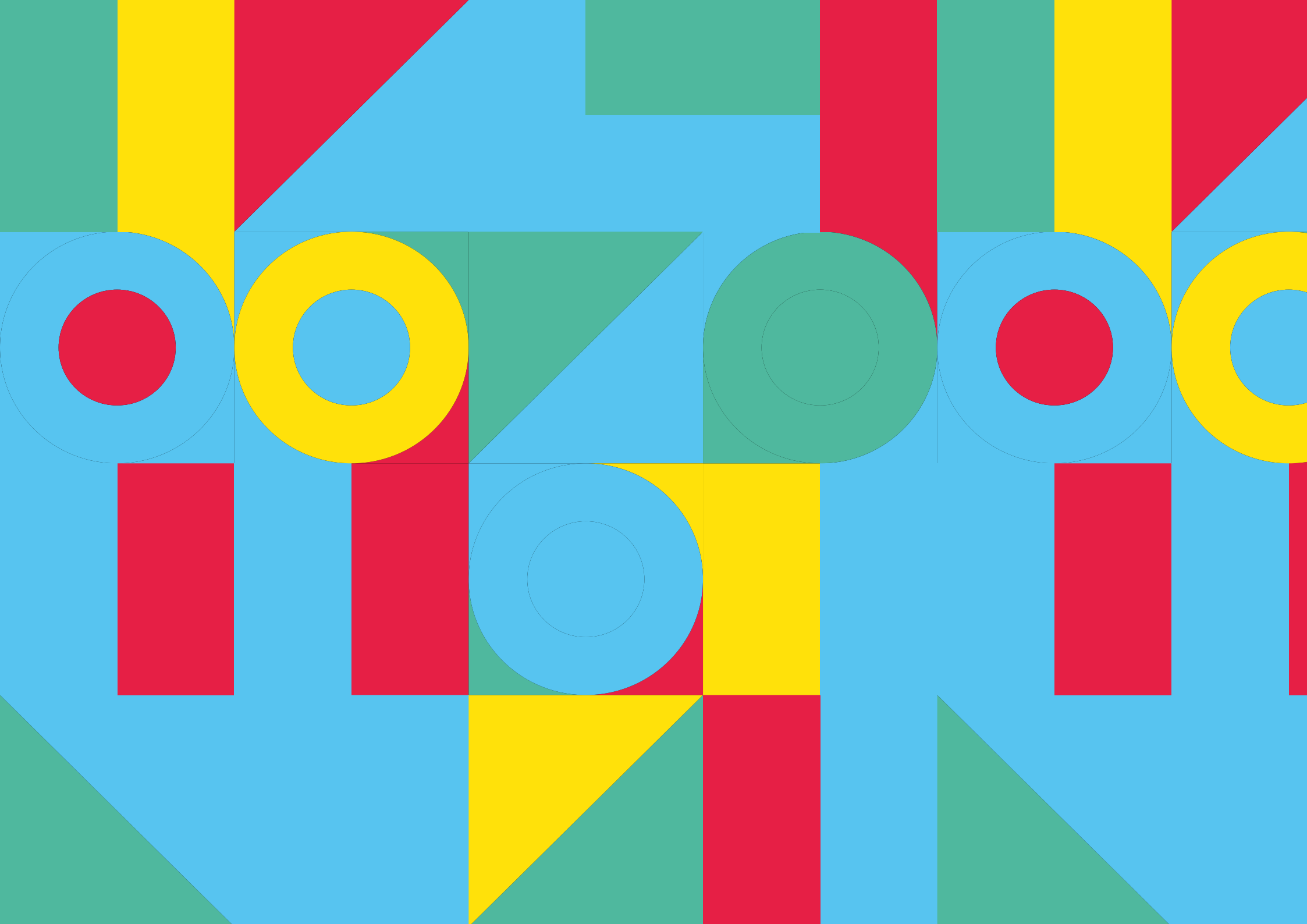


Del 24 al 27 de octubre de 2023

# **15 Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música**

Espacios para la identidad





# Índice

## INAUGURACIÓN

4

## PONENCIAS

10

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD	11
LOS PATIOS DE BUTACAS COMO REFLEJO SOCIAL	16
LOS ESCENARIOS PROFESIONALES: UN LUGAR POR CONQUISTAR	26
EXPOSICIÓN DE LOS ESTUDIOS EUROPEOS SOBRE INCLUSIÓN Y ACCESIBILIDAD	36
HABÍA UNA RAMPA Y DABA ACCESO AL FASTIDIO	62
EL CARNAVAL CALLEJERO COMO LUGAR PARA MOSTRAR AL INVISIBLE	78
CUERPOS DISIDENTES	90

## CONVERSATORIOS

102

LA MEDIACIÓN EN ESPACIOS DE CONFLICTO O MEDIAR LA URGENCIA	103
COMUNICAR LA DIVERSIDAD	123

## CLAUSURA

150

## TALLERES

154

¿PUEDE EL RECORRIDO SER MÁS IMPORTANTE QUE LA LLEGADA?	155
ENCUENTRO TRANSPOFÁGICO	156
MÁS ALLÁ DE LA DIVERSIDAD: PRÁCTICAS Y REFLEXIONES	159
INTRODUCCIÓN AL MUNDO DE LOS ESPECTÁCULOS DE CALLE CON LA MIRADA DE UN PAYASO	160

## COMUNICACIONES

162

“NO ESTOY LOCA, ESO PASÓ Y NO SE PUEDE OLVIDAR”: LA MUJER EN LA CONSERVA O LA NORMALIZACIÓN DE NO IMPORTAR. DE BOTE EN BOTE.	164
PROYECTO SUPERARTE	168
TOCA Y DESCUBRE: CREATIVIDAD E IDENTIDAD	171
¿DÓNDE ESTÁ LA INFANCIA Y LA JUVENTUD EN EL DÍA A DÍA DE LA CULTURA?	174
GUARDIANES DE LA MEMORIA	177
PRIMERA EDICIÓN DEL FESTIVAL LEB: VANGUARDIA ESCÉNICA A LAS PUERTAS DEL PIRINEO	178
EL CICLO DE LA VIDA EN MOVIMIENTO	182

## ESPECTÁCULOS

196

PROYECCIÓN DEL DOCUMENTAL: HABITAR LA ESCENA. INCLUSIÓN Y ACCESIBILIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS	197
MÁS ALLÁ DE LA PIEL	201
SUPERNORMALES	212
IL FAUX	223
LA VELOCIDAD DE LA LUZ	227

## ENCUESTAS

232

**INAUGURACIÓN**

## INAUGURACIÓN INSTITUCIONAL

vídeo

**Maite González:** Buenas tardes a todos y a todas. Bienvenidos a Cádiz, director general del INAEM, Joan Francesc Marco, representantes de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, British Council y Academia de Artes Escénicas.

Para mi ciudad, y desde hoy vuestra ciudad ahora y siempre, es un orgullo albergar en este sitio tan emblemático como el Palacio de Congresos y Exposiciones de Cádiz las Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música. Por eso, antes de todo quiero dar las gracias a todas las instituciones que han ayudado y a todas las personas que estáis aquí, en nombre del alcalde y del equipo de gobierno.

Cádiz es una ciudad acogedora, conocida por la cordialidad de sus habitantes, y un espacio de libertad sincera y demostrada, como sabéis, que siempre ha tenido en el FIT (Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz) uno de los mayores aliados a la hora de hacer y proponer políticas culturales. El FIT de Cádiz siempre ha sido la llave maestra para conocer, aprender y, sobre todo, compartir experiencias del hecho teatral. Y más aún cuando se trata, como en estas Jornadas, de hacer partícipes a todos y a todas de algo tan importante y de primera necesidad como la cultura con mayúsculas. Ofrecer visibilidad tanto institucional como en las artes escénicas a proyectos de carácter inclusivo en esta área es fundamental para luchar y conseguir una sociedad igualitaria.

**De hecho, para eso estamos aquí: para aprender, conocer los trabajos que estáis realizando en vuestros territorios y poder establecer puentes de diálogo y, ¿por qué no?, líneas de trabajo conjuntas.**





Agradezco a todas las instituciones que han formado parte de estos proyectos desde las primeras Jornadas, allá por el año 2009, así como a los ponentes y profesionales del sector, comunidades de artistas, docentes, educadores y educadoras, gestores y gestoras culturales que desarrollan su trabajo en este campo.

El lema escogido para esta ocasión, *Espacios para la identidad*, no me puede parecer más adecuado para desarrollar, exponer y debatir en nuestra ciudad. Así que solo me queda desearos un buen aprovechamiento de estas Jornadas y que disfrutéis del espectáculo *Supernormales* esta noche en nuestro Gran Teatro Falla. Gracias al Centro Dramático Nacional, y que el objetivo de fomentar la tolerancia y la convivencia a través del arte no se convierta en una utopía. Entre todos y todas, con vuestro y nuestro trabajo, podemos conseguirlo. Muchas gracias.

Doy paso a don Joan Francesc Marco.

**Joan Francesc Marco:** Muy buenas tardes a todos y todas. Es un placer y una alegría estar de nuevo en Cádiz, esta ciudad tan hermosa y con tanta luz. Buenas tardes a la teniente de alcalde Maite González y a Isabel Pérez Izquierdo, que representas hoy aquí a la Junta de Andalucía, a los representantes de todas las instituciones que colaboran en este proyecto conjunto: la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, el British Council, la Academia de las Artes Escénicas y el propio Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Antes de entrar en las palabras que he preparado para esta tarde con motivo de la inauguración de estas Jornadas, creo que es obligado pararse un momento antes de entrar en el tema, porque creo que no puede-

mos permanecer como si tuviésemos una coraza, viendo telediarios, las noticias en los medios de comunicación, en la prensa escrita. Teníamos una guerra, que era la guerra de Ucrania, y ahora tenemos otra más bestia, o eso parece por las imágenes. Y creo que desde la cultura y desde el teatro hay que hablar de eso y no hacer como si nada.

Esta guerra, para mí, y creo que lo compartimos todos, amigos y amigas, es inadmisibile e inaceptable, igual que lo es la otra.

Creo que debemos hacer un llamamiento a favor de los derechos humanos que no se están respetando, y un grito, aunque sea sin gritar, pero un grito en contra de la guerra, que pare la guerra, y que se imponga el diálogo. Los conflictos que hay, porque los hay en la vida personal y colectiva, no se pueden resolver a bombazos; por tanto, creo que en nombre de todos está bien que se diga que las Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música empiezan con un clamor contundente por la paz.

Y ahora ya entramos en el motivo de mi visita hoy a Cádiz. Quiero hablar, si me lo permiten o me lo permitís, no en mi nombre propio solo, sino en nombre de todas las instituciones que organizamos y coorganizamos este encuentro, estas Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música. Es la 15ª edición. Quince años llevan estas Jornadas, que se van celebrando a lo largo y ancho de España: el año pasado en Valencia, este año en Cádiz y estamos viendo el año que viene si son en Tarragona.

**En 2009, cuando todavía no se hablaba de manera tan clara o tan contundente, o con tanta fuerza, del tema de la inclusión, desde el INAEM ya había una conciencia de la dimensión e importancia de la accesibilidad e inclusión de las políticas públicas. Este es un gran principio que debemos mantener desde todos los ámbitos del sector público; desde las Artes Escénicas y desde la cultura, mucho más.**

Por eso, este proyecto, que es de ámbito nacional español, que hoy está plenamente afianzado, tuvo y sigue teniendo un carácter estratégico y, si quieren, o si queréis, cambiad la palabra estratégico por un carácter fundamental para el INAEM.

El INAEM, en sus políticas de apoyo a los profesionales de la creación escénica y musical, opta por dar soporte a las actividades escénico-musicales en España por estos colectivos y estas compañías que tienen en el centro de su acción la inclusión social.

En nuestro ejercicio desde el INAEM y de todas las instituciones, como servicio público que somos, este proyecto nos obliga y es un deber institucional reafirmar la importancia de los derechos sociales y culturales para la ciudadanía, y reivindicar y facilitar la participación de los ciudadanos y de los colectivos en riesgo de exclusión.

Este era uno de los primeros aspectos que yo quería destacar esta tarde. Pero hay un segundo que quisiera también subrayar: es una verdadera alegría estar aquí, en Cádiz. Cádiz es una ciudad que tiene muchas dimensiones, muchísimas; la mayoría de ellas tienen que ver con la cultura en sus distintos acentos. Pero, además, está esta dimensión europea de Cádiz que la conecta directamente con Iberoamérica, y esto no es de hoy, es desde hace muchísimos años.

Yo quiero recordar, por si alguien no lo sabe, que don Manuel de Falla está enterrado en la catedral de Cádiz. El hombre más importante que ha tenido la música española, por lo menos en los últimos años.

También quisiera citar que estamos en estos momentos en la presidencia española de la Unión Europea, y bajo ese paraguas vamos a poder disfrutar de otros espectáculos de factura europea. Los nuestros también lo son, pero estos estos son de factura europea propiamente: *Más allá de la piel*, de la brasileña Marina Santo, que surge a partir del encuentro con personas de la comunidad racializada en Madrid, y en el Gran Teatro Falla el aclamado espectáculo del Centro Dramático Nacional *Supernormales*, con texto de Esther Carrodegua, que veremos esta noche, con dirección de Iñaki Rikarte. Este espectáculo, como todos y todas ustedes saben, obtuvo el premio Max 2023 a la Mejor dirección escénica.



La dimensión iberoamericana, porque desde el INAEM hemos querido que estas Jornadas coincidan con la 38ª edición del Festival iberoamericano de Teatro de Cádiz. Dentro de unos días, celebraremos el 40 aniversario de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), dentro de unos pocos días más el 45 aniversario de la ley nacional de España: estamos en un periodo de celebraciones que tiene que ver con el desarrollo democrático de nuestro país.

**Elegimos Cádiz por muchas razones: porque es un puerto de entrada, una ciudad de acogida, una zona de encuentro entre España, Europa e Iberoamérica, y estas Jornadas, desde su origen, tienen su en su ADN esa itinerancia por el territorio y una vocación descentralizadora, unida a una ambición internacional.**

Otro de los motivos que hacen de esta edición algo tan especial es comprobar que el crecimiento y consolidación de este proyecto radican, precisamente, en que permanece intacto su impulso original, que es el diálogo y la colaboración estrecha entre las entidades públicas y privadas.

Me permito aquí compartir con ustedes una convicción. Los proyectos que no sean colaborativos o cooperativos están muertos, hoy o mañana; o están enfermos de morir. La cultura, los proyectos culturales, florecerán si somos capaces de sentarnos alrededor de una mesa instituciones de distinto signo, incluso de distinta opción política, y ponernos a trabajar a favor de la cultura.

Así me lo ha dicho la teniente de alcalde, a quien no tenía el placer de conocer: «Tenemos que hablar de futuro», y claro que sí, tenemos que hablar desde el Ayuntamiento de Cádiz, desde el INAEM y también, claro está, desde la Junta de Andalucía. Desde la Red de Teatros, desde el British Council y tantas instituciones, desde la Academia de las Artes Escénicas, que se juntan en torno a este proyecto.

Nada más. Quiero, finalmente, saludar y agradecer a la gente de mi equipo que está trabajando aquí estos días. Creo que me van a entender y me

lo van a permitir. David Donaire, Gabriel Martín, Antonio Cervera, Isabel Pascual; algunos que se ha incorporado últimamente y otros que han recogido el testimonio que dejó Jaime Guerra.

Queda desear que estas Jornadas sean muy fructíferas, que los debates nos sirvan para avanzar en estar más atentos a estas personas que tienen alguna dificultad, porque creo que los poderes públicos tenemos que poner en el primer punto de nuestro orden de tareas a las personas que tienen dificultad.

Y también para finalizar, ahora sí, hacer una mención al Festival Internacional de Teatro Iberoamericano de Cádiz. Es una institución muy importante y creo que nunca haremos suficiente para incrementar los vínculos entre estas dos riberas, esta lengua que nos une, junto con algunas lenguas que no son exactamente el castellano, pero con las que tenemos una gran empatía, porque creo que también aportan un grano importante a nuestra cultura, que es una cultura que pretende ser universal, abierta, colaborativa y, sobre todo, solidaria.

Muchas gracias. 🟡





**PONENCIAS**



## LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD vídeo

### Inés Enciso

#### Dirección artística de las Jornadas

Miembro de la Comisión de inclusión y mediación de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. Imparte la formación «Cultura y diversidad» con AECID en diferentes países de Iberoamérica y realiza la curaduría del Festival Sin Límites en el Sodre de Montevideo (Uruguay). Además, impulsa el Proyecto Yo Cuento en el Hospital Infantil del Niño Jesús, un laboratorio creativo

que junta a pacientes, familiares, médicos y artistas. En el año 2019 fue reconocida con la Medalla de Oro de la Cruz Roja Española por su trabajo en el ámbito de la inclusión. En la actualidad, se encarga de la coordinación del área de desarrollo e investigación de la Academia del Cine y es directora artística de las Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música.



## Isla Aguilar

### Dirección artística de las Jornadas

Master en Fine Arts (MFA), Curating por Goldsmiths, University of London. Cursos de doctorado en Historia del Arte Contemporáneo por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciatura en Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Directora artística del FIT de Cádiz desde 2020; del Centro Cultural Conde Duque de Madrid entre 2018 y 2019; y del BE FESTIVAL de Birmingham, del que también es cofundadora, de 2010 a 2022. Anteriormente, destacan sus trabajos de producción y coordinación en CASA (Centro America South America) Festival de Londres, como ayudante de comisaria de exposiciones (Museo del

Prado) y como coordinadora de proyectos editoriales de catálogos de exposiciones y libros de arte en Ediciones El Viso. También ha trabajado como productora para la compañía Mirage Teatro de teatro comunitario: *Quijotadas*, *Lázaro o Retablo Lavapiés* entre otros espectáculos, coproducidos con el Teatro de La Abadía, el Instituto Francés de Madrid, el Teatro Español o La Casa Encendida.



**Inés Enciso:** Buenos días a todos y a todas. Bienvenidos a la ya decimoquinta edición de las Jornadas sobre Inclusión Social en las Artes Escénicas y la Música. Soy Inés Enciso, directora artística de las Jornadas.

**Isla Aguilar:** Hola, buenos días. Soy Isla Aguilar, directora del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

**Inés Enciso:** En estos quince años, no solo en las artes escénicas, sino en la sociedad en general, la inclusión ha experimentado una transformación muy grande. Cosas que hace diez años nos parecía imposible que ocurrieran hoy nos resulta impensable que no ocurran.

**Desde aquí, ahora estamos trabajando en dos líneas complementarias: por un lado, sostener todos los espacios que hemos conquistado a lo largo de estos años y, por otro, impulsar nuevos lugares de conquista.**

Muchos de vuestros y nuestros proyectos nacieron con esa ambición, la de mejorar la visibilidad y la participación activa de diferentes colectivos a los que las instituciones culturales estaban, de alguna manera, dando la espalda y desoyendo. No los estaban teniendo en cuenta ni encima de los escenarios ni en los patios de butacas. Afortunadamente, todo eso se ha ido poquito a poco normalizando; pero nos queda muchísimo trabajo por hacer.

Desde las Jornadas de Inclusión como espacio de impulso público estamos muy comprometidos con estas dos líneas de trabajo y por eso hemos preparado dos espacios que van a transitar de manera complementaria. Por un lado, este espacio de debate, análisis y reflexión en el que iremos conociendo distintas experiencias vinculadas a la transformación social y, por otro lado, la programación de una serie de espectáculos que tienen ese eje central, ese lema de que la diversidad en escena es un valor artístico. Y lo hemos hecho colocando en el centro la construcción de la identidad, que es algo que creemos que es algo fundamental para la convivencia, pero también para la creación artística igualitaria.



Este año lo hacemos aquí, en Cádiz, y en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro, que lleva ya treinta y ocho ediciones en las que conviven la diversidad y el arte de forma igualitaria.

**Isla Aguilar:** Desde hace ya casi cuatro décadas, como bien dices, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz potencia esas conexiones entre distintos territorios y realidades muy diversas y complejas. Intentamos aproximar y mostrar eso que está cerca, que está en lo local, pero también traer realidades del otro lado del océano. Cuando se planteó

hacer el festival en Cádiz, tenía todo el sentido del mundo: Cádiz, como sabéis, es un escenario particular con una vinculación geográfica e histórica con toda Latinoamérica, y a la vez es un puente natural entre Europa, América y África.

**Dentro de la programación del festival, lo que pretendemos también es abrir esa mirada, abrir espacios para dar lugar a que haya una escucha de esas voces que todavía no han estado tan representadas. Es hora de que empecemos a abrir estos escenarios para poder escuchar otras narrativas.**

También ha funcionado como una pasarela entre el pasado, el presente y el futuro, para podernos explicar, visitar y también restaurar algunas cosas que hay que sacar a debate y que están pendientes.

Nos parece que las artes escénicas ofrecen unas herramientas para generar un espacio de encuentro y conexión donde poder reflexionar cómo poder volvernos una sociedad más inclusiva, cómo seguir ensanchando los márgenes sociales para poder dar cabida a colectivos que todavía siguen estando en riesgo de exclusión social.

El trabajo que hemos hecho con las Jornadas ha sido de reflexión; el hecho de que hayan llegado nos ha obligado a repensarnos y eso es importantísimo. Por eso es fundamental que las Jornadas sean itinerantes y que vayan viajando por distintos territorios; porque, como equipo, nos ha hecho cuestionarnos. Tenemos que seguir estando vivos y no dar por sentado que las cosas que hacemos están siempre bien.

Creo que este año hemos tenido la posibilidad, aunando fuerzas, de presentar una programación que pone el foco en esos grupos que, muchas veces, todavía necesitan que se les abran los espacios y que los pongamos en el centro. Ayer pudisteis ver *Más allá de la piel*, de Marina Santos, en La Tía Norica, con un interesantísimo coloquio. Esta noche, presentamos en el Gran Teatro Falla *Supernormales*, una producción del Centro Dramático Nacional, con texto de Esther F. Carrodegua y dirección de

Iñaki Rekarte, que recibió el premio Max a la Mejor dirección este año, y que pone en el tapete la problemática de la sexualidad de las personas con discapacidad desde un lugar de comedia negra, muy divertida pero también muy ácida, muy crítica y que nos hace enfrentarnos a nuestras contradicciones, poniéndolas en primer plano.

Mañana tendréis la oportunidad de ver *Il Faux*, del brasileño afrodescendiente Calisto Neto. El Festival de Teatro Iberoamericano ha invitado ya en otras ocasiones a diferentes artistas, como el dramaturgo argentino Marco Canale, que vino el año pasado a trabajar durante varias semanas en Cádiz con un grupo de personas mayores. Estuvieron haciendo una serie de talleres dramáticos para recoger sus experiencias vitales, su memoria, sus sueños... A través de ese material, Marco ha estado trabajando todo este año y ha vuelto. Lleva ya seis semanas trabajando otra vez con ellos para presentar esta obra que tendrá lugar en casas de los participantes y en La Caleta. Será una realidad ficcionada que nos aproxima a esos sueños y a esa memoria viva de las personas mayores que, como bien hemos podido observar estos últimos años, tras la pandemia y en la pandemia, es un colectivo al que debemos mucho y que, sin embargo, tenemos muy abandonado.

**Inés Enciso:** En este espacio de reflexión vamos a arrancar hoy haciendo un análisis sobre la situación de los patios de butacas y nuestros escenarios, haciendo una comparativa entre el Reino Unido y España, que tienen dos realidades en inclusión muy diferentes, pero también muchos puntos en común.

Por la tarde, podremos escuchar en primera persona a Júlia Ayerbe contar su relación con la accesibilidad en los espacios culturales.

Mañana por la mañana arrancamos con el espacio ya tradicional de las Comunicaciones, donde conoceréis ocho nuevos proyectos que están trabajando a través de la mediación artística. Más tarde, una mesa en la que diferentes organizaciones, que están trabajando en situaciones en las que la carga de conflicto es muy alta, han utilizado proyectos artísticos para poder mediar. Por la tarde, antes de que os dividáis en grupos para ir a los talleres, escucharemos a una de las integrantes de Las Niñas de Cádiz contar cómo el carnaval callejero se ha convertido aquí en



la ciudad en un espacio para visibilizar realidades que socialmente son muy invisibles.

El viernes por la mañana comenzamos con un conversatorio que hemos titulado *Comunicar la diversidad*, en el que personas que forman parte de diferentes colectivos nos ayudarán a reflexionar sobre el uso correcto de la terminología, sobre la imagen social y cómo quieren ellos ser nombrados.

Después, de la mano de La Red Española de Teatros, veremos el documental *Habitar la escena*, que hace un mapeo desde diferentes puntos de vista de cuál ha sido la transformación en inclusión cultural en España y, por último, escucharemos a Renata Carvalho hablar sobre

los cuerpos disidentes y qué ocurre cuando un cuerpo no normativo aparece en escena.

Hemos desplegado todo un abanico de posibilidades y de puntos de vista sobre los que reflexionar, que esperamos que os sean útiles. Estamos aquí para cualquier cosa que podáis necesitar estos días. Empezamos ya con esta doble ponencia. Arrancamos con Cristina Arroyo, que nos va a hablar sobre los patios de butacas como reflejo social, y después Allende López nos hablará de los escenarios como espacios por conquistar.

Bienvenidos a todos y a todas. 🌈





## LOS PATIOS DE BUTACAS COMO REFLEJO SOCIAL

vídeo

**Cristina Arroyo**

**Coordinadora Acerca Cultura Madrid**

Coordinadora de Acerca Cultura Madrid, programa que nació en el año 2006 en Barcelona bajo el nombre Apropa Cultura y que desde 2022 se está implementando en Madrid. A través de la creación de una red de entidades sociales y entidades culturales, trabaja para garantizar el acceso a la cultura de personas en situación de vulnerabilidad. Su trayectoria profesional anterior se enmarca en el ámbito del emprendimiento cultural, del diseño y desarrollo de programas y proyectos de cultura y mediación cultural y en el diseño de programas de formación e innovación para emprendedores culturales. Es licenciada en Ciencias del Trabajo y cuenta con un Máster en Dirección de Recursos Humanos y con un máster de Tecnología Educativa.

[apropacultura.org](http://apropacultura.org)

**Cristina Arroyo:** Buenos días a todos y todas. Muchas gracias por el lujo de dejarme estar aquí esta mañana, con todas vosotras, con todos vosotros. Para comenzar, como es un poco pronto, me gustaría pedir os un poco de participación y de ayuda.

¿Cuántas personas de las que estáis aquí habéis ido al teatro, a un espectáculo de danza o de circo, a un concierto, en el último mes? No cuenta lo de ayer. ¿Cuántos? Manos levantadas.

¿Y en los últimos tres meses?

¿Dirías u os definirías a vosotros mismos como consumidores habituales de artes escénicas, de música, de conciertos? ¿Sí? Perfecto, entonces estamos todos de acuerdo en que nos gusta, en que tenemos una gran oferta cultural a nuestro alrededor; en que podemos ir cuando queramos y que no tenemos ningún problema para ir.

Yo me defino así; por lo que veo, esto lo compartimos.

No sé si también vais a estar de acuerdo conmigo en qué me produce a mí cada vez que ocupo una butaca. Para mí, hay dos cosas mágicas que pasan cada vez que ocupamos una butaca: la primera, que nos abstraemos de todo lo que sucede alrededor. Nos olvidamos de nuestros problemas y preocupaciones, y nos concentramos en lo que está pasando encima del escenario.

**Lo segundo mágico que sucede, y que a mí me parece muy importante, es que cada vez que ocupamos una butaca y termina lo que estamos viendo, salimos emocionados, y cuando hablo de emoción me refiero a que las artes escénicas, la música, nos provocan una reacción psicofisiológica que nos permite establecer nuestra relación con el entorno.**

Cuando hablamos del entorno, estamos hablando también, evidentemente, de personas y de ideas. No estoy hablando ahora de si esa emoción es positiva o negativa; simplemente digo que nos provoca una emoción.

Otra pregunta, a ver si estamos de acuerdo: ¿Estamos todos de acuerdo en que el teatro, el circo, la danza, la música... nos cuentan una historia? Sí, ¿verdad? Nos cuentan una historia a través de las palabras, de los textos, de los movimientos, de los cuerpos, del sonido; y lo que nos hace volver una y otra vez, lo que nos hace que no nos cansemos nunca de ocupar las butacas, es que en esas historias muchas veces nos vemos reflejados. Pero, otras veces, lo que nos llama la atención de esas historias es que nos hacen conocer realidades o contextos que a lo mejor no tenían mucho que ver con nosotros, y de los que no éramos muy conscientes antes de cruzar las puertas.

Cada vez más, las artes escénicas y la música son una representación y un reflejo de la diversidad que existe en la sociedad: diversidad de personas, diversidad de cuerpos, de contextos, de realidades sociales.

Yo no voy a hablar mucho de diversidad encima de los escenarios, porque la verdadera experta en diversidad es Allende López, que vais a tener el lujo y el gusto de escuchar después.

Si os pido ahora que cerréis los ojos, sin dormiros, y sin contar otra vez ayer, y que evoquéis el último espectáculo al que fuisteis, ¿seríais capaces de decirme si toda diversidad de la que hablábamos estaba representada en el patio de butacas? ¿Seríais capaces de decirme si percibisteis si en



ese patio de butacas había una persona sin hogar, o una persona refugiada, o una mujer que venía de una situación de violencia de género, o una persona que está conviviendo con una problemática de salud mental, o una persona con discapacidad intelectual?

¿Sabrías decírmelo? ¿Lo percibisteis? ¿Mirasteis quién estaba en el patio de butacas? No solemos hacerlo. Cuando ocupamos nuestra butaca, no solemos percibir o reflexionar sobre quiénes somos los que estamos ahí sentados.

**Justamente, Acerca Cultura nació alrededor de la pregunta: ¿por qué determinadas personas nunca están en los patios de butacas, a pesar de que el acceso a la cultura es un derecho reconocido constitucionalmente?**

Dieciséis años después de su nacimiento, Acerca Cultura es un programa que está implementado en Cataluña, en las islas Baleares y en la Comunidad de Madrid. A día de hoy, nos seguimos haciendo esa pregunta: porque a día de hoy, hay personas en situación de vulnerabilidad que no participan de manera normalizada y habitual en la oferta cultural que tenemos el resto de la ciudadanía y de la que solemos participar.

Nosotros, en estos dieciséis años de trayectoria, sabemos que siguen existiendo barreras que impiden que personas en situación de vulnerabilidad, en riesgo de exclusión social; personas con situaciones económicas precarias; personas que viven en contextos sociales con una vulnerabilidad emocional y de la salud; con discapacidad física, cognitiva o sensorial estén representadas en los patios de butacas. No están en los mismos espacios ni en los mismos horarios en los que solemos estar el resto de la ciudadanía.

En Acerca Cultura tenemos identificadas las principales barreras que impiden que estas personas participen en la cultura. Por eso, a lo largo de los años, hemos desarrollado una metodología propia de mediación cultural. Hemos creado una red de entidades culturales, públicas y privadas,

con las que compartimos un fin y un objetivo común, que es garantizar que las personas en situación de vulnerabilidad puedan ocupar las butacas que les corresponden por derecho.

Nos une un objetivo común, que es crear una sociedad más justa y mejor para todas las personas. Porque, además de que el acceso a la cultura sea un derecho, nosotros creemos y defendemos que dignifica a la persona y que normaliza su plena inclusión en la sociedad.

En esta red y en este proceso de mediación, desde el principio tuvimos muy claro que no lo podíamos hacer solo desde el ámbito cultural, sino que las entidades sociales y los profesionales de las entidades sociales tenían que jugar un papel principal y fundamental en esta red de mediación.

Estamos hablando de que todas estas personas han estado invisibilizadas en estos espacios desde hace mucho tiempo y han acabado desarrollando un sentimiento de no pertenencia, de no apropiación de la cultura: «No tengo que estar aquí», «Quizá la cultura no sea el espacio que a mí me corresponde». Por lo cual, no es tan fácil que de repente, aunque abramos nuestras puertas, aunque queremos que estén, estas personas crucen las puertas y se sienten aquí. Los profesionales de las entidades sociales son nuestros aliados perfectos para acompañarlos en sus procesos de conectar con la cultura, de hacerles sentir partícipes de ella, que la cultura les pertenece, que es su derecho estar aquí, porque les generan una confianza y una seguridad que difícilmente vamos a poder darles de primeras desde el ámbito cultural.

Dicho lo cual, otra vez os toca. Si yo preguntara cuáles consideraréis vosotros que son las barreras principales que dificultan que estas personas puedan estar aquí sentadas, ¿qué serían? ¿Qué se os ocurre?

**Público:** Barreras físicas.

**Público:** Económicas.

**Público:** Actitudinales.

**Público:** De formación.





**Cristina Arroyo:** Perfecto. Podemos hablar de muchas barreras, podemos desglosarlas mucho pero, por suerte para vosotros, es muy pronto y a mí me han dejado solo media hora para hablar. Así que voy a centrarme en las tres principales que tenemos identificadas, pero vaya por delante que estas barreras no son independientes. No podemos trabajar solo sobre una, sino que se interrelacionan y tenemos que buscar soluciones para todas.

La primera, la más obvia: la barrera económica. Esto es así; es una realidad y a día de hoy no todas las personas se pueden permitir acceder a

la oferta cultural porque no tienen los recursos económicos para pagar la entrada.

Me vais a decir: «Vale, pero... ¿de todas las personas que comentabas antes, el motivo principal de su vulnerabilidad es la razón económica?». Es verdad. No todas están en una situación de vulnerabilidad solo por el motivo económico, pero al final acaba siendo una consecuencia de la situación y del contexto social en el que se encuentran. Son personas que suelen tener unas situaciones económicas muy, muy precarias y que suelen ser bastante dependientes de su entorno familiar. No puede ser que

el precio económico determine que estas personas puedan o no ejercer sus derechos.

**Para nosotros, la gratuidad no es la solución, pero sí creemos que si hay que trabajar para eliminar la barrera económica debe existir un consenso entre todas las entidades culturales que forman parte de la red para trabajar sobre un precio social, de tal manera que estas personas puedan elegir, en igualdad de condiciones, a qué espectáculo quieren ir, sin hacer distingo entre espacios ni disciplinas.**

Por supuesto, una de las ventajas que nosotros tenemos al trabajar con las entidades sociales es que a lo mejor las personas físicas finales no pueden hacerse cargo de precio de la entrada, pero las entidades sociales, a un precio social, sí.

Evidentemente, la pregunta que os estáis haciendo: ¿esto tiene un impacto en la taquilla? Sí, por supuesto que lo tiene. ¿Cuánto impacto tiene si lo que hacemos es reservar el 2% de nuestros aforos a un precio de tres euros por la entrada? Estamos hablando de a lo mejor diez entradas, veinte entradas, treinta entradas, como mucho, en espacios muy, muy grandes. Nosotros consideramos que es asumible y además nos permite hacer una reflexión sobre si el impacto de la cultura lo tenemos que vincular solo al impacto en la taquilla.

Este es Víctor. Es una persona que vive en situación sin hogar desde hace mucho tiempo y está vinculado a la asociación Realidades. Cuando le preguntamos a Víctor qué suponía para él ocupar una butaca, disfrutar de una obra de teatro o de un concierto, él nos dijo que le suponía dignidad. Que le permite sentirse como cualquier otra persona dentro de la sociedad y que durante el tiempo que dura la obra se le olvida su situación, que va a volver a su rutina de la calle, que os podéis imaginar que no es nada fácil.



Y la persona que está un poco girada con la falda negra y con la camisa blanca es Emilia. Es una usuaria de un centro de rehabilitación laboral que se llama Nueva Vida. Tiene un trastorno bipolar y está en tratamiento por trastorno de salud mental severo.

Emilia es una usuaria recurrente del programa. Va a todos los espectáculos de teatro que puede, a todos los conciertos, y nos cuenta que participar y estar en los patios de butacas le permite sentirse activa, relacionarse, olvidarse de sus problemas y le produce felicidad.

No os voy a contar nada nuevo, porque creo que esto ya lo sabéis, que está avalado y demostrado el impacto positivo que supone participar en actividades culturales a cualquier persona en general: nos genera sentimientos y recuerdos positivos –ahora sí hablo de emociones positivas–, nos ayuda a reconocer nuestras emociones y a volver a reconectar con ellas, nos conecta con nuestro patrimonio y con nuestra identidad y nos ayuda a desarrollar el pensamiento crítico y la creatividad.

Pero, a lo mejor, lo que nos pasa un poco desapercibido son los efectos concretos y mucho más potenciales que tiene para las personas que están en una situación de vulnerabilidad. Aumenta la autoestima y curiosidad; permite establecer relaciones en un entorno seguro para ellas; mejora la comunicación y la expresión; ayuda a generar hábitos saludables; disminuye la percepción del dolor, los niveles de ansiedad y de estrés; ayuda a recuperar el proyecto de vida y la vitalidad, que es fundamental para muchas de estas personas; sirve de estimulador cognitivo y físico, y facilita que se desarrollen conductas para poder relacionarse en otros entornos y con otras personas. Estamos hablando ya de la plena inclusión a través de la cultura.

Pero, ¿podemos medir el impacto de la cultura por algún otro indicador más? Existe un índice poco conocido, pero en el que desde cultura podemos aportar muchísimo. Es el Índice de Desarrollo Humano ajustado por desigualdad, creado por el programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. Este índice tiene en cuenta si las personas pueden ser y hacer cosas deseables en su vida; y, para las Naciones Unidas, hacer cosas deseables en su vida es la participación comunitaria. Es indudable que la cultura es una de las principales maneras de participar en la comunidad.

**Si yo quiero participar en la programación cultural, si yo quiero estar en un espacio cultural, en un teatro, un concierto, pero no tengo esa oportunidad, hay desigualdad.**

Y los países que tienen un nivel más alto en el Índice de Desarrollo Humano ajustado por desigualdad también lo tienen en el Índice de Desarrollo Humano, que se mide como el potencial de desarrollo que podría tener un país, y tiene en cuenta el PIB, la educación y la sanidad. Es decir, cuanto menos desigualdad haya, más Índice de Desarrollo Humano van a tener las personas que viven en ese país y más potencial desarrollo tendrán. Por supuesto, cuanto más Índice de Desarrollo Humano tenemos, la sociedad está más cohesionada y hay mayor sentimiento de pertenencia; las sociedades son más tolerantes, son más resilientes, están más preparadas para afrontar los problemas de futuro teniendo en cuenta a todas las personas y sin dejar a nadie atrás.

Pasamos a ver la segunda barrera: la comunicacional.

Como decía, podemos hacer una política o establecer una medida solo de rebajar el precio de nuestras entradas, abrir las puertas y por supuesto, y esto es fundamental y lo doy por hecho, tenemos las medidas físicas y sensoriales en nuestros espacios para que todas las personas puedan acceder y disfrutar de nuestras propuestas.

Pero si nuestras propuestas no les llegan a estas personas, no van a venir.

Y, cuando hablamos de que les lleguen, hablamos de que se enteren de que tenemos esta propuesta, de que entiendan cuál es la propuesta, que entiendan que esto también es para ellos, que lo pueden entender, que lo pueden disfrutar y que vengan. La accesibilidad cognitiva es una de las mayores barreras que impiden que estas personas puedan ocupar los patios de butacas y que desarrollen ese sentimiento de pertenencia a la cultura.





### La participación en actividades culturales y artísticas:

- Favorece el bienestar emocional y el desarrollo de las personas vulnerables
- Genera experiencias positivas y momentos alegres
- Genera ilusión, atención y motivación para mejorar el propio nivel de vida
- Acompaña el proceso de desarrollo personal, del bienestar subjetivo y dignidad
- Ayuda a incrementar la participación activa en el entorno y fomentar el sentimiento de pertenencia
- Ayuda a conectar con nuestras emociones y nos ayuda a conectar con ellas
- Favorece la conexión con quienes habitan el territorio

La cultura tiene una gran capacidad de transformación social e individual y de mejora de la calidad de vida y del bienestar emocional.

tiene para personas en situación of vulnerability it increases their self

IX Simposio sobre Inclusión Social y Participación de las Artes Escénicas y la Música. Universidad Carlos III de Madrid



**Si queremos un patio de butacas diverso, tenemos que tener en cuenta en nuestra comunicación y en toda la información que hacemos las necesidades y las características de todas estas personas, porque lo que funciona con nuestro público en general quizá no funciona tan bien con ellas.**

No debemos dar por hecho que están en los mismos canales de información y comunicación que está el resto de nuestro público, y a lo mejor tampoco se sienten muy identificados ni con el lenguaje ni con los códigos que nosotros estamos utilizando. Hay personas que nunca habrán venido a nuestros espacios, que nunca habrán disfrutado de nuestras disciplinas, y que incluso pensarán que lo que ofrecemos no es para ellos, porque les falta una base artística, o que esto está pensado para un público en el que ellos no se ven reflejados.

Los profesionales de las entidades sociales vuelven a ser nuestros aliados. A través de ellos, podemos facilitar que la información de nuestras propuestas llegue a los usuarios.

Desde Acerca Cultura, la mejor manera que hemos encontrado para facilitar el acceso a la comunicación es desarrollar una plataforma donde vertebramos y centralizamos estas propuestas que tienen las entidades culturales con las que trabajamos, de tal manera que las entidades sociales encuentran toda la programación ahí y no tienen que ir navegando por distintos lugares.

Que no se nos olvide que nuestro objetivo siempre es garantizar los derechos de las personas, por lo cual está muy bien que la comunicación les llegue a entidades sociales, pero los que tienen que decidir si quieren estar aquí son estas personas de las que estamos hablando.

Para que tomen esa decisión de que quieren estar aquí, se lo tenemos que poner fácil. Uno: es necesario que comuniquemos de manera clara, concreta y entendible qué es lo que va a pasar a este lado del escenario, cuál es nuestra propuesta, qué van a ver, qué van a experimentar, qué es lo que está pasando aquí. La ambigüedad y lo simbólico puede ser que

a veces nos funcione bien con nuestro público habitual, porque ya nos conoce, pero no es la mejor manera de establecer relaciones con nuevas personas.

Por supuesto, más allá de la comunicación, tenemos que ser honestos y transparentes con la información que vamos a dar sobre lo que va a pasar aquí encima. Aspectos como la duración, la iluminación, el sonido; si se tratan aspectos problemáticos y delicados. Esto es muy importante para muchas de las personas que están en situación de vulnerabilidad, porque son relevantes para que ellos puedan disfrutar o no de la propuesta que estamos haciendo, y es importante para que decidan si quieren o no estar aquí.

Alguna de las medidas de accesibilidad cognitiva que podemos poner en marcha o valorar poner: programas de mano en lectura fácil, o cualquier otro de los formatos que nos permita hacer llegar la información a las personas que van a venir, material y dossieres explicativos de lo que va a pasar aquí, de qué va esa historia que queremos compartir... También lo que vimos ayer, que nos dejó a todos la sensación de que ojalá esto pasase siempre: esos encuentros tanto previos como posteriores con el equipo artístico, que nos ayudan a entender cómo es el proceso creativo y qué es lo que nos han querido contar. Poder preguntarles, y apropiarnos nosotros también de esa historia.

Os aseguramos que estas medidas de accesibilidad no solo van a beneficiar a las personas con las que trabajamos en Acerca Cultura: estamos lanzando un mensaje de seguridad a todas las personas, de que esto que estamos haciendo es para ellos; que vengan, porque lo van a entender y lo van a disfrutar.

La última barrera es la actitudinal. Antes hablaba de las emociones. Para mí, parte de la magia de las artes escénicas y de la música es que cuando cruzo la puerta he salido emocionada. Las emociones nos ayudan a establecer relaciones con nuestro entorno, que incluye personas e ideas. Esto hace que nos posicionemos de una manera clara hacia algo; puede ser de manera positiva o negativa.

Somos seres irracionales completamente. Nos es difícil controlar las

emociones y nos es difícil controlar los prejuicios. Lo más peligroso de los prejuicios es que se crean de manera inconsciente, y ni siquiera nosotros somos conscientes de que tenemos estos prejuicios o de que se nos han ido creando. Además, los prejuicios se crean a través de información un poco difusa, un poco falsa, que no tiene una base muy objetiva, y lo peor de todo es que acaban desembocando en estigmas.

Como ya tenemos nuestras propias creencias de cómo son estas personas y cómo se comportan, al final acabamos adaptando nuestro comportamiento a estas creencias que tenemos, y lo más pernicioso es que acabamos determinando y les acabamos otorgando el rol que ellos tienen que jugar en la sociedad, en los espacios culturales, pero determinamos también cuáles son sus urgencias y cuáles sus necesidades.

**No demos por hecho que a estas personas no les importa la cultura, que no van a entender nuestra propuesta, que no quieren estar aquí, que no sienten curiosidad, que no quieren estar en los mismos espacios que el resto de las personas; no demos por hecho que no pueden cohabitar los espacios en mismos horarios y tiempos. Que no tienen nada que aportarnos y, por supuesto, no demos por hecho que no tienen nada por enseñarnos.**

Los prejuicios y los estigmas solo se vencen con mucho conocimiento sobre las realidades y las características de estas personas, con formación sobre su realidad y sobre cómo debemos tratarlos y comunicarnos con ellos de manera inclusiva.

Para nosotros en Acerca Cultura, la comunicación es algo vertebrador de nuestro programa, sería imposible conseguir nuestro objetivo como programa si no planteamos la formación en el medio de lo que hacemos. Las entidades culturales que son parte de nuestra red se forman en inclusión, se forman en accesibilidad, y se forman también en conocer de manera detallada cuáles son las características, el contexto social y las necesida-

des de las personas que van a empezar a habitar sus espacios y a cruzar sus puertas.

Tenemos que estar preparados para acoger a estas personas, para darles el mejor trato, adaptado a sus características y a sus necesidades. Somos nosotros los que tenemos que hacer un pequeño esfuerzo para poder relacionarnos con ellos de la mejor manera, entender sus necesidades, entender, según sus necesidades y sus características, dónde tienen que estar para comprender mejor lo que estamos ofreciendo. Si tienen que estar sentadas cerca del escenario, o mejor cerca de la puerta, porque no pueden estar durante un tiempo muy largo a oscuras.

Si todo esto no lo conocemos de antemano, no nos podemos adaptar. Una vez más, los responsables de las entidades sociales son nuestros aliados, los que nos pueden contar su nivel de lenguaje, de comprensión, incluso la tolerancia que tienen al contacto físico. Si nosotros estamos formados y, además, de antemano conocemos estas necesidades, lo único que podemos brindar es una experiencia completamente inclusiva.

La mejor campaña de sensibilización y de lucha contra los estigmas que os podéis regalar a vosotros mismos como profesionales de la cultura es permitir que estas personas estén en vuestros espacios, y una exposición continua a ellos. Debéis sentirnos orgullosos si en vuestros espacios las butacas empiezan a ser un reflejo de la sociedad y podéis decir que son la casa de todos y todas las personas.

Y este orgullo se lo deberíamos poder trasladar a nuestro público habitual, que se sientan también orgullosos de formar parte de un espacio donde todas las personas tenemos cabida.

¿Qué pasa si a nuestro público lo estamos haciendo convivir con una diversidad a través de las historias que contamos, pero también con una diversidad que se representa en el patio de butacas? Si lo hacemos bien, las emociones que colocamos en nuestro público son emociones positivas: van a volver a conectar esta diversidad de identidades, de cuerpos, de personas. Es por ello que se lleva reivindicando durante muchísimo tiempo que la cultura tiene que ser el cuarto pilar de los Objetivos de Desarrollo Sostenible; porque, si no, se quedan evidentemente cojos.

No sé si os he convencido. ¿Queremos o no queremos un patio de butacas que sea reflejo de la sociedad? Queremos, ¿no?

Hace unos días, un profesional del sector al que yo admiro mucho me vino a decir más o menos que todos los días se levanta y su objetivo es que al final del día haya conseguido, desde el plano personal y profesional, hacer del mundo un lugar un poquito mejor.

Cada vez que nosotros abrimos las puertas a la inclusión y a la diversidad ya estamos haciendo del mundo un lugar mejor. Y no porque lo diga yo, sino porque lo dicen ellos mismos. Cada vez que a estas personas les damos la oportunidad, las tratamos como personas, las tratamos con dignidad, trabajamos para que puedan ejercer sus derechos, lo único que conseguimos es una experiencia completamente transformadora en sus vidas y que quieran volver una y otra vez a nuestros espacios. Es más, a veces están tan sumamente contentos que no tienen ningún problema en ser nuestros embajadores, en hablar de nuestro espacio y de lo que hemos hecho por ellos que, repito, es nuestra obligación.

Yo espero haber contribuido, haber puesto una semillita para que hoy el mundo sea un lugar mejor. Haber conseguido sembrar la semillita de que todos tenemos derechos, pero también responsabilidades, de que si queremos que los patios de butacas sean reflejo de nuestra sociedad y estemos todas las personas tenemos que preguntarnos diariamente y constantemente desde dónde estamos programando, qué estamos programando, con quién lo estamos haciendo, para quién lo estamos haciendo, a quién nos estamos dejando fuera y, por supuesto, qué consecuencias tiene que nos estemos dejando a estas personas fuera. Qué estoy comunicando y qué puedo cambiar a corto, mediano y largo plazo.

Tendremos que seguir haciéndonos preguntas constantes y seguir con las orejas bien abiertas, escuchando a todas esas personas que todavía tienen que conquistar sus patios de butacas y que, esperemos, pronto estén aquí con todos nosotros.

Muchas gracias. 🙏



## LOS ESCENARIOS PROFESIONALES: UN LUGAR POR CONQUISTAR

vídeo

Allende López

Directora de Cultura – Fundación AMÁS Social

Gestora cultural, pedagoga y mediadora social. Desarrolla su carrera profesional en la intersección entre la acción social y la industria cultural, diseñando, promoviendo y desarrollando proyectos culturales inclusivos y generando alianzas firmes entre el marco de las personas con diversidad funcional y los agentes culturales. Dirige el Área de Cultura de la Fundación AMÁS Social, organización que impulsa y defiende los derechos de las personas con discapacidad intelectual. En este cargo, gestiona diversos proyectos orientados a la inclusión, accesibilidad y visibilidad de las personas con discapacidad intelectual en la industria cultural y creativa, promoviendo la inserción profesional. Para ello, dirige un centro de formación en artes escénicas, audiovisuales y música, una compañía profesional de teatro y una red de mediación cultural con agentes del ámbito de la cultura para el asesoramiento y apoyo en el marco de creación de nuevas estrategias de inclusión y accesibilidad dentro de la industria cultural y creativa. Desde la red de mediación ha trabajado como asesora de inclusión, *coach* y gestora de proyectos de gran impacto a nivel nacional como las películas *Campeones* y *Campeonex*, del director Javier Fesser, o las producciones *Supernormales* y *Calígula murió, yo no* del Centro Dramático Nacional.

[fundación-amas.org](http://fundación-amas.org)

**Allende López:** Buenos días. Qué alto se ha quedado el listón después de escuchar a Cristina Arroyo. Muchas gracias por contarnos, por compartir y por hacernos empezar la mañana así, reflexionando y planteándonos ya con esta base de la que deberíamos partir.

Estoy encantadísima de estar aquí. Yo me llamo Allende López, trabajo

en la Fundación AMÁS Social, que pertenece al sector de los servicios sociales y se dedica a gestionar todo tipo de centros, recursos y servicios para personas con discapacidad intelectual.

Desde que empecé a trabajar en esta fundación he venido a las Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música, y desde el patio de butacas siempre pensaba: «Ojalá algún día yo tenga algo que contar y pueda estar aquí y compartir». No solo desde el concepto y desde la reflexión, sino desde la experiencia: ojalá yo pudiera tener una vivencia que contar y que pudiera aportar.

Cuando me invitaron a estar aquí, pensaba: «¿Cómo lo cuento?». Cómo cuento lo que ya son quince años de recorrido, intentando generar en la cultura un espacio de todos y para todos, desde la inclusión y desde la accesibilidad. Desde la accesibilidad ya lo ha contado todo Cristina Arroyo, así que voy a intentar trasladaros en parte lo que para nosotros ha sido ensayo y error durante mucho tiempo. Yo no vengo a responder preguntas; de hecho, igual vengo a plantearos alguna más, por si fuera poco. Pero, sobre todo, he venido a contaros lo que ha sido nuestra experiencia y lo que creemos que nos ha funcionado, y lo que no, para poder asegurar a día de hoy que trabajamos en la línea o creemos que trabajamos en la línea.

Vamos a enfocarlo desde este reto absoluto que tenemos de que los escenarios profesionales sean un lugar habitado por la diversidad.

Mi ponencia se llama *Un lugar por conquistar* porque es un hecho: creo que vamos avanzando, vamos en el camino, hay unas prácticas que hablan por sí solas –lo que esta noche vais a ver en el Gran Teatro Falla es el clarísimo ejemplo–, pero creo que todavía falta mucho camino por andar.

**La inclusión aún no es un hecho, la diversidad no es un reflejo en los escenarios. Vamos a ver qué cosas han funcionado, qué retos tenemos todavía y cómo podemos lograrlo.**

Para mí y mi equipo es fundamental aclarar algunos conceptos de base. Nosotros consideramos que en este recorrido que hemos hecho la clave ha sido profundizar en algunos conceptos que se utilizan mucho y que no sé si estamos de acuerdo en lo que significan. ¿Todos tenemos claro de lo que hablamos cuando hablamos de inclusión? ¿Todos tenemos claro de lo que hablamos cuando hablamos de profesionalización? Hay términos que están a la orden del día cuando hablamos de cultura inclusiva y accesible, pero no sé si todos los entendemos del mismo modo.

Voy a intentar contar desde dónde lo planteamos nosotros.

Ayer David Ojeda me decía: «¿De verdad vas a empezar tu ponencia con una imagen de ovejas?». La verdad es que me lo hizo cuestionar, pero voy a ir a por todas: he venido con esta imagen y adelante. Y pensaréis: «Nos ha contado que siempre había querido estar aquí hablando de su experiencia y ahora nos planta esta foto en su pueblo. A ver qué nos quiere contar».

Pero sí, vi este rebaño e hice esta foto porque pensé: «¿Quién es la oveja negra en este rebaño?». Vi un rebaño lleno de ovejas negras y con una oveja blanca y pensé: «Aquí hay una reflexión detrás».

Me planteaba que el contexto es tan influyente, tan importante. No podemos trabajar en temas de inclusión, de normalización, de visibilidad, sin entender que todos estos términos dependen del contexto. Dependen siempre del punto de partida. Para nosotros esto es el *modus operandi* de nuestro trabajo. Siempre planteamos qué vamos a hacer, pero desde dónde y con quiénes, y ya veremos si hay que poner una etiqueta y dónde la ponemos.

Porque, ¿este rebaño es inclusivo? A lo mejor, pero quién es aquí la incluida y quiénes los incluyentes. De eso quería hablaros y por eso la foto de las ovejas.

El término inclusión es el término con el que nos sentimos todos cómodos a la hora de referirnos a las prácticas en las que están contempladas las diversidades –y hablo todo el rato en general porque, aunque nosotros trabajamos concretamente con personas con discapacidad intelectual o



con diversidad funcional, creo que el punto de vista debería ser el mismo hablando de cualquier tipo de diversidad.

Cuando hablamos de inclusión, me parece un término demasiado grande, demasiado complejo, que aúna muchas ideas y conceptos diferentes. He llegado a reflexionar tanto, que hay veces que me pregunto si tiene sentido esta palabra, si tiene sentido que hablemos de inclusión, porque, ¿qué es inclusión? ¿De qué estamos hablando?

Un día vi esta viñeta, y pensé: entendemos que la inclusión es cuando la diversidad entra en lo que estamos haciendo y forma parte activa. Pero, ¿qué es la diversidad, entonces? En esta viñeta, una madre le pregunta a su hijo si hay algún niño «diferente» en su clase, y el niño, desde su visión menos compleja, le dice: «Sí, todos. Si no, cuando vengáis a buscarnos, ¿cómo nos vais a reconocer?».

Y es que realmente es así de sencillo. Cuando hablamos de diversidad, ¿a qué nos estamos refiriendo? Es que todos somos diversos. Lo único en que somos iguales es precisamente que todos somos diferentes. Si solo entendemos la inclusión como la aceptación o la incorporación de la diversidad, el término se acaba quedando vacío. Porque esta sala también es inclusiva, porque todos somos diversos.

Ahí empezaba el cuestionamiento. «Me dedico a las artes escénicas inclusivas». Es que esto no refleja mi realidad tampoco, porque de qué estamos hablando.

**La diversidad, y lo decía Inés Enciso cuando abría, es un valor artístico, pero es un valor añadido siempre y así hay entenderlo. Si construimos un hecho artístico en un escenario en el que los intérpretes nos cuentan lo mismo y siempre de la misma manera, desde el mismo punto de partida y llegando al mismo punto de destino, a lo mejor nos vamos de allí diciendo: «Pues me he quedado un poco igual».**

Lo que nos aporta valor es que el discurso que se genera tiene varios planos, tiene muchas capas y muchas hojas. Eso lo conseguimos si lo hacemos desde la diversidad. El hecho inclusivo queda un poco diluido, porque todo lo que pasa debería estar a ese nivel.

Otra cuestión que me generaba mucha duda siempre cuando hablábamos de inclusión era que se entendía como: yo soy el incluyente, tú eres el incluido; te invito a ti a que te incluyas. Luego fuimos transformando esta idea, haciendo buenas prácticas y entendiendo que no solo te invito a que te incluyas, sino que te apoyo, que te pongo los medios, te ofrezco los canales; pero sigo siendo yo el incluyente y tú el incluido. Nosotros empezamos a trabajar en varios proyectos simultáneos y pasaba que la persona, en este caso con discapacidad intelectual, llegaba a un grupo conformado, empezaba de cero su incorporación, era lo que en aquel momento denominábamos «el incluido», o quien hacía que ese proyecto fuera inclusivo, y años después esta misma persona estaba como asesor de coreógrafo en un conservatorio en el grado de preparación, como profesor auxiliar de las niñas más pequeñas.

Y aquí ¿es él el incluido? ¿Es a él a quien le están preparando y le están haciendo la función de apoyo? Porque él llegaba y daba su clase, y costaba entenderlo desde ahí. Y entendí que el concepto de inclusión es multidireccional, que una misma persona puede jugar diferentes roles en un mismo hecho que hasta ahora considerábamos inclusivo.

**Dentro de la misma propuesta escénica o artística, en un momento determinado, quizá yo soy el que necesita un apoyo y en otro momento soy el que lo ofrece. Entonces ¿dónde está la barrera del incluyente y el incluido? ¿Dónde ponemos ese límite?**

Ahí empezamos a entender que, si construíamos desde ahí, cambiaba el proceso también.

Y eso fue trascendental para todo lo que vino después.

Sobre todo, algo que para mí y para todo el proyecto fue muy representativo fue entender que la inclusión era esto: un *win win*. Fuimos entendiendo



al principio lo que no era, o lo que no era solo, y nos dimos cuenta cuando empezamos a trabajar de la mano de estructuras y organizaciones exclusivamente del sector cultural. Recuerdo reuniones en las que, al inicio, sobre todo, eran coreógrafos, algún equipamiento creativo... Cuando acababa la reunión, íbamos a crear un proyecto en el que había representada diversidad en el escenario; el creador se iba diciendo: «Me voy con un proyecto que nunca pensé poner en marcha», y yo pensaba: «Fulanito, Menganito va a conseguir un trabajo»; el coreógrafo, el creador se iba pensando: «He ganado muchísimo», y nosotros también habíamos gana-

do muchísimo. Entonces pensé, esto sí es la inclusión. Estábamos juntos alcanzando conceptos que no habíamos conseguido.

Para mí, un ejemplo claro es cuando empezamos a trabajar con una productora que había hecho teatro para público familiar y durante muchos años había intentado colocar sus musicales en grandes teatros públicos o privados de Madrid, y no lo había conseguido porque había mucha oferta similar. Entonces, planteamos juntos un musical inclusivo y accesible, y a raíz de esto este musical estuvo mucho programado en el teatro Lope





de Vega, sigue de gira a día de hoy, y el director de la compañía me dijo: «Esto es algo que llevaba mucho tiempo persiguiendo y que no había conseguido».

Por otro lado, en esta compañía tenemos tres actores con diversidad que a día de hoy están viajando con ellos, sin ningún tipo de apoyo más que el de sus compañeros, los otros actores y actrices, y es el ejemplo perfecto. Ellos han alcanzado objetivos que hasta ahora les estaban resultando lejanos y nosotros también. Aquí no hay incluyentes e incluidos: aquí hay un equipo que está trabajando junto por el mismo fin.

Yo me dije: «Esta es la clave». La inclusión nunca, nunca, nunca es el fin, nunca es el objetivo; siempre es el medio. Y aquí es cuando me dije: «Este término de inclusión ya sí me representa». Cuando se dice: «Voy a hacer un proyecto inclusivo». Esto no es nada, no me estás contando nada. Voy a hacer un proyecto, voy a crear una producción escénica y va a ser inclusivo; es un medio para conseguir tu fin, bien entendido que desde este punto de partida seguramente te hará conquistar espacios que hasta ahora no te habías planteado o que te habían resultado más difíciles; pero no te lo plantees como un objetivo, porque ese será el error. La inclusión es el medio en el que el equipo que se constituye, y que finalmente sí, puede denominarse inclusivo, va a conseguir un objetivo común.

Desde este punto de partida y desde esta reflexión empezamos a trabajar y a diseñar el camino que queríamos transitar desde aquí, desde este punto de partida.

Entonces llegó el siguiente término: profesionalización. No solo cuando hablábamos de inclusión y de diversidad, sino a todos los niveles. Cuando hablamos de creación siempre hay dudas: ¿qué es la profesionalización? ¿Tener un título? ¿Que nos permita vivir de ello? ¿Que la compañía esté de gira seis meses en vez de dos? ¿Dónde ponemos la barrera? Hablando de proyectos inclusivos ahora vamos a por el siguiente reto. Cuando hablamos de profesionalización en procesos escénicos inclusivos, ¿de qué estamos hablando?

A base de poner en marcha varios proyectos, hubo un punto de inflexión que para nosotros fue clave. Fue esto. Os pregunto, ¿qué veis en la foto?

**Público:** Una orquesta.

**Público:** Instrumentos.

**Público:** Músicos.

**Allende López:** Claramente una orquesta, músicos, instrumentos... pero, si nos fijamos muy bien, algunos músicos tienen algún componente de diversidad. Por aquí vemos a José, que tiene síndrome de Down; a Alejandro, que tiene discapacidad intelectual, ceguera y TEA; por aquí vemos a Pedro, que se desplaza en silla de ruedas, aunque en la foto no se ve.

Pero, al fin y al cabo, lo que todos habéis visto aquí es una orquesta. Y quizá por aquí vaya el asunto, el tema de la profesionalización. Este proyecto se llamó *Mosaico de sonidos* y se desarrolló de manera conjunta y colectiva en varias comunidades autónomas a la vez. Fue un proyecto promovido por la Federación de Entidades de Personas con Discapacidad Intelectual y que hicimos con las orquestas y coros de las diferentes comunidades autónomas donde se puso en marcha. Yo tuve la inmensa suerte de gestionar el que se hizo en Madrid.

El proyecto nos dejaba cierta manga ancha con respecto a su gestión y a cómo lo íbamos a enfocar. La premisa era que personas con diversidad trabajaran con los músicos profesionales de la orquesta. Se diseñaban unas sesiones formativas, los músicos hacían una formación previa en la que les explicábamos este concepto inclusivo entendido de esta forma, les explicábamos matices muy claros de cómo trabajar –ojalá pudiéramos profundizar en esto, pero no nos da tiempo–: hablábamos de estos decálogos de accesibilidad, lectura fácil, comunicación, fácil comprensión...

Después de esas sesiones el objetivo no era la inclusión, sino generar un concierto que podíamos organizar y gestionar como nos fuera a cada cual conveniente.

En otras comunidades autónomas, lo que se hizo fue sacar una programación específica para este concierto y toda la orquesta tocaba percusión

porque era más sencillo hacer la partitura, o la orquesta se sentaba toda junta en el suelo e iban todos vestidos de negro; o a lo mejor las personas con diversidad iban vestidas de un color o y los músicos de otro, etc.

Para mí, la premisa fundamental era que el espectador que se sentaba en la butaca este día viera su concierto, fuera el abonado habitual del Auditorio Nacional, que fue donde se llevó a cabo el concierto, y que cuando saliera no tuviera ni idea de si había visto un concierto tal o pascual; que simplemente se fuera de allí diciendo: «Qué concierto más bonito he visto». Sin ningún tipo de condescendencia. Sin decir: «Está bien para lo que es». No, no, no. Qué concierto más bonito he visto dentro de la programación ordinaria y natural del Auditorio Nacional.

Eso supuso una serie de esfuerzos: hubo que buscar personas con diversidad que tocaran el piano; pero es que claro que las había, había muchísimas. Solo que había que llegar a ellas. Personas con diversidad que tocaran el violín: claro que las había.

El punto de partida fue: vamos a buscar estos perfiles y vamos a darles la oportunidad de que demuestren que deberían estar aquí por derecho. Alejandro Peralvo, que es la persona con discapacidad visual que veis ahí tocando el platillo, sostuvo todo el concierto a piano. Alejandro es un pianista de oído absoluto, que puede reproducir al piano cualquier melodía que escucha, al momento, sin necesidad de partitura. Alejandro no se ha podido formar en el conservatorio porque le han denegado el acceso, y sostuvo este concierto con la única ayuda de una persona, que era yo, dándole en el hombro el tempo que iba marcando el director de la orquesta. Esa era la única necesidad que Alejandro tenía.

El vestuario tenía que ser el original y normalizado de la orquesta del día a día. ¿Era un esmoquin? ¡Conseguimos un esmoquin! Vamos al casino, que los esmoquin que ya tienen una costura mal los arreglamos y que nos los donen.

Así, conseguimos que este concierto estuviera programado en el Auditorio sin ninguna etiqueta, sin ninguna clasificación, sin ninguna señal específica, y hubo muchísimos abonados que estuvieron en el concierto y no lo saben. Vieron un concierto más.

**Esto, para nosotros, sí es profesionalización. Con independencia de otros muchísimos matices, en los que podríamos ahondar. Pero sobre todo es que el espectador, la persona está ocupando esa butaca, se vaya pensando: «Madre mía, lo que he visto», sin más, sin ningún otro tipo de etiqueta.**

Ahora, para casar estos dos conceptos de inclusión entendida como medio y no como fin, y de profesionalización que acabamos de explicar, ¿qué retos tenemos?

Yo aquí soy autocrítica también. Considero que tengo la inmensa suerte de trabajar en la intersección y a caballo entre los dos mundos, la cultura y lo social. Eso me pone en una situación en la que a veces puedo ver las cosas con cierta distancia y perspectiva entre un sector y otro; y eso a veces me hace ser autocrítica y tener algún enemigo en el sector, sobre todo, social. Vaya por delante.

Considero que a veces hay proyectos que se hacen con muy buena intención, pero acaban teniendo un resultado dudoso.

Yo entiendo que tenemos que ser conscientes del rol que ocupamos cada uno en este juego: las instituciones culturales, como dueños del proceso creativo; el dramaturgo, el coreógrafo, el director de escena, el programador, ocupan un rol en este juego. Creo que hemos gastado mucho tiempo en definir ese rol y en llamar a las puertas de entidades culturales, y hemos hecho mucho hincapié en que entiendan dónde están. Pero, ¿hemos hecho esa misma reflexión dentro del sector social? ¿Hemos sido igual de críticos con el sector social, desde el sector social, como lo hemos sido con la cultura?

Creo que no. Creo que hay entidades que, con mucho amor, mucho cariño y con un buen desempeño, están intentando promover y promocionar proyectos culturales y creativos, pero no están preparados y no asumen esa realidad. No asumen que nosotros solos no podemos hacer nada en el plano creativo.

Es un hecho que un grandísimo reto que tenemos en los escenarios profesionales como espacios por conquistar es que hay proyectos que están ocupando unos espacios que no llegan a ser los que les corresponden. Que es fenomenal y maravilloso si responden a las necesidades e intereses de X personas, pero no son proyectos profesionales. Y no pasa nada, pero también tenemos que ser muy críticos con el sector y entender qué rol jugamos cada uno.

También es fundamental que en ese entendimiento del rol que ocupamos cada uno haya una profunda comunicación intersectorial; es decir, la cultura y el sector social, para hablar de los escenarios profesionales en términos inclusivos –tal y como ya entendemos la palabra inclusión– tienen que estar en permanente diálogo, trabajando codo con codo. Esto es indispensable.

Nosotros hemos tenido y tenemos la suerte de trabajar con producciones inclusivas del Centro Dramático Nacional y las personas que vamos allí, que estamos haciendo el apoyo y el *coaching* de interpretación de los actores con discapacidad intelectual, nos sentimos en nuestro lugar. Estamos codo con codo a veces trabajando con el director, él nos consulta, nosotros le consultamos, apoyamos el hecho en sí, no a la persona: apoyamos el proceso. Trabajamos con todos los agentes implicados, desde las personas que están en el escenario, las personas que están arriba, las personas que van a formar parte del proceso donde se va a llevar a cabo. Esa comunicación es primordial para que todos entendamos que lo que estamos haciendo tiene que ir de una forma u otra. Y nos posiciona y nos recoloca a todos en el lugar que debemos ocupar.

**Tú, como creador, a lo mejor me puedes necesitar a mí como orientadora en tu proceso, pero yo, como orientadora, te necesito a ti como creador para poner el proceso encima del escenario y que sea realmente profesional. Esto, que parece tan obvio, todavía no termina de entenderse.**





Al final, se trata de luchar un poco contracorriente de cosas que están pasando, y se supone que deberíamos estar todos remando en el mismo barco.

A día de hoy, ¿qué cosas consideramos que están en el buen camino? No se trata de decir: «Esto está en el buen camino porque lo hacemos nosotros». No, nosotros hemos hecho muchas cosas en las que nos hemos equivocado muchas veces, pero tenemos la suerte de que en nuestra entidad se apuesta por tener un área de cultura, y esto es muy innovador, que una entidad específica del sector social, miembro de la Federación

que gestiona plazas públicas de la Comunidad de Madrid, tenga un área de cultura. Esto es un hito en el sector social. Hemos hecho muchísimas cosas en las que nos hemos equivocado tremendamente, pero de ahí hemos aprendido.

Y ahora, cuando hago el análisis y me pregunto qué cosas hemos hecho medianamente bien, me basaría en estos tres pilares. Sobre todo, hemos intentado no parar de hacerlas nunca. Siento que a veces hay cierta sensación estática, sobre todo en el sector social, a la hora de arrancar. Yo

he estado dos años fuera, y cuando he vuelto me he dado cuenta de que estamos en el mismo punto que cuando me fui.

Acción, necesitamos un poquito de impulso. En estos tres niveles: formación, creación y mediación. Para nosotros, un punto de inflexión para que los espacios reflejen a nivel profesional la diversidad fue reconvertir estructuras de los servicios sociales que están... voy a decir obsoletas por ser un poquito cauta. Están pendientes de revisión, siguen funcionando y a nadie parece preocuparle, pero un centro ocupacional en el que se trabajan manipulados, jardinería y carpintería, está fenomenal para la gente que quiere trabajar en esto; pero a lo mejor podemos aprovechar estas estructuras, estos equipos profesionales que están financiados por las ratios de la Comunidad de Madrid. Cuatro personas a jornada completa para trabajar en un centro de formación en creación escénica, ¿es posible? Sí, si reconviertes algunas estructuras del sector social. Nosotros ahora mismo tenemos un centro de formación social y creación en el que sesenta personas con discapacidad intelectual se forman diariamente, de lunes a viernes, en su jornada completa, en artes escénicas y música, aprovechando inercias que están ahí ya. No nos hemos inventado nada.

A veces es un trabajo de retrospectiva, de ver qué podemos mejorar en lo que ya estamos haciendo y qué podemos mejorar.

Desde ahí, también apoyamos la producción y la creación. Creemos que la salida profesional en el entorno a veces es más compleja. Tenemos una muy pequeña compañía que yo diría que lo que hace bien es que entiende el hecho creativo desde la perspectiva de la diversidad. Ellos crean, nosotros acompañamos el proceso. Eso es maravilloso. Ojalá pudiera detenerme a contarlos en detalle. Entendemos cómo es su proceso creativo, y eso hace que la pieza tenga un valor de autenticidad muy importante, porque nace y surge de ellos. Es una forma de acompañar propuestas profesionales y de transitar los escenarios profesionales para personas que, de otra forma, probablemente no habrían tenido la oportunidad de estar en un escenario contando su historia.

Pero, sobre todo, quería hablaros de esta última pata que he llamado mediación. No es el nombre que más me gusta, pero ya he transitado mucho en inclusión, profesionalización... Esto queda pendiente, para las próxi-

mas Jornadas os prometo que lo traigo. Es esto que hacemos de trabajar con el Centro Dramático Nacional, con compañías pequeñas, con Morena Films en *Campeones*... A todos los niveles, para que la diversidad sea un hecho en los procesos creativos. Ese proceso es tan bonito. Es tan transformador, es tan mágico para todas y cada una de las personas que formamos parte de él.

Yo os lo voy a trasladar ahora en la persona de José Manuel Blanco, a quien deberíais ver hoy en *Supernormales*. Os lo voy a contar desde su historia, pero podría contarla desde la mía, o desde la de Iñaki en el proceso creativo; porque para todos los que estamos ahí dentro, es magia lo que sucede. Vamos a empezar algo juntos que nos va a transformar a todos y con lo que vamos a aprender todos. Todos vamos a ganar, todos nos vamos a llevar algo.

José Manuel es un hombre con síndrome Down. Yo lo conocí en 2007, cuando entré a trabajar en el centro ocupacional donde él tenía su plaza. Él estaba en una cadena de montaje de manipulados; según su diagnóstico, tenía síndrome de Down y mutismo selectivo. Llevaba en ese momento dos años sin emitir una sola palabra, y estuvo así diez más, hasta que sumó un total de doce años sin hablar.

Tuve la suerte de trabajar con él. Fui su persona de apoyo; intentábamos conectar, pero era superdifícil: Blanco estaba muy cerrado y era inaccesible para todas las personas con las que intentábamos que él trabajara.

Cuando empezamos a poner en marcha el proyecto de AMÁS Escena yo ya no trabajaba en su centro, pero sí que visité todos los centros de la Fundación explicando lo que íbamos a hacer, este proyecto de creación y de formación. Y, después de doce años sin hablar, en esa reunión, José levantó la cabeza y dijo: «Yo quiero».

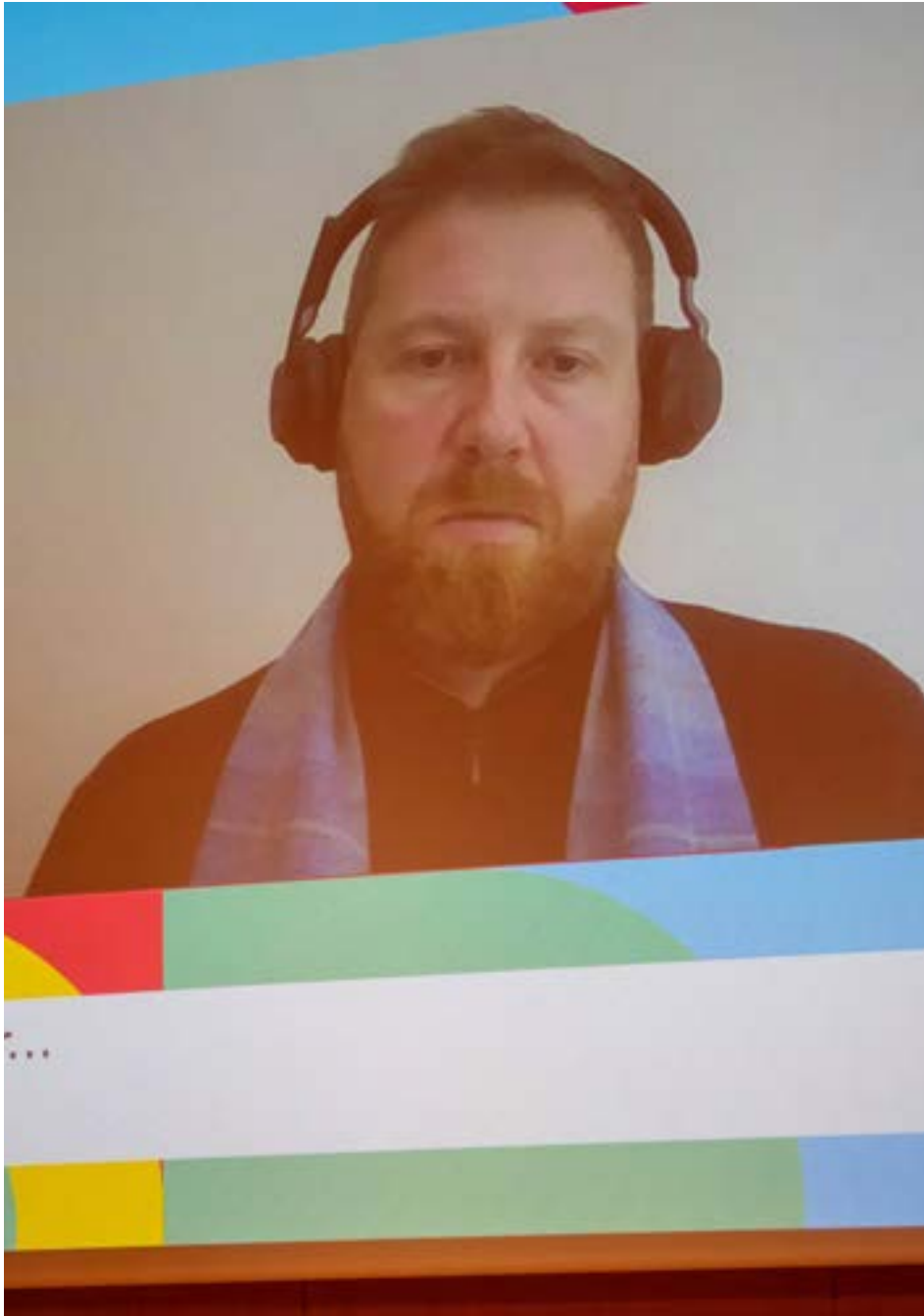
En ese momento, toda la gente que le conocíamos desde hacía mucho tiempo nos dijimos: «Sea como sea, José tiene que tener su plaza. Volvamos locos, hagamos todas las gestiones que tengamos que hacer, pero tiene que venir».

José está de gira con *Supernormales*; compagina esta gira con la de *Campeones del humor*, con el musical de *Peter Pan* de Candilejas Producciones; lleva, salvo el parón de la pandemia, cinco o seis años viviendo exclusivamente de las artes escénicas. Evidentemente, con unos discursos elaboradísimos. ¿Le ha cambiado la vida a José Manuel Blanco? Clarísimamente, le ha cambiado la vida a toda su familia, le ha cambiado la vida a toda la gente que trabaja con él.

**Yo siempre digo que José Manuel Blanco solo estaba siendo medido por lo que no hacía: porque no hablaba, porque no trabajaba en el centro, porque no era capaz de poner las piezas en la cadena de montaje. Estaba en un sitio que no le correspondía, y además estaba imposibilitado de ir a donde sí que quería ir: no tenía la capacidad.**

No podía acceder a la formación reglada de artes escénicas y él quería ser actor. Quería vivir del arte, que era para lo que él tenía claro que había nacido. Sin embargo, le estábamos dando la espalda completamente; no estábamos siendo capaces de acompañarle. Cuando llegó a su sitio y lo encontró, nos ha demostrado a todos que su capacidad estaba ahí, que era prácticamente innata.

Yo creo que merece la pena que sigamos trabajando por muchos más José Manueles Blancos, porque todos podemos ser el José Manuel Blanco de alguna historia. Porque no seremos el incluyente solo o el incluido solo. Os invito a que transitéis de una función a la otra y que seáis el que favorezca a José Manuel Blanco y también que seáis José Manuel Blanco en algún momento. 🌟



## EXPOSICIÓN DE LOS ESTUDIOS EUROPEOS SOBRE INCLUSIÓN Y ACCESIBILIDAD

vídeo

**Ben Evans**

**Director de Artes y Discapacidad para Europa – British Council**

Tras formarse y trabajar como director de teatro, Ben Evans se convirtió en director de teatro en el Oval House de Londres, un teatro conocido por la diversidad de su público y la no conformidad de sus artistas, incluyendo a pioneros de grupos minoritarios étnicos, LGBTQ y artistas sordos y con discapacidad. Luego, Ben fue nombrado director creativo de BeCreative, una compañía independiente de producción, trabajando en una variedad de proyectos internacionales, entre ellos la creación del Festival de Teatro de Lagos en Nigeria. Ben se unió al British Council como asesor de teatro y danza para Europa Occidental y África Subsahariana. Posteriormente, fue director de artes en Portugal, y actualmente lidera el programa de Artes y Discapacidad del British Council en toda la Unión Europea, que gestiona programas artísticos bilaterales, un programa regional con diseñadores de políticas culturales, y el proyecto Europe Beyond Access, el proyecto transnacional de Artes y Discapacidad más grande del mundo.

Los recursos generados por el proyecto se encuentran en

[EuropeBeyondAccess.com](https://EuropeBeyondAccess.com)



**David Ojeda**

**Académico – Academia de las Artes Escénicas**

Jefe del departamento de dirección en la RESAD y Académico de las Artes en la especialidad de dirección escénica e investigación; miembro del grupo de investigación ReDiArtXXI de la Universidad Carlos III de Madrid y Passau-Alemania; socio de ARTEMAD; socio de ADE; socio de ASEPAU. Doctor en artes escénicas por la Universidad de Alcalá con tesis en artes escénicas y discapacidad. Fue coordinador desde la RESAD en las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Profesor del Máster de gestión cultural: música, teatro y danza. Profesor en el Máster en artes visuales y educación de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Impartió clases en el Máster de creación teatral contemporánea de la Universidad Carlos III y del Máster en teatro y artes escénicas del ITEM-Universidad Complutense. Fue profesor de interpretación y dirección en la ESAD de Castilla y León; colaborador y coordinador de programas con la Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo.

Publica artículos en Primer Acto, ADE y ediciones de Estudios Culturales. Conferenciante y pedagogo en distintos congresos y jornadas sobre inclusión y accesibilidad en España, Europa, África y Sudamérica. Fue director de la compañía El Tinglao. Desde 2010, dirige la compañía Palmyra Teatro. Ha estrenado profesionalmente en España y Sudamérica a autores como Marco Antonio de la Parra, José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Fernando Arrabal, Diana I. Luque, Benito Escobar y Félix Estaire. Experto en la dirección y realización de medidas de accesibilidad sensorial en espectáculos de circo, danza, *performances*, eventos audiovisuales, *videomappings*, etc., implementando medidas como audiodescripciones en directo, paseos escénicos, subtítulos adaptados, etc. Desde 2020, realiza el diseño de la accesibilidad para la Compañía Nacional de Danza. En 2021 realiza la audioguía accesible para personas con discapacidad visual del Pabellón de España en la EXPO de Dubai.





**Cristina Ward:** Buenos días a todos y todas. Yo soy Cristina Ward, trabajo en el British Council en Madrid. El British Council es la organización oficial del Reino Unido para las relaciones culturales entre el Reino Unido y el resto del mundo. En el campo de las artes, lo que procuramos hacer es fomentar y ayudar a que se hagan proyectos de colaboración artística entre profesionales, artistas, organizaciones artísticas del Reino Unido y el resto del mundo. Siempre intentando lograr que sean proyectos sostenibles y que se realicen en un contexto de igualdad, diversidad e inclusión.

Desde el British Council en España llevamos colaborando con las Jorna-

das desde sus inicios, y es un gran placer estar un año más con estos compañeros de viaje tan maravillosos. Siempre hemos intentado facilitar la presencia de profesionales y de artistas del sector de las artes y la discapacidad del Reino Unido; por una parte, para compartir sus experiencias, buenas prácticas y también para que ellos conociesen la realidad de sector español, y que hubiera un intercambio de ideas y experiencias entre todo el mundo.

Esta mañana me da muchísimo placer presentaros a un compañero mío que está con nosotros desde Londres. Ben Evans es el director de Artes y

Discapacidad del British Council para la Unión Europea; es decir, que los trabajos, proyectos y acciones que él dirige están orientados a unir el Reino Unido con el resto de Europa. Porque, para nosotros, somos Europa.

Él va a hablar esta mañana de un proyecto que se acaba de clausurar, *Europe Beyond Access*, y dos informes que se realizaron al principio y al final de ese proyecto que ha durado tres años, sobre el estado de la accesibilidad en las artes escénicas en Europa.

Voy a dar paso a un vídeo primero y, a continuación, conectará Ben Evans con todas vosotras y vosotros. Gracias.

vídeo

**Ben Evans:** Hola, muy buenos días. Estoy muy contento de estar aquí, aunque sea de manera virtual. Muchas gracias por haberme invitado.

Me llamo Ben Evans. Como dijo Cristina Ward, soy el responsable del programa de Artes y Discapacidad para Europa del British Council. También soy director de proyecto de *Europe Beyond Access*, sobre el que acabáis de ver un breve vídeo, y coordinador temporal del Grupo de Arte y Discapacidad Europeos.

Soy un hombre de cuarenta y tantos años, tengo el pelo corto castaño, barba pelirroja; no tengo ninguna discapacidad visible, pero sí me identifico como persona discapacitada.

Es un buen momento para mencionar que a lo largo de mi presentación voy a utilizar los términos «artista discapacitado», «profesional de la cultura discapacitado» y a usar el lenguaje que se emplea en el Reino Unido. Sé que para los que sois de España o de otros países las cuestiones del lenguaje son complejas. Incluso en inglés, la terminología es un poco distinta entre Estados Unidos y Reino Unido: los americanos dirían «artista con discapacidad»; pero estoy en Londres y voy a emplear el lenguaje del Reino Unido.

Estoy apenado de no poder estar con ustedes hoy. Iba a viajar a España, pero he tenido COVID-19 un par de semanas. Esto ha sido un recordatorio de que la pandemia no ha terminado, y creo que es importante decirlo

desde el principio. En el Reino Unido ahora mismo hay un aumento de más del 10% de los casos y un repunte del 41% de los ingresos hospitalarios por COVID-19. Desde 2020, el 60% de las personas que ha muerto en el Reino Unido eran personas con discapacidad, pero la mayoría de las organizaciones del sector de las artes han terminado por completo sus protocolos de COVID-19, muchos ya no hacen *streaming* en directo, y muchas de las personas con vulnerabilidades añadidas ya no tienen el acceso a las artes que han disfrutado durante este breve periodo. Y quería recordarlo desde el principio.

Estoy aquí hoy para hablar de *Europe Beyond Access* y algunas investigaciones fundamentales que han surgido del proyecto. *Europe Beyond Access* es un programa que ha tenido lugar de 2018 a 2023, liderado por siete organizaciones muy relevantes del mundo de las artes que seguro que conocéis: el British Council; Onassis Stegi, de Grecia; Skånes Dans-teater, la mayor compañía independiente de danza en Suecia; uno de los teatros más importantes para las obras independientes, Kampnagel, de Alemania; Per.Art, que es nuestro socio especialista en arte y discapacidad en Serbia y dos de los más importantes festivales de danza, Oriente Occidente en Italia y Holland Dance Festival, en los Países Bajos.

Estoy encantado de poder contaros que *Europe Beyond Access* acaba de recibir la financiación para un segundo periodo, 2024-2027. Lo acabamos de saber. Tenemos socios nuevos y estoy feliz de anunciar que hemos dado la bienvenida a un socio español, el Mercado de las Flores, y también a otros socios de Portugal, Polonia, Noruega e Irlanda. Esta segunda edición del proyecto va a empezar en enero de 2024. Así que los que estéis en España vais a oír hablar mucho más de nosotros a través del Mercado de las Flores.

Formamos un consorcio un poco extraño. Tenemos una organización que produce festivales de danza y contamos con diferentes espacios. Somos una organización muy inusual, pero nos unen muchas cosas.



**Y lo que nos une, concretamente, es esto: la creencia en que los artistas con discapacidad están contribuyendo a un sector de las artes más rico e innovador en Europa. No lo hacemos por acaparar, sino porque creamos que artistas con experiencias y perspectivas únicas sobre el mundo hacen un arte nuevo y único.**

Creemos que la historia del arte radical es la historia de artistas en la periferia, que se desarrollan fuera de las instituciones y estructuras convencionales, y que fuerzan su entrada poco a poco.

Y creemos que la exploración de la diferencia y del «otro» nos ayuda a todos a comprender la sociedad en la que vivimos.

Voy a explicar un poco más cómo se lleva esto a la práctica. En esta foto, vemos a una artista que a lo mejor conocéis, Chiara Bersani, una artista de danza italiana, en su producción *Los Juegos Olímpicos*. La imagen muestra a una mujer pequeña encaramada sobre un bidón que parece del ejército, envuelta en una sábana blanca, cuyo pelo se mueve con el viento.

Chiara es una artista que describe su experiencia con un problema físico, una enfermedad ósea que padece desde su nacimiento y que hace que sus huesos se rompan con facilidad por una caída o un golpe contra un objeto. Se describe como una persona que ha tenido un entrenamiento a lo largo de toda su vida en un vocabulario del movimiento para proteger su cuerpo. Y utiliza este vocabulario del movimiento único en su danza. Es algo lento, centrado y extraordinario. Es interesante que ahora, trabajando como coreógrafa, Chiara utiliza ese vocabulario con los bailarines con los que trabaja, de forma que introduce su vocabulario físico en el de la danza contemporánea, mejorando e innovando la forma artística.

Esta otra fotografía viene de una producción de Skånes Dansteater. Aparece una bailarina usuaria de silla de ruedas, tumbada sobre su espalda, y otra bailarina en equilibrio sobre su propia cabeza, que utiliza la silla de ruedas como soporte. La colaboración entre estas dos bailarinas y el movimiento y virtuosidad de Madeline Mansson, la bailarina que utiliza la

silla de ruedas, es algo que nadie sin discapacidad podría hacer; no sin la experiencia de necesitar una silla de ruedas. Una vez más, un tipo de movimiento que desafía a la danza convencional.

Esta nueva imagen es de *We Are Not Monsters*, de Dalibor Sandor, un artista serbio. En esta imagen, tres intérpretes, dos hombres y una mujer, están situados en el centro de una galería de arte. Hay dos grandes cuadros clásicos en las paredes, con elaborados marcos dorados. Tres figuras humanas, una tumbada, una sentada y otra agachada, recrean una escena de uno de los cuadros. Dalibor es el intérprete que veis en el centro: es un hombre muy alto y con dificultades de aprendizaje. Mide alrededor de 1,95. Habla de su historia personal y de ser percibido como un monstruo, de cómo lo han apodado Frankenstein de niño, pero también de cómo incluso ahora lo insultan por la calle. En esta pieza, utiliza imágenes de cuadros en galerías de arte y parte de la imaginería clásica para subvertirla. Es otro ejemplo de una experiencia de vida única el que nos ofrece Dalibor, entrando en estas obras de arte.

Pero, por supuesto, no se trata solo de la danza. Quería compartir más ejemplos: en esta imagen, tenemos a una artista finlandesa, Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen. Vemos a una mujer con los brazos extendidos, que está envuelta en un elaborado traje hecho de papel. El papel son todos los formularios de la administración que tiene que completar cada año una persona con discapacidad para solicitar el apoyo del Estado en Finlandia. Es una instalación y Jenni-Juulia será la artista que represente a Finlandia en la Bienal de Venecia el año que viene.

Aquí tenemos a otra artista, la británica Rachel Gadsden. Vemos a una mujer de espaldas a la cámara, utilizando sus manos para pintar en un lienzo enorme, que se extiende más allá del encuadre de la fotografía. La pintura es atrevida, con rojo, marrón y negro como colores dominantes. Hay también dos muchachos, vestidos con túnicas de Oriente Medio, que están observando.

Rachel habla de su experiencia de vivir con un dispositivo médico que le inyecta una sustancia cada dos minutos para mantenerla viva. Habla de cómo es una artista que no tiene tiempo para sentarse a realizar una obra que le lleve tres o seis meses. Hace grandes cua-



dros en directo en dos o tres horas, y eso se ha convertido en una práctica escénica.

Es otro ejemplo de cómo las artes alcanzan la innovación gracias a la experiencia vital del artista.

Entonces, la creencia que todos tenemos sobre la accesibilidad nos lleva a esta pregunta: ¿Qué está haciendo mi organización para asegurarse que las artes se benefician de las prácticas innovadoras que ofrecen los artistas con discapacidad? Esa es nuestra responsabilidad.

Pero hay otra creencia que compartimos, y es que los artistas con discapacidad experimentan barreras durante toda su carrera: como jóvenes aspirantes y miembros del público que no se ven representados en el escenario, las pantallas o los museos –por supuesto, si logran acceder a esos escenarios, pantallas o museos como audiencia–; en la escuela, la universidad, el conservatorio o la academia de danza, donde a menudo son rechazados o marginados; y, por supuesto, a lo largo de sus carreras, con salas, programas, formaciones de desarrollo profesional, residencias y redes de colaboración que no son accesibles para los artistas con discapacidad.

**Así que nuestra segunda pregunta es: ¿Qué está haciendo mi organización para eliminar las barreras que impiden a las personas con discapacidad tener un acceso igualitario pleno a las artes, como audiencia y también como artistas?**

Estas preguntas han sido el punto de partida de nuestras investigaciones. La primera investigación de la que voy a hablar es *Time To Act*. Se publicó en diciembre de 2021, y su subtítulo es: *Cómo la falta de conocimiento en el sector del arte crea barreras para artistas y audiencias con discapacidad*.

Esto es clave. Lo que se estudió no fue el acceso a los auditorios o la experiencia educativa, sino la falta de conocimiento en el sector cultural mayoritario. Fue un estudio nuevo e importante que abarcó cuarenta

países, la primera evidencia transnacional de la falta de conocimiento en el ecosistema cultural europeo, y con propuestas para lograr el cambio.

El equipo investigador hizo una amplia encuesta en todos los países, además de entrevistas detalladas preguntando a los gestores artísticos sobre su conocimiento, o falta del mismo, sobre el trabajo creativo y las prácticas de los artistas profesionales con discapacidad; su conocimiento, o falta del mismo, sobre cómo hacer que sus propios programas culturales fueran accesibles a artistas con discapacidad; y sobre su conocimiento, o falta del mismo, sobre cómo hacer que los programas culturales fueran accesibles para público con discapacidad.

Voy a compartir algunos resultados que no son muy alentadores.

En primer lugar, cuando preguntamos a los gestores culturales sobre su conocimiento y experiencia acerca del trabajo creativo o las obras de artistas profesionales con discapacidad, la encuesta mostró que había un conocimiento muy pobre: el 52% de los encuestados manifestaron tener poco o muy poco conocimiento y solo el 16% dijo que su conocimiento era bueno o excelente.

También se evidenció la falta de experiencia en el apoyo habitual a artistas con discapacidad y la muestra de su trabajo. Solo el 28% de los auditorios y festivales que respondieron habían presentado trabajos de apoyo de artistas con discapacidad. El 31% de organizaciones artísticas no buscan nuevos trabajos de artistas con discapacidad.

Entonces, cuando sí quieren recibir a artistas con discapacidad, ¿cuál es su confianza en su experiencia a la hora de hacer que sus programas sean accesibles a artistas con discapacidad? Esto fue muy interesante. Podéis ver en la pantalla un gráfico que muestra que el 18% de los encuestados admitieron que no tenían ninguna confianza, y el 30% que no tenían mucha confianza. Así que el 48%, casi la mitad de los encuestados, dijo que no tiene ninguna o muy escasa confianza en que sus programas sean accesibles a artistas con discapacidad.

Ahora viene una cifra que me parece muy interesante. Las que he mostrado hasta ahora aparecen a lo largo de toda la encuesta: cuando pregun-

tamos a directores de festival, curadores, financiadores... a un montón de personas. Cuando vemos por separado la cifra de los financiadores –Ministerios de Cultura, consejerías de arte–, el 64% respondió que no tenía confianza o que tenía muy poca. Es decir, el sector se siente con más confianza que los financiadores o los organismos relacionados con las artes. Volveremos a esto.

Después, preguntamos sobre la confianza y experiencia a la hora de hacer que las programaciones artísticas sean accesibles a públicos con discapacidad. Como cabía esperar, los resultados fueron más positivos. Tenían conocimientos al respecto y las medidas eran más habituales: aseos accesibles para personas usuarias de silla de ruedas, intérpretes de lengua de signos, entradas gratuitas o descuentos para asistentes personales, etc.

Sabían de su existencia, pero no siempre las implementaban, como podemos ver en las siguientes cifras: solo un 24% de salas contaba con personal encargado con formación en sensibilización sobre la discapacidad; solo un 19% tenía un sitio web accesible; un 13% disponía de material de comunicación accesible, y el 12% ofrecía taquilla accesible. Así que algunos de estos gestores sabían algo sobre artistas con discapacidad y sobre formas de hacer sus programaciones accesibles, pero el 80% de ellos no hacía que el proceso de compra de entradas fuera accesible.

De aquí pasamos a preguntas más específicas: aparte del dinero, ¿cuáles son los tres obstáculos principales a la hora de apoyar o programar a artistas con discapacidad? Muy claramente aludieron a la falta de conocimiento acerca del trabajo de los artistas con discapacidad, tanto dentro del país como a nivel europeo.

**Cuando preguntamos qué tipo de orientación sería más útil para ellos, la respuesta fue firme: respondieron que querían orientación sobre cómo diseñar proyectos artísticos que proporcionaran igualdad de oportunidades a los artistas con discapacidad. Quieren saber cómo recibirlos, y también cómo recibir y desarrollar públicos con discapacidad.**



Y, por parte de las organizaciones que en general tenían un mayor conocimiento, querían información sobre cómo hacer que sus lugares de trabajo fuera accesibles a profesionales culturales con discapacidad: productores, administradores, expertos en comunicación. Nos encontramos con un porcentaje muy bajo de gestores culturales que tuvieran discapacidad.

Y aquí es donde las cosas se ponen interesantes para mí, como activista de la discapacidad. Preguntamos quién creían que debería hacer más para proporcionar orientación, formación y recursos sobre buenas prácticas y obtener la información que necesitaban. El 45% expresó que debían ser los promotores de las artes, como consejerías, fundaciones o cuerpos de financiación nacional, mientras que un 42% creía que deberían ser los ministerios de cultura. Existe un abrumador deseo de que la información venga de organismos centralizados y públicos.

Pero me gustaría recordarles la cifra de la que ya hablamos antes: el 64% de organismos de financiación de artes, consejerías, ministerios de cultura, dijeron que no tenían la confianza de que sus propios programas fueran accesibles. Así que hay una contradicción: el sector dice que quiere esa información y que provenga de estos organismos, pero ellos dicen que no tienen ese conocimiento o experiencia. Me resulta muy interesante.

Estos son los elementos más importantes del informe y les invito a que lo lean en más profundidad. Está disponible en la página [EuropeBeyondAccess.com](https://EuropeBeyondAccess.com), e incluyen los resúmenes ejecutivos en diferentes idiomas, entre ellos el español.

Debería haber comentado que *Time To Act* ha sido elaborado por *On The Move*, la red de movilidad cultural internacional, y no por el British Council.

Dos años más tarde, se revisó la situación. El informe *Time To Act: Two Years On* fue publicado en mayo de 2023. Revisaba las cifras y también se estudiaron a fondo tres países donde trabaja esta organización para descubrir si los programas a largo plazo y a gran escala pueden lograr un cambio.

**Cuando preguntamos sobre la familiarización de los gestores con el trabajo de los artistas con discapacidad, el 51% dijo que no estaba familiarizado, o solo un poco. Así que los datos son muy parecidos a los del informe anterior.**

Dentro de las cifras sí hay algunos cambios. El número de obras vistas es relativamente similar al del informe anterior. Sin embargo, lo que hemos visto es que sí ha habido un aumento en el porcentaje de quienes han visto siete o más producciones. El número de obras que habían visto sí que era muy superior; así que los que más conocimiento tenían tienen ahora mucho más.

Los que están al final del gráfico, quienes decían que no habían visto ninguna obra de artistas con discapacidad, son ahora menos que en el informe anterior. Pero, para mí, el problema son los que están en el centro de la tabla, los que han visto una o dos obras en el último año. Para mí eso es frustrante, porque ha habido una mayor disponibilidad de trabajos de artistas con discapacidad en los últimos años, no solamente en circulación internacional, sino también en línea.

**Creo que algo muy interesante es que las personas con más conocimiento han continuado adquiriendo más conocimiento, pero el gestor cultural medio no ha visto muchas obras. Y, cuando preguntamos a quiénes han visto, surgen los mismos nombres.**

Seguro que conocen a muchos de ellos: Claire Cunningham, de Escocia; Chiara Besani, de Italia... Y esto nos indica que los programadores no están mostrando mucha curiosidad por investigar más allá. Me parece que están siendo un poco vagos.

Luego, tenemos esta cifra notable: el 62% de programadores dijeron que sí tenían previsto programar obras de artistas con discapacidad en la siguiente temporada. Así que me parece que hay cierta desconexión ahí.





Estoy seguro de que Claire Cunningham o Chiara Besani estarán encantadas con la perspectiva de estar de gira en los dos próximos años, pero me parece que hay una falta de rigor en la investigación de los programadores, que necesitan ir más allá del tokenismo.

La pregunta que nos hacemos en el informe es: ¿cómo programar en un país en el que no hay mucha actividad local? ¿Cómo nos aseguramos de que no se está simplemente marcando una casilla, invitando a un artista extranjero en vez de apoyar a uno local? Es una pregunta muy importante.

Detectamos algunas tendencias positivas al cabo de estos dos años: hemos visto que, donde hay políticas y hay recursos disponibles, tanto orga-

nizaciones como profesionales están comprometidos con el cambio y se han establecido colaboraciones.

Empezamos a ver reconocimiento de la autonomía de los artistas con discapacidad y del valor artístico de sus obras, y se está empezando a valorarlos en calidad de coreógrafos y directores, no solo como los bailarines que interpretan una pieza de otro. Vemos un movimiento hacia la incorporación en programaciones mayoritarias.

Y, si bien en 2021 había muy poca presencia de eventos nacionales, redes y organizaciones, ahora asistimos a un aumento. Hay más recursos y más información. Pero, al igual que en 2021, existe una depen-



dencia muy grande de los programas y redes europeas en el impulso del cambio.

Quiero mencionar una variación geográfica. He hablado de cifras generales hasta ahora, pero en el análisis desglosamos las cifras en el norte de Europa, el sur de Europa y Europa oriental y occidental. En términos generales, el norte y el oeste tenían una mayor conciencia, frente al sur y al este de Europa, con esta última a la cola.

Ante la pregunta de quién tiene presupuestos específicos para la adopción e implementación de políticas o actividades inclusivas en su organización, en Europa occidental más del 62% de los encuestados los tenían, mientras que en Europa oriental no llegaban al 38%. Aquí se hace evidente la variación geográfica.

Lo que también confirmó el informe es que las inversiones funcionan. Estudiamos particularmente las respuestas de Italia, Polonia y Suecia tras cinco años de *Europe Beyond Access*, y lo que observamos es que el 30% de los encuestados estaba familiarizados un poco o mucho con el proyecto. No teníamos ni idea de que había tenido tanto impacto. Y el 75% de los encuestados habían observado una mejora leve o significativa en cuanto a la accesibilidad de sus organizaciones en los últimos cinco años.

En Italia podéis encontrar diferentes casos de estudio y os invito de verdad a echar un vistazo al modelo italiano, donde se ha producido una transformación nacional a lo largo de los últimos siete años, que incluye nuevas asociaciones de artistas discapacitados, como Al.Di.Qua, y nuevas redes de organismos públicos, teatros y auditorios que se han comprometido con el cambio. Y ha habido un excelente trabajo por parte del Ministerio, con nuevas líneas de financiación para presentar obras de artistas con discapacidad, dirigidas a artistas que han sido marginados durante tanto tiempo.

En Polonia, el cambio ha estado en la gran visibilidad de un grupo muy aislado de artistas asombrosos, con campañas en medios de comunicación y también financiación en todo el sector cultural dirigida a la accesibilidad.

En Suecia, donde ya había una gran tradición de trabajo de artistas con

sordera y discapacidad, hemos observado que ha habido un movimiento hacia audiencias mayoritarias, cambios en prácticas internas y estructuras en todo el país, y una mayor atención a la discapacidad.

Estos han sido algunos de los cambios y comparativas que hemos visto en el segundo informe, que también se puede leer en *EuropeBeyondAccess.com*, donde están disponibles los resúmenes ejecutivos en diferentes idiomas. Animo a todos a continuar su investigación ahí.

Voy a poner punto final aquí. He dado muchas estadísticas y estaré contento de responder preguntas al final de la sesión.

Quería compartir uno de los vídeos que hicimos en *Europe Beyond Access*. Se trata de un vídeo cortito en el que preguntamos a artistas en todo el mundo cuál sería su mensaje para los organismos de financiación y ministerios de cultura.

vídeo

**Jorge Sánchez Somolinos:** Voy a presentar al siguiente ponente, David Ojeda; pero antes quería dar las gracias al resto de compañeros de organización de estas Jornadas por haber querido que la Academia de las Artes Escénicas de España estuviera este año en la organización. Gracias, Inés Enciso; gracias, David Donaire desde el INAEM, por darnos esta oportunidad de estar.

Presento a una persona que ha participado ya en estas Jornadas como organización hasta en cinco ocasiones, años atrás, que es David Ojeda. Creo que todos le conocéis; por lo tanto, presentarle es algo muy fácil, y solamente quiero aportar que es un gran formador, es un intelectual que estudia, que investiga, trabaja, que hace una labor pedagógica increíble con temas de inclusión y accesibilidad, y hoy nos viene a presentar un informe en el que ha trabajado muy duro en poco tiempo, y que espero que os guste y sirva como punta de lanza de un proyecto mayor que la Academia pretende seguir empujando.

Muchas gracias.

**David Ojeda:** Buenos días a todos y todas. Gracias a las Jornadas por seguir adelante en esta labor ingente, increíble y con mucha capacidad de gestionar y hacer un crecimiento oportuno en todos los aspectos en que la sociedad tiene que seguir avanzando.

Gracias, Inés Enciso, por tu trabajo y por la invitación a través de la Academia, y que podamos seguir conversando tantos profesionales y tantas personas que participamos en este haber, sobre todo en la vinculación de la sociedad y artes en general. Quiero agradecer también a Jorge, a César Oliva, que fue quien personalmente me invitó desde la Academia a hacer este informe, y por supuesto compartir con Ben Evans, con Cristina Ward, que hace rato también que nos conocemos en estas lides, y explicar un poco lo que ha sido este informe. Justamente decía ayer, hablando con distintas personas, que es un informe casi promiscuo; no sé si es legítimo del todo, pero sí promiscuo, en el sentido de que intenta abordar en el presente aquello que está pasando.

Como siempre, somos un país colmado de anécdotas, y eso es favorable. Lugo vienen los procesos, así que quiero tomar este informe como una gran anécdota para consolidarlo como proceso y que sea una realidad a futuro.

Compararnos con el gran informe del British Council sería prácticamente imposible. Por tanto, debo mencionar sobre todo que lo que se ha intentado en esta labor de escudriñar rápida y someramente cómo estaba el panorama ha sido invitar a organismos e instituciones que creo que deberían estar, a presente, a futuro, y no en el olvido, en el pasado.

Esto ha sido posible desde la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública que ha participado, por supuesto. También, en mi impronta particular y personal de ir cambiando de un territorio a otro, actualmente participo de la junta directiva de ARTEMAD, la Asociación Profesional de Empresas Productoras de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid, y soy actualmente vocal de inclusión y accesibilidad. O sea, que estamos en un proceso de cambio, incluso en una asociación de empresas. Lo digo por los comentarios que ha hecho antes Allende López; igual somos la oveja negra dentro del espacio de empresarios, pero estamos trabajando y alguien tiene que empezar.

Quiero también hablar de otros entornos, que somos las personas quienes cambiamos. Puedo poner otro ejemplo, que es lo que está pasando actualmente en el Centro Dramático Nacional, que es fantástico. Hay una labor previa, realizada justamente por Inés Enciso y Miguel Cuerdo, un proyecto transitorio de casi dos legislaturas de la época de Ernesto Caballero que provocó un cambio sustancial, y que actualmente es una punta de iceberg. Yo creo que esa punta del iceberg no sería realmente posible sin el trabajo de empresas, de trabajos artísticos durante treinta años en el mundo de la inclusión y de la accesibilidad.

Dicho esto, y agradeciendo a todos y todas los que han ofrecido información, también quiero hablar de que no hay en el estudio un trabajo fehaciente de lo que está pasando en los espacios de las enseñanzas artísticas superiores, pero doy fe de que hay un movimiento consciente en diferentes grados. Desde luego, la RESAD está siendo partícipe de cambios sustanciales, de participación de personas con discapacidad en su formación y egresando. También estamos trabajando en aspectos de accesibilidad; por lo tanto, en la formación y en generar proyectos de trabajo de fin de grado, con proyectos inclusivos y accesibles. Ocurrió el año pasado y va a pasar este también.

**También debo invitar a que el territorio de las enseñanzas artísticas superiores cambie, pero ya se está produciendo una movilización hacia ese espacio de atención inclusiva. No estoy diciendo que tengan que ser espacios de dedicación plena, pero sí, como todo sentido social, de atender, para que la personas con discapacidad puedan acceder en su derecho a formarse y producir el espacio de contingencia futura como artistas.**

Voy a empezar por establecer cómo ha sido el proceloso mundo de estos dos meses de trabajo intensivo. Debo ser riguroso con esto para que no creemos un espejismo, pero, sin embargo, sí es formidable lo que vamos



a poder leer. No creo que varíe mucho de lo que ha estado contando antes Ben Evans, lamentablemente, de cómo está la situación a nivel internacional.

Digo que es una perla más, pero, sustancialmente, no es que varíe mucho. Igual hay sorpresas, para bien o para mal, pero debo decir que soy muy positivo. Desde mi trayectoria particular, después de treinta años que hace que comencé en labores de integración artística, antes con compañías en los años noventa, y hasta el día de hoy, he visto cambios sustanciales. Era imposible pensar que las enseñanzas artísticas superiores produjeran la capacidad de formar artistas con discapacidad, o que el Centro Dramático Nacional tuviera funciones accesibles y, sobre todo, un repertorio de producciones inclusivas en su organización, su capacidad de gestión y su programación ordinaria. Eso son cambios.

Se ha enviado una serie de preguntas que van a servir de guía en la presentación de este informe preliminar. Es preliminar y, como dice Jorge, ojalá creemos un trabajo posterior de mucha mayor enjundia. Que los hay. Luego, para finalizar, hablaré de proyectos que están intentando abrir ya este marco de una manera seria y rigurosa dentro del panorama nacional.

Dentro de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública hubo cuarenta y cinco espacios participantes. La Red la conforman 182 espacios, entre festivales, teatros y auditorios, así que estamos hablando de en torno a un 25% en la encuesta realizada.

A la pregunta de ¿Has incluido proyectos profesionales inclusivos con personas con discapacidad?, treinta y siete espacios contestaron que sí, mientras que ocho de estos cuarenta y cinco no los habían incluido. Apareció un listado de compañías formidable, y debo decir que entre esas compañías había proyectos de producción inclusiva, además de otros que son las propias compañías dedicadas profesionalmente a las artes escénicas inclusivas; ya estamos en esa simultaneidad.

No solamente son empresas con actividad artística *per se*, sino que ya los centros de producción o exhibición generan esas posibilidades, o propias compañías ajenas a esto. Hay un territorio en movimiento.

También se preguntó si habían realizado o programado festivales en los que se realizara inclusión artística, o compañías o colectivos con personas con discapacidad. Los han realizado veintiún espacios, frente a veinticuatro que no los ha realizado.

En cuanto a las que han realizado funciones accesibles, en total, frente a la suma de los espacios con las funciones realizadas en estos dos años, que fue lo que se discriminó, podemos observar que ha habido una variabilidad de 350 funciones accesibles de las 2000 funciones realizadas. Estamos hablando de un porcentaje cercano al 20 o 15%.

En cuanto al número de compañías que pasaron a lo largo del año por la programación: lo que queríamos ver era, dentro de los espacios de exhibición, cuál era el rango de funciones que se realizaban. Ahí podéis ver discriminados: entre una y veinte funciones, doce espacios; de veinte a cincuenta, veinte espacios; de cincuenta a cien, nueve espacios; de cien en adelante, cuatro espacios.

En total, lo que salió fueron 2058 funciones realizadas. Ahora viene un poco el susto: solamente hay 79 funciones inclusivas. No nos asustemos, esto es un detalle de interés. Y digo de interés porque cuando esto se está dando es porque hay un apereamiento real de que las cosas están pasando. Otra cosa es todo el esfuerzo que supone que se dé cabida a estos proyectos dentro de la programación, y esto es un trabajo ulterior.

**El informe de Ben Evans y lo que yo podría decir también es que mucho de esta realidad existe sobre el desconocimiento. Hay una gran necesidad de un espacio de formación y sensibilización para cambiar esta situación de ratio, que es un poco extrema, pero que habla de la realidad. Estamos así y es lo que tenemos que empezar a trabajar para que cambie.**





Dentro lo que es el positivismo, o el posibilismo –lo quiero ver con el vaso medio lleno–, salvo las Ciudades Autónomas, Baleares, que tiene su propio proyecto, o Cantabria y Aragón, que no aparecen dentro de este informe porque no respondieron, lo que sí evidencia el informe es que en todo el territorio español se están dando atenciones en espacios de exhibición a lo que tiene que ver con funciones accesibles o accesibilidad. Realmente, podemos observar que no hay un desconocimiento. Lógicamente, lo que sí existe es una ignorancia de lo que está pasando y cómo realizarlo. En cualquier caso, existe, por así decirlo, una dedicación a que esto pase.

Podemos comentar que la respuesta más abundante vino del País Vasco, donde hubo diecinueve espacios participantes, lo que es loable. En Extremadura, quien respondió fue el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, que ha recibido actualmente el premio de acción social de CERMI, el Comité Español Representante de Personas con Discapacidad, porque tiene una gran capacidad de gestión de la accesibilidad dentro de las funciones que se realizan. Y el balance de funciones que han realizado era de cien representaciones accesibles, un trabajo formidable, y la comparativa de lo que hace el festival, según los datos que extraemos, es casi lo que ha respondido País Vasco en sus diecinueve espacios de exhibición. Estas son las paradojas que tenemos y nos tenemos que mover en ese rango tan distante, tan increíble pero tan considerable. Es mirar lo positivo dentro de lo que estamos trabajando.

Por todo ello, quiero concluir con que se han realizado setenta y nueve funciones inclusivas dentro de las 2000; es poco, pero se está haciendo. Ha habido 350 funciones accesibles. No se ha hecho un sondeo en redes de salas alternativas. Es un trabajo que tiene su propio quehacer y son salas que están comprometidas en este caso.

Podríamos decir que en el territorio del Estado español se está entendiendo que esto hay que cubrirlo. Luego vamos a hablar de si esto tiene que tener partidas económicas, si se está realizando una buena gestión de esas partidas, y este informe no entra ahí. Lógicamente no ha dado tiempo. En relación al estudio que ha presentado Ben Evans, podemos decir que actualmente hay un estudio paralelo de lo que es la línea de la península Ibérica en este proyecto europeo que defendemos desde nues-

tra península, que están liderando Fundación Psico Ballet Maite León y Dançando com a Diferença de Henrique Amoedo. Se llama *On Stage*, saldrá brevemente y analizará la situación de manera más profunda.

No quiere decir que no haya que profundizar en más aspectos que el propio proyecto deja abiertos para una investigación futura; quiere decir que no estamos en el abandono. En este caso, lo quiero citar porque es un proyecto que validará seguramente una perspectiva en cambio y en rigurosa condición al estudio que se ha realizado en estos dos años.

Avanzando en este sentido, y por hallarme también dentro de ARTEMAD, establecí una serie de preguntas a las empresas que conformamos esta asociación. Participaron diecinueve; hubo algunas más que expresaron interés. Estamos hablando de un 40%, en realidad somos alrededor de medio centenar de empresas participantes.

Si vemos la primera pregunta, la respuesta fue que sí han realizado funciones accesibles ocho de las empresas participantes y nunca las han realizado once empresas. Dentro de estas ocho empresas, indicaron el número aproximado de dichas funciones accesibles. Cuatro empresas habían llevado a cabo de una a cinco; tres empresas, de cinco a veinte funciones, y una empresa, más de veinte.

La siguiente pregunta era si se había trabajado con programas, centros de exhibición o festivales que hayan facilitado la realización de funciones accesibles. Doce de las diecinueve sí lo han hecho; siete, nunca.

En la siguiente pregunta, sobre si querrían incorporar estrategias para realizar funciones accesibles, nueve empresas han respondido que sí quieren; dos empresas desconocen y, por tanto, deberían recibir esta información. Esto es general a la propia ARTEMAD. La junta directiva y la asociación estamos inmersos en un proyecto de jornada y programa de sensibilización, para que se entienda todo lo que ocupa. Es la forma activa de trabajarlo, de concienciar y de cambiar parámetros.

Vemos también que para ocho de las empresas participantes sería una cuestión de costes. Lo que hablamos, en cualquier caso, es que es una medida clara, tangible, no podemos obviarla.

La siguiente pregunta, si se tiene experiencia profesional y artística de trabajar con personas con discapacidad: seis de las diecinueve empresas sí la han llegado a tener en algún caso, mientras que trece no la habían tenido nunca.

Por último, se cuestiona si sería posible que en el futuro se trabajara dentro del equipo con personas con discapacidad. Seis empresas tienen interés, once solo si el proyecto lo requiere, y dos empresas, que coincidían con no haber realizado actividades, planteaban que tendrían que tener una claridad de lo que estaba pasando. La semblanza dentro de ARTEMAD da cuenta de lo que es el espacio de la creación, de la producción y de la gestión artística como creación, frente al espacio de la Red, que es la exhibición. Digamos que son dos componentes. ARTEMAD es una práctica real, estamos trabajando en el ejercicio presente, comprometidos desde la junta directiva y desde las empresas que formamos parte. Esto requiere que sea un espacio a futuro.

No sé si el resto de empresas a nivel nacional que participen, incluso invitar a Faeteda (Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza) como federación a que esté el cabo de lo que esté siendo oportuno dentro de su actividad y de su gestión como institución que organiza todo este espacio.

En este sentido, debemos valorar positivamente la participación del 40% de las empresas. Sabemos que hay ocho empresas que han realizado fehacientemente funciones accesibles y que ha sido un caso partícipe y consciente, y que seis empresas llevarían adelante sus proyectos accesibles de manera cierta y concreta. Es un balance de rigor y de crecimiento. Creo que es un cambio sustancial y que, seguramente, hace quince años ni estaría este planteamiento realizado. Por eso hablo de la contingencia y de la actualidad de lo que estamos teniendo, pero también de los cambios sustanciales que se están produciendo a muy distintos niveles.

Con esta gráfica quiero mostrar lo que el Centro Dramático Nacional ha realizado en los dos últimos años: y es que, de las veinticinco producciones realizadas, siete ha sido inclusivas. Estamos hablando de un porcentaje bastante elevado y, para mí, ese es el horizonte a seguir como centro de producción y de exhibición.

Que sea el Centro Dramático Nacional no es nada baladí. Si fuera otro espacio, sería anecdótico; esto es sustancial, es un cambio de paradigma consciente.

Lo comparo con el esfuerzo que están realizando algunos centros de artes escénicas superiores. Los espacios de exhibición a nivel de la administración pública tienen que gestionar esto de manera fehaciente, y por tanto los cambios en RESAD, en el Institut, en otros centros de formación artística superior que están teniendo lugar, también están pasando conscientemente en el Centro Dramático Nacional.

De ahí para abajo, todo. Son todos, posiblemente, lugares que se esfuerzan y trabajan de forma consciente en su nivel de gestión-producción. Son conscientes de los costes, los gastos y los esfuerzos. Quiero decir que esta es la labor que tenemos que perseguir, y no estoy diciendo que sea un horizonte a futuro o por hacer. Estamos hablando de una realidad. Si en esos lugares estamos en un nivel de máximo reconocimiento, hacemos la labor consciente, de ahí para abajo deberíamos trabajar de manera concreta, transversal y así cambiar la situación del panorama nacional en el que, según el balance de este informe, solamente setenta y seis funciones han sido inclusivas, o un 25 o 30% de las funciones de estos espacios de exhibición han podido ser accesibles.

**Volviendo al Centro Dramático Nacional, ha podido realizar el contrato de veintiocho personas con discapacidad a nivel artístico en estos dos años de gestión. Es un gran balance: estamos hablando de que veintiocho personas con discapacidad reciben el reconocimiento de artistas profesionales dentro del Centro Dramático Nacional.**

También hacen otras actividades paralelas, de formación y gestión y traslación sensible en el análisis, como pueden ser encuentros con equipos artísticos, de los que se han realizado hasta ocho; cartas blancas, que son informes y desarrollos de todo lo que está pasando en el paradigma

y la realidad de la acción inclusiva artística; talleres de conciliación que reúnen a profesionales de distinto calibre para que se sientan inmersos dentro del proceso; las formas de ensayos abiertos; clases magistrales impartidas por directores artísticos que trabajan en la inclusión, y trabajos directamente con el público para entender y ser conscientes de todo lo que está cambiando, además de publicaciones y residencias dramáticas.

Quiero decir con esto que valoro positivamente que ochenta y tres funciones dentro de las representaciones realizadas en estos dos últimos años hayan sido accesibles y siete producciones hayan sido inclusivas. Creo que es un norte, es un espacio de rigor que está trabajando de manera muy consciente.

Hice un apéndice del sistema de contratos para que se estableciera en el informe cuál es la realidad de nuestro país y cómo fluye. Debo decir que la situación de los contratos es muy diversa. Y digo diversa en el caso de que, si pudiéramos sustantivar todo, al final la paradoja aparece en que las personas con diversidad sean contratadas en régimen de artistas, es decir, consideradas como personas sin discapacidad. Ese oxímoron tenemos que tenerlo en cuenta. O bien el arte destruye el concepto de discapacidad, o bien la forma de contratación dentro del régimen está teniendo una incierta situación de rigor a la hora de considerar con quién estamos trabajando, en el sentido de reconocer o no reconocer o qué apoyo se necesita.

Lo que vengo a decir es que es una realidad: las contrataciones de personas con discapacidad se están dando dentro del régimen de artistas; es, a veces, muy natural que esto se produzca, pero existen relaciones de situación y convenio, sobre todo en el sistema de pensionados. Existe una discriminación que aparece en el informe de forma bastante detallada, sobre todo si la pensión es la no contributiva, si la pensión es parcial, que entra y sale igual que la no contributiva, o si tiene la situación de pensionado total o absoluto. Como sabemos, ahí se convierte en una situación de imposibilidad absoluta, y aparecen las otras formas o tipos de trabajos dentro de la posibilidad de contratación de las personas con discapacidad, que es a través de centros especiales de empleo. Se trata de un empleo protegido de carácter positivista donde el tanto por ciento diferencial de



personas entre personas con y sin discapacidad conforman esa empresa; las fundaciones, que también hacen una labor de gestión dentro de esa forma de contratación, mediante formas integradas entre ser profesor o ser docente y a la vez realizador y artista. A veces, la personas con discapacidad tienen la posibilidad de ser autónomos y contratados como artistas autónomos, como pasa en otras áreas y funciones.

Lo que vengo a decir con esto es que tenemos todo ese crisol, esa manera factible de realizar esta forma de contratos y la realidad es que, sin embargo, en proyectos inclusivos no podemos olvidar que hay personas que necesitan apoyos sustanciales que, a veces, en los contratos no están reconocidos, y los proyectos de empresas profesionales que los realizan

tienen que ver cómo simultanean todas estas funciones convenientes y necesarias para que esta persona funcione con la mayor legitimidad y autonomía dentro del desarrollo y propuesta artística que se lleva a cabo.

Esto está por... no quiero decir aclarar, pero sí estudiar de forma profunda, y también creo que es un espacio de información a las empresas de creación y de producción, que muchas veces desconocen el procedimiento, y a veces se hallan también en ese desconocimiento, en una situación de cierta incompetencia o imposibilidad sobre cómo proceder. Al final, si el detalle artístico es el que merece la pena, se está viendo que no existe, por así decir, una falta de capacidad y una falta de rigor en ese contrato profesional; por tanto, el informe aduce una breve presentación del término de contratos y la gestión de contratación de personas con discapacidad.

Resumiendo, y sobre todo ya con la exposición de las dos presentaciones previas que han realizado tanto Cristina y Allende como Ben Evans, creo que podemos decir que, estando como estamos, no estamos tan mal.

**La trayectoria de décadas me hace ver que no estamos tan mal. No estamos en la mejor situación; conviene, mucho más que una sensibilización, un trabajo profundo en formación, a muy distintos niveles, y una estrategia fundamental de plan a futuro.**

Reitero que la cordialidad y la colaboración que han tenido tanto la Red de Teatros como ARTEMAD y otros proyectos y entidades de gestión dentro de la actividad cultural estarían manifiestas. Es lo que comentaba Ben Evans: quieren saber cómo aprender. Creo que muchas de las necesidades provienen de cómo instaurar esa formación que regle toda la coyuntura de la que estamos hablando a lo largo de esta mañana y de la que hablaremos a lo largo de los próximos días.

En el haber, creo que un proyecto como *On Stage*, que saldrá de aquí a fin de año, nos dará la realidad de lo que está pasando. También hay otros proyectos de investigación en los que participo, como ReDiArt-XXI, con la Universidad Carlos III, en el que hay una labor concienzuda de un grupo de



investigación de seis años en la que se está haciendo ver qué es la cultura de la discapacidad o los estudios culturales, como queramos verlos, a un nivel de carácter estructuralista o semiótico, pero también hablando de qué es el pensamiento creativo activo y el detalle que tiene que instaurar todo este trabajo de innovación, como comentaba Ben Evans. Yo también lo comparto, porque es una regeneración de la perspectiva de artes escénicas contemporáneas. Creo que es una labor ingente la que se está realizando a muy distintos niveles, pero sobre todo es una panorámica que está por hacerse desde la base. No estamos en el olvido, pero hay que trabajar fuertemente para seguir avanzando y promoviendo cambios.

En esta situación, quiero comentar que seguramente el Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad



para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público, y que promueve el Ministerio de Asuntos Sociales y Agenda 2030, supondrá un cambio sustancial en el propositivo que está haciendo de atender a la accesibilidad. Es decir, los espacios de exhibición van a estar invitados a hacer un cambio sustancial en sus maneras de compromiso con la accesibilidad. Si esto es así, nos vamos a ver incluidos todos y todas en que estos espacios de exhibición tengan que hacer un cambio sustancial en sus estrategias de gestión y producción, de formación de profesionales y de cambio paradigmático en los diseños de los espectáculos que realizan.

**El diseño de la accesibilidad es un diseño más dentro de la creación artística que se obvia y llega en último término; a veces, es paliativo y no conformativo, por usar un símil sanitario, y creo que hay que entender que la accesibilidad es una parte más integral de los diseños artísticos que funcionan.**

Debo decir que los profesionales que entren a formar parte de la nueva plantilla de estos centros de exhibición nacional, tanto públicos como privados, tendrán que tener en cuenta que tienen que saber hacer paseos escénicos, tendrán que tener un nivel de información sobre qué son los programas accesibles para personas con discapacidad, la acomodación, etc.

En nuestro país, e imagino que también en Europa, quiero comparar la necesidad de atención a la diversidad que tenemos por delante en el territorio del Estado español en toda su integridad con lo que supuso la reforma educativa de los años ochenta. Nuestro nivel de analfabetismo era un tanto por ciento bastante considerable y la reforma educativa condujo a un cambio sustancial de la sociedad, donde el analfabetismo funcional pasó de ser un acto presente a una irrealidad.

Creo que las personas con discapacidad, si se me permite el símil, han sido analfabetas culturales, en este sentido, ante las artes escénicas. Durante prácticamente 3000 años, no han existido las funciones de teatro y

de danza para ellos, y desconocen absolutamente los distintos lenguajes artísticos que han funcionado desde Grecia hasta nuestros días. Es incommensurable lo que puede pasar cuando las personas que asisten a un espectáculo de danza descubren por primera vez qué es una coreografía, qué es un cuerpo en movimiento, y no les hablo del circo, no les hablo de la *performance*, de audiovisuales, etc.

**Estamos ante una posibilidad social, una posibilidad universal y, desde luego, si no la acometemos, no ya en Europa, sino a nivel mundial, estamos perdiendo el tiempo y cometiendo un acto de felonía, de falacia, y haciendo un esfuerzo que no va a ningún sitio.**

Esto no es anecdótico, es un cambio imperativo que tiene que hacer que la sociedad evolucione y que, por fin, como se hablaba esta mañana, los espacios sean diversos, públicos y accesibles.

Es decir, no vamos a tener artistas con discapacidad en escena si no son público primero. Eso es así de claro. Por tanto, vayamos a que formen parte del tejido que accede a la cultura; luego veremos si son capaces de transformar la sociedad con sus niveles artísticos y creativos, desde su posición poética y personal, pero también haciendo un cambio sustancial en las nuevas panorámicas de artes escénicas. Estamos por trabajar, así que os invito a que trabajemos juntas y juntos, porque queda mucho que hacer.

Muchas gracias.

**Cristina Ward:** Vamos a abrir ahora el turno de preguntas, debate, reflexiones... Creo que seguimos teniendo a mi compañero Ben Evans en antena. Comenzamos.

**Público:** Hola, buenos días a todos y todas. Yo quería formular una pregunta a David Ojeda: ¿puedes definirnos qué es una función inclusiva?

**David Ojeda:** Tal y como ha estado explicando antes Allende López, consiste en que, al menos, las personas con discapacidad evidente estén encima de la escena. Hablo de discapacidad evidente frente a la latente, quien necesita una silla de ruedas o un apoyo sustancial para poder ejercitar su arte. Esta sería la definición máxima.

Yo veo todo lleno de discapacidad. Lamentablemente, parece que esto es inclusivo, pero yo hablo de que en la formación artística que enseño en la RESAD veo más cuerpos con discapacidad que sin discapacidad. Para mí, cambia la substanciación, y podríamos hablar incluso de hasta dónde el arte no parte de sus limitaciones para apostar por sus teorías estéticas. Ahí entramos en otra formulación mucho más profunda; pero digamos que el arte necesita de sus límites. La discapacidad es el límite que tiene.

**Público:** Hola. Muchas gracias por todo lo que está pasando esta mañana. Mi pregunta es para David Ojeda también y es muy simple: de todos estos porcentajes y todo lo que has detectado de las funciones inclusivas, ¿tienes información sobre cuáles, de todas ellas, están dedicadas a la infancia y la juventud?

**David Ojeda:** Dentro de ARTEMAD hay compañías que se dedican específicamente a esto. También hay dentro de las campañas de Teatralia, o incluso dentro de FETEM (Fundación para el Estudio y el Tratamiento de las Enfermedades Mentales) hay funciones inclusivas. Podríamos hablar de que lo más paradójico es que en el informe florecen, dentro de la Red de Teatros, compañías que están haciendo producciones teatrales, pero la más ingente cantidad de compañías provienen más del territorio del lenguaje corporal de la danza. Creo que en el Reino Unido son las más hegemónicas, con ejemplos como Stopgap o Candoco, con casos como el de Claire Cunningham como referente.

En España pasa lo mismo. El primer proyecto es la Fundación Psico Ballet Maite León, actualmente Danza Mobile, podríamos hablar de Patricia Ruth y, si seguimos, podríamos decir que el vasto mundo de la gestación de las artes escénicas en esa denominación de origen inclusiva proviene de la danza. El teatro se haya en una paradójica situación de minoría, dentro de lo que son los espacios de gestión de creación. Luego las producciones, lógicamente, varían mucho, y creo que lo que hay que detectar de lo que

he podido leer en el informe, es que son producciones, no creaciones de empresas de intención inclusiva, sino producciones inclusivas, que es distinto. Gracias.

**Isabel Pérez (Agencia Andaluza de Instituciones Culturales):** Buenos días. Yo quiero daros las gracias porque habéis sido todas muy inspiradoras esta mañana. Llevo años en esto de las Jornadas y reflexionando sobre estas cuestiones. Hay una cosa que hoy me ha saltado y que ya había pensado otras veces, porque me preocupa mucho. En toda esa evaluación de la que hablabas, David, de que las cosas han avanzado mucho desde que empezamos a trabajar en las Jornadas hace quince años, y antes, lo que más me preocupa son las estructuras, los espacios donde se habita, los espacios donde se hace el teatro y el espectáculo. Porque esos espacios, desde mi punto de vista, fomentan la diferencia social, por un lado, y fomentan también el muro de movilidad clarísimamente.

**Yo creo que ya hay una sensibilidad entre los programadores y programadoras de los espacios; hemos avanzado mucho ahí, hay una sensibilidad entre los artistas, creadores y creadoras, pero me parece que falta esa sensibilidad con respecto a lo que es el templo en donde se hace teatro, que a veces es demasiado cerrado, demasiado hermético y fomenta las dos cosas que digo, la diferencia social y la diferencia de movilidad y de acceso al espacio.**

No sé qué pensáis, quería abrir esa cuestión. Vamos, yo los quemaría todos *[Risas]*.

**David Ojeda:** Lo que creo que puede pasar, si en la península avanzamos hacia lo que propone este Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, es que nos acostumbraremos a ver pantallas de subtítulo, dispositivos simultáneos, intérpretes de signos, programas accesibles, etc.; que sea costumbre y cotidianeidad. Ahora mismo es una anécdota.

Cuando antes se preguntaba qué es una función inclusiva, lo peor es una función accesible; primero, porque el diseño o la realización llega a última hora y en ese aparataje se tienen que poner pantallas, que no están contempladas en el diseño espectacular de la función. Los propios diseñadores acceden, pero también se someten a un rigor de: «¿Tenemos que tener la pantalla ahí?». Estoy explicando cotidianidades. O, en el sistema, como tú bien debes saber, Isabel, es distinto que vayas al Centro Dramático Nacional o a ciertos teatros de la Red. Estoy hablando de mi experiencia con mi compañía, Palmyra: están las webs accesibles, de sobra saben lo que es un programa accesible, de sobra saben la necesidad de los iconos, etc. Muchas veces llegas a otros lugares donde tienes que informar al equipo de producción y gestión del teatro, desde la taquilla hasta la última persona.

**Y no hablemos ya de la accesibilidad de los entornos, es decir, cómo llegan las personas con discapacidad al teatro; cómo se les hace llegar esa información en el espacio de difusión desde el taquillaje a la propia gestión y producción del centro de exhibición.**

Todo es un aparato que es desconocido, desarraigado y que, por tanto, hay que comprometerse en cambiar. Realmente somos las compañías, los proyectos o las distribuidoras que en este momento ya están enfocadas a este nivel las que hacen esos cambios. Pero eso no es lo habitual, y estamos en muchas partes teniendo que hacer un trabajo fehaciente y consciente.

Yo hablo de la Red de Teatros, pero también hablo de empresas, hablo de centros de exhibición y formación, hablo de muchos lugares que tienen que darse simultáneamente, porque no es solamente de un lado. Tiene que cambiar algo más estructural. Y es concebir que sea algo cotidiano ver un público diverso dentro de una función. Si eso no se hace, que se suban a la escena me parece que es una anécdota.

Cambiar la arquitectura de un teatro reconstruido en un espacio de teatro de corralas o sobre un teatro romántico está, pero también tenemos

que amparar que los cambios arquitectónicos están establecidos por ley desde hace un tiempo. Ya depende del rigor del equipo de gestión que se produzcan o no esas adecuaciones convenientemente a la accesibilidad. No hablo ya de camerinos ni rampas de accesos; hablo de la disposición de accesos que hay que reconvertir para esa funcionalidad.

Invito a reflexionar sobre que, si es real ese Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, en cinco años tiene que moverse mucho territorio y es necesaria una ingente gestión económica para que eso pase. Hablamos de cinco años. El territorio no está tan lejano, pero tenemos que poner todos mucho esfuerzo y compromiso.

**Ben Evans:** Estoy totalmente de acuerdo con lo que se ha planteado en la pregunta. La arquitectura e infraestructuras de nuestro sector cultural, tras varias generaciones, han indicado quién es bienvenido y quién no lo es. No tiene que ver solo con discapacidad, sino con un amplio espectro de comunidades marginadas.

Lo que yo oigo mucho en Europa es: «¿Por qué las personas con discapacidad no vienen? Hemos cambiado, tenemos un ascensor en la parte de atrás, tenemos un intérprete de lengua de signos», y creo que de lo que la gente no se da cuenta es que, si llevas llamando a la puerta durante treinta años y la has encontrado cerrada, dejas de llamar.

Así que la responsabilidad a la hora de empezar a establecer relaciones y superar cierta inquietud –muy comprensible– por parte del público y los artistas con discapacidad está en el organizador o en las instituciones. Muchos han tenido experiencias horribles: han tenido que pagar más para llegar en taxi, a lo mejor han tenido que pagar por venir acompañados de un asistente, han experimentado humillación a la hora de ir al baño, los han tenido que subir por las escaleras... Son experiencias humillantes, y la gente no volverá a no ser que haya una estrategia comprometida y a largo plazo para establecer contacto con esa comunidad.

No vale con decir: «Tenemos una función con intérprete de lengua de signos el mes que viene». Nadie va a venir, ¿por qué deberían hacerlo? No se puede ir con regularidad, no se tienen relaciones con la comunidad, no se

puede interactuar con la persona a cargo del bar. Va mucho más allá de un único espectáculo accesible

Las instituciones deben entenderlo, y también los ayuntamientos, que son responsables de la infraestructura: cómo se llega al teatro, cómo se aparca, si uno viene en taxi. Los ayuntamientos y los municipios pueden tener un papel clave en otras infraestructuras cívicas.

**Público:** Hola. Tengo dos preguntas rápidas. La primera es una cuestión terminológica. Ben Evans, no sé si podrías explicar un poco más esta distinción que has hecho entre artista con discapacidad y artista discapacitado, la diferencia entre Reino Unido y Estados Unidos, y cuáles son las implicaciones de utilizar estos dos términos.

La segunda, que sí creo que es un rasgo común en las dos intervenciones, es la cuestión sobre la falta de curiosidad en la programación, el desconocimiento en general, sobre todo en esfuerzos que se están haciendo en políticas de accesibilidad e inclusión. ¿Dónde creéis que recae esa necesidad de esfuerzo? ¿En formación? ¿Cómo se podría romper esa barrera con las personas que no tienen ningún tipo de formación o conocimiento respecto a accesibilidad?

**Ben Evans:** Gracias. No voy a entrar en una comparativa en profundidad entre las políticas de discapacidad del Reino Unido y Estados Unidos, creo que sería un poco complicado [Risas]. Para resumir, un activista de Estados Unidos diría: «No quiero que se me defina como alguien discapacitado. Tengo discapacidad, es parte de lo que soy: tengo el pelo castaño, tengo discapacidad y eso no me define».

En el Reino Unido, y un poco también en Irlanda, se utiliza el término yo soy discapacitado a causa de ti. No se trata de que yo sea discapacitado y punto, esto es lo que me define, sino de que soy discapacitado porque, si soy usuario de silla de ruedas, soy discapacitado porque no tienes un ascensor; soy discapacitado porque el sistema educativo no contempla la lengua de signos como segundo idioma.

Es un espejo activo hacia la sociedad. Creo que es útil, aunque debo decir que no funciona en la mayoría de las traducciones, así que a veces es

más útil para nosotros decir «con discapacidad». Tenemos un proyecto en Australia y utilizamos el término *disabled* para los artistas del Reino Unido, y *with disability* para los australianos. Así que somos muy conscientes del lenguaje, pero no nos tenemos que obsesionar demasiado con él, porque incluso en la lengua inglesa tenemos diferencias. Creo que es fácil asustar a los gestores artísticos si nos centramos en el lenguaje, porque les preocupa hacer las cosas mal.

Esto me lleva a mi parte de la respuesta a tu segunda pregunta.

**Creo que existe una verdadera preocupación en el sector cultural por equivocarse, por presentar artistas y trabajar con ellos y cometer errores. Creo que es útil reconocer que el sector cultural en general aún no sabe, que todos están aprendiendo, y es un comienzo muy bueno.**

Pero quiero sugerir que, incluso aunque imagino que todos en esta sala, y desde luego yo, nos sentimos atraídos por el tema de la igualdad para las personas con discapacidad, la conversación con programadores debería empezar con lo primero que abordé en mi presentación: la innovación única para las artes que ofrece el arte hecho por artistas con discapacidad.

Sé que los programadores de cualquier parte del mundo, si comienzas con: «Quiero hablar de derechos», desconectan. Pero si empezamos con «Quiero hablarte de un artista que está haciendo algo que nadie más en el mundo está haciendo, y del que todo el mundo está hablando», eso sí les interesa.

Para mí, es crucial que proporcionemos toda la formación y todos los recursos, pero tenemos que convencer a la gente de los méritos artísticos de esas obras y de que son realmente innovadoras.

**David Ojeda:** Creo que, si hubiera más espectáculos de este nivel, todo el mundo aprendería. Lo anecdótico perdura todavía en las diferentes capas culturales, y eso, como comenta Ben Evans, es real. Formar es una



parte sustancial, pero realizar es lo conveniente. Si no realizamos de una manera permanente, estaremos todo el rato en un prurito de formación, reformatión y requeteformación y, por tanto, de cansancio.

Creo que al final es un compromiso político. No ideológico, político. Es un hecho transversal a la sociedad. La accesibilidad tiene que formalizar la accesibilidad de las personas con discapacidad. Ben ha hablado de treinta años, pero yo hablo de tres mil años atrás. La realidad de la participación de las personas con discapacidad como público es irrelevante. Prácticamente es contemporánea. Pero contemporánea de hace dos días. Entonces, es muy lógico que las propias comunidades con discapacidad se sientan en un punto de vista con contradicciones y tengamos un panorama que habrá que aguantar como espacio de inversión de espacios culturales durante treinta o cuarenta años, donde poco a poco se vaya manifestando la participación.

Si la eventualidad es que tú vas a casarte solamente un fin de semana al mes, si tú vas a ver un espectáculo solamente un fin de semana al mes o si tú hablas con ciertos espacios y «para qué lo voy a hacer, si no vienen»... Esa frase es la que hay que cambiar en rigor, porque éticamente estás faltando al respeto a toda una comunidad.

El que sobras eres tú, porque estás perdiendo una parte de gestión económica de la que eres responsable. Estás ahí puesto por el municipio, la gestión autonómica o nacional y tienes que ser responsable de esa parte proporcional económica. Tienes que hacer una inversión. Y es una inversión que económicamente es muy grandilocuente, es vasta. Pero hasta que la platea no esté llena con personas con discapacidad, la RESAD, las danzas y lo demás serán irrelevantes, serán anecdóticas y funcionales.

Por ejemplo: durante un mes hay una programación actualmente en el Teatro Valle-Inclán donde todo está interpretado en lengua de signos. Es una gran anécdota, porque el público sordo está yendo a lo que nunca suele asistir; somos los oyentes los que tenemos que transitar un espacio de transgresión, de acomodación, de gestión de cómo percibir ese espectáculo.

Lógicamente, es un gran acto, decisivo dentro de un espacio de exhibición

y de producción, y tiene que estar ahí. Pero es lo que debería ser habitual. No estoy diciendo que todas las funciones tengan que tener lengua de signos como forma del espectáculo inclusivo en diseño; estoy hablando de que la lengua de signos podría estar funcionalmente y así la comunidad sorda podría venir a ver espectáculos dentro de su competencia cultural.

Esa es otra: al final, la gestión que realizamos en estas funciones a veces hablan del yo con problemas. Hay otras manifestaciones del arte que no tienen que ser autopoéticas o autorreferenciales, y estamos en ese caldo de cultivo permanentemente: el yo bailando con su función o su disfunción, más allá del código estético-artístico referencial. Es otro campo por tratar.

**Las funciones accesibles no tienen que hablar de los problemas de las personas con discapacidad; las funciones inclusivas no tienen que hablar de los problemas de las personas con discapacidad. Tienen que hablar de los problemas de la sociedad, si es que hay problemas, o divertirse con los problemas de la sociedad.**

Y muchas veces hay programadores que dicen: «Pero esto no habla de vuestros problemas». Bueno, habla de problemas de la sociedad, aunque esté interpretado o bailado por cualquier persona. Tenemos que salir de esa forma endogámica de reconocer solamente que un proyecto inclusivo tiene que hablar de problemas de la discapacidad. Al final, se forma un entramado o grumo casi tortuoso de que, si no se habla de la discapacidad en un proyecto inclusivo, tampoco merece la pena, porque no va a llamar la atención al público.

Hay muchas cosas, pero sobre todo más realización y más escenificación de todos los niveles, más presencia de personas con discapacidad.

**Ben Evans:** Perdón, ¿puedo añadir una cosa? Me gusta muchísimo lo que ha dicho David, espero que no le importe a la moderadora.

Me ha emocionado lo que ha dicho David porque, como muestra nuestro informe, el sector cultural quiere información de los organismos de finan-

ciación y los organismos nacionales; y lo que vemos en toda Europa es que en esos países donde los organismos de financiación han insistido en que haya estadísticas y cambios en el sector cultural, por ejemplo en el Reino Unido, Irlanda, Noruega, Canadá, Suecia o Malta, observamos una gran diferencia en términos de quién está en el público y quién en el escenario.

No cabe duda de que las políticas y las regulaciones sobre financiación cambian las cosas. Y estoy de acuerdo con David: no pienso que sea algo político en términos de izquierda o derecha; de hecho, algunos de los públicos discapacitados más amplios están en la ópera, ya que hay muchas personas mayores con problemas visuales o auditivos. No se trata únicamente de trabajos radicales, pero es cierto que en los países donde hay nuevas políticas e infraestructuras en las artes, se dan cambios.

Y creo que también debemos dar un aplauso a la Comisión Europea. Ahora se han aceptado las recomendaciones de nuestro Arts and Disability Cluster, y todos los proyectos candidatos deben hablar de cómo satisfacer criterios más estrictos de inclusión. Muchas organizaciones no saben cómo responder a esto, y parte de nuestro trabajo consiste en educarlas: cómo van a hacer que algo sea accesible, cómo se van a asegurar de que las personas con discapacidad puedan acceder a un teatro o a un festival.

David ha comentado que ha habido tres mil años de teatro inaccesible, y es cierto que después de la segunda guerra mundial las estructuras de financiación de las artes crearon una estructura que margina a las personas con discapacidad de las artes, así que estas mismas entidades de financiación son las que tienen que hacer el cambio.

**Público:** Hola. Más que una pregunta es una opinión. Llevo alrededor de quince años dedicada a la inclusión a través de las artes, a través de una compañía profesional de danza y sí que creo que una necesidad es que, para llegar a la juventud, no solamente tenemos que plantearnos programar en teatros, porque estamos un poco obsesionados con esto, sino que la programación debería expandirse a muchos lugares mucho más accesibles, como la calle, los museos y también a escuelas. Si queremos crear conciencia y futuro, la escuela debería ser una parte muy implicada.

Por otra parte, sí es verdad que existe lo que apunta David Ojeda, muy poca formación en el ámbito creativo y muy pocas residencias inclusivas. Ya se están creando redes de compañías inclusivas, y también desde el ámbito institucional y privado creo que podríamos aunar esfuerzos.

**Cristina Ward:** David, te quería dar la enhorabuena por el informe, es fantástico. ¿Cuáles son los siguientes pasos? Me alegra mucho que este informe ya exista.

**David Ojeda:** Claro, es un principio. Como he mencionado, hay otro informe, *On Stage*, en el que he estado como colaborador. Será comparativo. Igualmente, quedan flecos; no es tan exhaustivo como el que se ha realizado por vuestra parte, de toda Europa, pero es un acercamiento con seriedad y profundidad.

Creo que esto tiene que avanzar. No solamente desde la Academia; creo que hay un nivel de transversalidad dentro del espacio cultural y social. No es una cuestión de qué lugar del mundo tiene que atender esto. Creo que desde el Estado tiene que estar la parte cultural, social y educativa de la mano, y también la profesionalizadora, la del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Me parece que el cambio que puede producir este Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, es formidable. Tengo fe, porque obliga a que la accesibilidad sea un hecho real dentro de los espacios de exhibición. Eso va a conducir a que tengamos que hacer una labor de estrategia y de planificación.

Y repito, se hace necesario, sobre todo si llegamos al año 2030 o al 2035, hacer un cambio paradigmático en la sociedad contemporánea. Si lo dejamos pasar, seguiremos otros tres mil años funcionando como funcionamos. El compromiso tiene que ser de muchas y distintas instituciones, entidades y organizaciones, y sobre todo que el trabajo sea serio, consciente y en tiempo, si es riguroso.

Creo que los informes dan realidad, pero también son escabrosos y dan escalofríos. Por lo tanto, tienen que tomarse como una patente de cómo estamos y de ahí proceder a que se avance. Porque el informe final es un cuestionario; pero, si la gente que participa en los entornos no produce cambios, estamos igual, haciendo trampanto-

jos y dibujando escenarios de dos dimensiones, perdiendo las tres dimensiones.

Cada vez que llego a un sitio, y me ha pasado desde siempre, he intentado cambiar las sensaciones; no las actitudes, que pueden estar en el cambio. Y me ha pasado en RESAD, me está pasando en ARTEMAD, me está pasando también dentro de la Academia de las Artes Escénicas, en lo que estoy formalizando. Me ha pasado en otros y muy distintos niveles. Al final, somos las personas las que organizamos los cambios, personas con otras personas. Los cambios de sensaciones que he tenido yo como claustro de la RESAD han sido que se desconocía algo que ahora se toma como natural, y esa naturalidad hace que si llega alguien lo podamos atender en toda su condición y toda su proyección de talento.

**Eso es lo que tiene que pasar. Si una compañía inclusiva llega a un espacio de exhibición y lo que están mirando es qué público va a venir, estamos perdiendo el tiempo. No haríamos danza, no haríamos ópera, no haríamos muchos espectáculos de teatro clásico en este país. Porque hay gente que no va.**

Es que tenemos que facilitar que eso exista, y a partir de ahí veremos si tiene capacidad de cambio, si tiene capacidad de gestión y de estímulos para un público que va a ver cualquier cosa, y necesita ser partícipe de cualquier cosa, siempre con el rigor de que se está haciendo una labor de creación, de innovación y de mejora a todo el espacio de la cultura.

**Cristina Ward:** Totalmente de acuerdo. Son las personas, y son los colectivos, y son las redes. Si algo hemos escuchado esta mañana, desde el proyecto *Europe Beyond Access*, que aúna a varios países y en cuyos cuestionarios participaron muchos países de la Unión Europea, al trabajo que habéis realizado desde la Academia de las Artes Escénicas con la Red de Teatros, es que al final tenemos que hacer esos colectivos y redes para seguir empujando hacia adelante. Eso es la fuerza. No hay otra.

No sé si hay alguna otra pregunta o reflexión.

**Público:** ¿Puedes repetir el número del Real Decreto?

**David Ojeda:** Es Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo. Lo tienes publicado y yo invitaría a que lo leyerais los programadores, porque a los directores de gestión de producción de los espacios de exhibición de la red pública y privada se os insta a que eso tenga que ser realidad.

Parte de vosotros, porque el tejido ya está. Hay compañías que hacen inclusión, hay inclusión atendida desde el Centro Dramático Nacional, eso está; pero que la capacitación de la accesibilidad sea una realidad va a cambiar el panorama de la sociedad.

Para mí la inclusión es ya un hecho, pero la accesibilidad no lo es. La acción política estaría ahí, en procurar que eso sea una realidad. Y eso va a cambiar mucho la perspectiva a futuro de que haya más personas con discapacidad, o de cualquier índole, que se suban al escenario y nos cuenten cosas de su vida o de otras vidas.

**Público:** Buenos días. Gracias por las Jornadas, muy interesantes todas las intervenciones. Me gustaría saber si en el informe, tanto a nivel europeo como a nivel español, se ha incluido la vertiente del acceso a la cultura en centros penitenciarios.

Nosotros trabajamos en un centro penitenciario que, además de ser un colectivo que refleja todos los colectivos que se han ido mencionando –racializados, con discapacidad física y mental–, también padecen una doble exclusión por el hecho de dónde están. He intentado buscar si en *Europe Beyond Access* había alguna referencia respecto a prisiones y no la he encontrado. Aprovecho este foro para abrir una ventana al colectivo con el cual trabajamos, para decir que contamos con espacios escénicos, que están las puertas abiertas; aunque sabemos que durante muchos años ha sido espacios estigmatizados, cerrados a la sociedad, tenemos las puertas abiertas para cualquier representación de artes escénicas y música. Nosotros estamos a sesenta kilómetros de Castellón, en un pueblo pequeñito y tenemos el problema añadido de la lejanía. Así que quería saber si tenéis alguna referencia sobre centros penitenciarios y artes escénicas y música. Gracias.

**Ben Evans:** Desde nuestro punto de vista no, eso no lo hemos estudiado. El proyecto y el informe se centra en influir sobre el sector cultural convencional y los centros penitenciarios no han formado parte de la investigación.

**David Ojeda:** En mi caso, debo cambiar el sustantivo «inclusivo» por hablar de personas con discapacidad y accesibilidad.

El término «inclusión» se hace en exceso muchas veces garante de cómo es la realidad de las personas con discapacidad y se autoexcluye en otros espacios de la sociedad que están marginalizados y radicalizados.

Creo que un plan de gestión cultural interesante sería que hubiera cachés para esas funciones, y profesionales con o sin discapacidad fueran a hacer una red de espacios penitenciarios y a ofrecer una acción cultural. Estoy pensando en lo que hizo La Barraca, lo que hizo El Búho, lo que hicieron las Misiones Pedagógicas en la República. Estoy pensando a ese nivel de cambio sustancial. Pero sería una cuestión, otra vez, de economía: estamos abocados a que es difícil que una compañía profesional vaya si no tiene caché ahí; si es profesional, tiene altas, tiene impuestos, etc.

¿Qué ocurre? En el concepto de inclusión, lo que atendemos desde el ámbito de la cultura muchas veces son proyectos de mediación para satisfacción personal. Lo que hablamos esta mañana ya no va por ahí: más allá de un cambio personal, estamos hablando de profesionalización, que es otro salto que se ha dado, en el caso de personas con discapacidad, de hace treinta años para acá. Yo asistía en el año 1990 o 1995 a encuentros donde eran los espacios de la acción social los que garantizaban lo que estábamos haciendo. Hoy en día es el INAEM quien hace estas Jornadas y hablamos de arte profesional. Cambios hay; los he vivido, los he experimentado, me he comprometido y he participado.

Ahora, en lo que planteas tendríamos dos niveles: uno, la acción de las artes aplicadas, es decir, la propia gestación, como la compañía Yeses, que tanto ha trabajado y ha sido premiada por su función, y tantas acciones de teatro que se realizan en el nivel de sistema o de formación de las artes aplicadas para una gestación de mejora de situación personal. Eso es educación. No lo menciono en el término «rehabilitador»; para mí

eso es sanitario, no es cultural-antropológico y creo que hay que cambiar esos términos también. Estamos hablando de arte y de cultura y no de mejorar a la persona porque está ida. Se trata de crear un ámbito artístico profesional y dentro de un territorio antropológico, no sociosanitario, que a veces estamos en esa peliaguda situación.

Eso son dos motivos. Primero, cómo hacer que la cultura entre allí, que la formación artística entre allí y valide un espacio de regeneración, de encuentro social dentro del centro penitenciario; y otra es que puedan asistir compañías profesionales, inclusivas o no inclusivas, a ejercer su labor y sirva como una función de cine, una conferencia o lo que queramos. Estamos allí para sustanciar mejoras, es otro propósito que cabría.

En el informe no entra. Te digo de antemano que posiblemente no entre, pero te estoy dando las alternativas que existen. Y digo que no entra porque, justamente, puede que haya personas con discapacidad dentro un centro penitenciario. Podría tratarse de buscarles un futuro profesional como un centro de formación permanente para que cuando salgan se conviertan en artistas. Hay grandes artistas de la historia del teatro; por ejemplo, estoy pensando en Jean Genet, que pasó mucho tiempo en la cárcel y toda su obra dramática parte de su experiencia en la cárcel. Paradojas hay. No quiero decir que por estar en la cárcel seas un excluido y tengas que ser un excluido permanentemente. Tendrías que estar en esa inclusión y en esa capacitación de mejora y de estímulos para que, cuando salgas de allí, vivas la vida de otra manera.

Cualquier persona, aunque no entienda qué es el *Guernica* o qué es *La coronación del emperador*, se pone delante del cuadro y, al menos, su expectativa le crea una sensación extraña. Sea ciego, sea sordo, sea como sea, le crea una sensación extraña y percibe cosas. Entonces, ¿por qué eso tiene que ser exclusivo? ¿Por qué tiene que ser solamente para una identidad? ¿Por qué tiene que ser para una cultura o para un rango de sociedad?

**Ben Evans:** Creo que esta pregunta lleva a una observación interesante. Creo que la fortaleza de *Europe Beyond Access* es que nos hemos centrado, sin reparo alguno, en las obras, el arte y los artistas de la mayor calidad, porque así somos nosotros como organización: festivales nacionales, organizaciones mayoritarias. Y nos hemos resistido a la tentación



de entrar en debates sobre trabajo participativo, trabajo *amateur*, trabajo en colegios o incluso en prisión. No quiere decir que ese trabajo no sea importante; simplemente, creo que cada uno de nosotros tenemos que aceptar la responsabilidad acerca del lugar que tenemos en el ecosistema cultural e influir allí donde podemos influir.

Para nosotros, estaba muy claro que no íbamos a investigar cuántas personas con discapacidad están haciendo arte en residencias de mayores, o en las comunidades. Lo que nos interesaba es donde podemos influir, que es en los artistas que participan en giras a nivel internacional. Como ya he dicho, eso no significa que el trabajo de los demás no sea valioso, pero debemos asumir la responsabilidad de aquello que impacta sobre nosotros.

Retomo mi respuesta a la pregunta anterior, que era, ¿cómo podemos influir en los programadores? Ese es nuestro trabajo en *Europe Beyond Access*: influir en programadores. Creo que es la tarea de especialistas en prácticas en instituciones penitenciarias influir sobre las mismas.

**Nosotros, como profesionales experimentados en ciertos sectores de la cultura, no podemos ser expertos o pretender serlo en el sector penitenciario. Creo que se trata de crear una red de organizaciones que podamos influir en distintas partes del ecosistema cultural.**

**Público:** Quería hablar desde nuestra experiencia. Hablo del área socioeducativa de la Orquesta y Coros Nacionales de España y desde la perspectiva de la música. Y en esta mañana creo que no hemos hablado apenas del espacio de la música. Quería hablar, simplemente, por dar respuesta al compañero sobre la intervención en centros penitenciarios.

Nosotros, en su momento, hace ocho o diez años, fidelizamos una acción que llevábamos a Navalcarnero IV, el centro penitenciario. Llegamos a llevar a la orquesta, con cuarenta o cuarenta y cinco músicos; hacíamos talleres, pusimos en marcha procesos creativos que duraban meses. Llegamos a fidelizar una relación muy interesante, que jamás se había hecho desde las orquestas en este país, pero llegó un momento en que nos en-

contramos con la barrera de la falta de continuidad y de voluntad real de que entre las instituciones se conformara un convenio que, por nuestra parte, teníamos ya sobre la mesa. Pero siempre falta rematar la faena. En aquel caso, hicimos un trabajo, creo que complejo; y cuando hicimos lo complicado, que fue llevar a cabo esas acciones de conciertos de cámara, de grupos, llevar a la propia orquesta, talleres, procesos creativos multidisciplinares en los que la música era el principal pretexto creativo... Pues a la hora de darle continuidad nos encontramos con la falta de voluntad entre instituciones.

Solo quería decir eso. No he dicho nada diferente que no se haya mencionado ya. Voluntad política y continuidad en las acciones y en los planes de intervención. 🟡



## HABÍA UNA RAMPA Y DABA ACCESO AL FASTIDIO

vídeo

Júlia Ayerbe

Investigadora predoctoral en Historia del Arte

Júlia Ayerbe trabaja en el ámbito del arte contemporáneo con temas relacionados con la diversidad funcional, los feminismos y las prácticas editoriales. En Brasil, ha colaborado con instituciones como Pinacoteca de São Paulo, Casa do Povo, Sesc, Prêmio Indústria Nacional Marcantônio Vilaça, Museu da Imagem e do Som, y ha sido una de las fundadoras de la editorial independiente Edições Aurora/Publication Studio São Paulo (2014-2018). Desde que vive en Madrid (2017), ha desarrollado proyectos para instituciones europeas como Galerias Municipais de Lisboa; Haus der Kulturen der Welt (Berlín); MNCARS; Sala de Arte Jóven; Tabakalera; CA2M, entre otras. Actualmente prepara una tesis doctoral sobre la intersección entre arte contemporáneo y diversidad funcional en la Universidad Complutense de Madrid con una beca de la Fundación La Caixa.

**Inés Enciso:** Buenas tardes, bienvenidos y bienvenidas, sobre todo a los que os incorporáis a las Jornadas ahora en la tarde. Soy Inés Enciso, junto a Isla Aguilar nos hemos encargado de las Jornadas.

Esta mañana tuvimos un análisis sobre la realidad de la inclusión en los escenarios y en el patio de butacas, y hemos podido conocer el estudio del British Council, junto con el que la Academia de Artes Escénicas ha preparado sobre lo que está ocurriendo en España. Y, aunque ha surgido más dudas que respuestas, creo que también se han lanzado líneas de trabajo. Quiero agradecer a los ponentes de la mañana el debate tan interesante en el que todos hemos reflexionado.

Esta tarde tenemos a Júlia Ayerbe, que nos va a contar su relato de primera mano sobre personas con discapacidad.

Después, vamos a disfrutar todos del estreno de *Supernormales*, un espectáculo que creo que nos reúne a todos cuando queremos trabajar en el largo camino de la inclusión.

Sin más, damos paso a Júlia Ayerbe. Muchas gracias.

**Júlia Ayerbe:** Buenas tardes. Primero, quería agradecer la oportunidad de estar aquí hoy, pues estoy aprendiendo mucho. Yo me muevo por el ámbito del arte contemporáneo. Siento que todavía es un ámbito que está un poco detrás; no tenemos Jornadas como estas. Aunque nos importen los mismos temas, no estamos tan organizadas en ese sentido.

Quiero agradecer la invitación. También a las intérpretes de lengua de signos, a los responsables del subtulado. Voy a intentar hablar un poco despacio para que puedan hacer la interpretación a gusto.

Voy a leer mi ponencia y luego abrimos el debate.

Yo vivo con un artista. Podría decir que es normal, porque no es tullido. Para que ustedes me entiendan, en esta conferencia, y perdonenme las disidencias, «normal» sería el no tullido.

Así que mi compañero de piso, mi amigo, es normal, y esta semana vino otra amiga y entre los dos están haciendo una colaboración muy bonita. La amiga también es normal. Y yo los vengo observando: escuchando las historias de su proceso artístico, viendo las imágenes.

Mientras tanto, pensaba en lo que iba a hablar hoy aquí, y parecía que pertenecíamos a mundos distintos, mis amigos y yo, aunque actuemos en el mismo ámbito. Parece un poco injusto que yo tenga que hablar de accesibilidad, mientras ellos hacían cosas lindas. Tengo una sensación de estar limpiando la casa, vistiendo lo más ordinario, en una situación de lo más cotidiana, mientras asistes a una peli de gente guay. Pero vamos, no es nada de eso: son mis amigos y somos todes guays.

**Pero claro, es inevitable decir que, aunque somos todes guays, hay una diferencia muy brutal, que es que yo tengo que pensar en accesibilidad y ellos no. Ellos pueden pensar en accesibilidad si quieren ser más guays aún; pero, en mi caso, no hay escapatoria. La accesibilidad, el cómo, el «se puede», está presente todo el tiempo.**

Empecé a pensar en mis otros amigos, los tullidos o no normales. En nuestras colaboraciones, en nuestros momentos juntos y en qué pasa cuando estamos en grupo.

Mi abuela me decía: «Entre dos, no somos una». Y nos matábamos de risa. Eran situaciones en las que necesitábamos hacer algo y entre mi tullidez y su vejez no alcanzábamos, así que entre las dos no éramos una. Ese uno total, como número completo, de una persona completa y normal. Así que, cuando estoy con mi grupo de amigos tullidos, no sabría decir si llegamos a ser una entre todas; porque para llegar a ser una, uno, en ese mundo incompleto, en esas estructuras tan ordinarias, necesitamos accesibilidad, mientras mis otros amigos hacen sus cosas lindas.

Otro día hablaba con mi amiga tullida que recién ha ganado, junto a su grupo de amigos tullidos, una beca de residencia artística. Las becas de residencia suelen ser para hacer cosas lindas –y entiéndanme, que las cosas lindas también son críticas. Le pregunto qué onda va la cosa, y me dice que venían discutiendo la accesibilidad: las medidas del baño, cómo era la barra del baño, la altura de las mesas... en fin, todos esos detalles que los no normales conocemos muy bien.

En dado momento dice: «Todavía no sé qué haremos de obra, porque estamos tratando de solucionar la accesibilidad». Así que las cosas lindas vendrían después, si es que hay tiempo, porque es muchísima energía imaginar y poner en práctica la accesibilidad, aunque tengas el apoyo de la institución, que en ese caso lo tienen. No hace falta un piquete. Se trata de una institución normal, con ganas de ser accesible.



Me quedé pensando si, al fin, todos los tullidos del mundo de la cultura estamos construyendo una gran obra: la accesibilidad. Y que eso es la cosa linda.

Pero, por más que me puedo emocionar con una rampa, me gusta el arte más allá de eso, no sé si me entienden. Me pone muchísimo un subtitulado, un piso muy bien hecho, ver compañeras teniendo acceso a un piso táctil, pero el acceso nos debería llevar a las cosas lindas, debería ser un medio y no el fin de nuestras prácticas.

Es hermoso luchar por la accesibilidad, seguro; pero, a veces, terminamos pidiendo rampas para acceder a una prisión. Lo digo en términos metafóricos, porque la prisión debe ser accesible, porque los tullidos tenemos derecho a ir a la prisión.

Lo que quiero decir es: ¿deberíamos, en 2023, en las 15ª Jornadas de Inclusión y Educación Social en las Artes Escénicas y la Música: Espacios para la identidad, todavía estar discutiendo la accesibilidad? Obviamente, es una pregunta retórica porque efectivamente estamos discutiendo la accesibilidad, la gran obra de los artistas tullidos.



Pero, ¿de qué accesibilidad estamos hablando? Esa palabra tan bonita es una verdad con versiones distintas en el corazón de cada uno, una y una. No tenemos un consenso sobre cómo se practica la accesibilidad; tenemos un consenso de que todos tenemos que tener acceso.

Voy a contarles una anécdota personal que va sobre aeropuertos. Era verano, y venía de Lisboa. Yo, un ser híbrido, camino muy poquito o voy en silla. En ese momento, estaba sin mi silla y necesitaba asistencia en el aeropuerto, para que me ayudaran con mi maleta y a subir en el avión, porque esos vuelos cortitos suelen ser por escaleras y no por el túnel.

Cuestión: la web del aeropuerto de Lisboa no tenía información de ningún tipo sobre cómo pedir asistencia. La web de Iberia tampoco tenía una información clara sobre cómo pedir asistencia. Parecía la web de algunos centros culturales.

En fin. Intenté llamar, no funcionó; envié correos electrónicos sin respuesta. Llegué al aeropuerto de Lisboa horas antes y fui la primera en la puerta de embarque. Me acerqué a la comisaria de a bordo y le dije que no había conseguido pedir asistencia y que necesitaba ayuda para subir a la aeronave.

Ella se puso muy estresada y me empezó a gritar, que eso había que pedirlo mínimo con 48 horas antelación y que era muy complicado, y llegó a amenazarme con que no era posible que yo embarcara. Le intenté explicar que no había manera de solicitar asistencia; pero bueno, la cosa se puso muy fea y no hace sentido reproducir el *show* que fue aquello.

Finalmente me vinieron a recoger, pero yo ya estaba en el medio de un ataque de estrés, en el que no podía dejar de llorar, y claro, no ayuda mucho que te metan en una silla, te lleven a una furgoneta donde una persona X te tiene que recoger como un paquete para meterte adentro, para luego meterte nuevamente en la silla para que entres después en el avión como primera pasajera.

Yo lloraba y vinieron azafatas de la aeronave, disfrazadas de hadas: «Pero por favor, ¿qué ha pasado?». Y cada pasajero que embarcaba me miraba con cara de pena.

Algunos días después, en Madrid, me hice socia de la OCU y les busqué para demandar a Iberia. La abogada, que me escuchó con atención, me dijo que yo podía hacer una reclamación por mala información en la web y por malos tratos, pero no una demanda, porque yo efectivamente había entrado en la aeronave y había realizado el viaje, así que ellos habían cumplido con su servicio, que es ofrecer un viaje. Pero claro, había entrado en la aeronave después de que me pegaron por cuarenta minutos, metafóricamente hablando.

Pero por el código del consumidor daba igual.

Todo este drama, que les aseguro que no es un caso personal aislado, viene a cuento porque desde que hablé con esa abogada pienso en la frase: «Han cumplido con el servicio, porque has entrado en la aeronave». Para mí, eso es una expresión radical y literal de cómo gran parte de la sociedad entiende la accesibilidad: lo importante es que accedas a un espacio, da igual la experiencia en el acceso.

La experiencia en el acceso parece ser lo que menos se lleva en cuenta al planificarse la accesibilidad. Y antes de que alguien me diga cualquier cosa, los tullidos tenemos clarísimo lo complicado que es hacer accesibles estructuras pensadas para dejarnos afuera, el trabajo que es tener que cambiar el mundo entero para que podamos entrar y estar. Porque el patrimonio, y la arquitectura...

Perdón. Les pongo esta imagen que es de un bolso que pone: «¿Arquitectura? No, gracias», porque a veces me imagino haciendo una conferencia igual a la que hizo Paul B. Preciado, no sé si lo conocen, que hizo un monólogo para el Colegio de Psicoanalistas de Francia, que derivó en la obra teatral *Yo soy el monstruo que os habla*. Yo me imagino en la misma posición, sentada frente al Colegio de Arquitectura, como la tullida que les habla. Todas somos víctimas de la arquitectura. No hace falta ser tullida, hace falta ser para que te moleste algo.

A mí, el diseño y la arquitectura me encantan. Tal vez es justamente porque me encantan, porque sé el poder que tienen, que estoy harta de que a los tullidos nos regalen siempre las cosas feas e inaccesibles. ¿Que es duro cambiar estructuras mal hechas? Vale, pero ¿qué tal empezar a

hacer bien las cosas nuevas? ¿Por qué siguen perpetuando la idea de que los tullidos habitamos el mundo de la estética ortopédica?

Pienso en la elegancia y la elegancia me recuerda a mi abuela, que se negó a sentarse en una silla de ruedas y me decía: «¿Qué pensarán en el barrio?». Prefería caminar de aquella manera para mantenerse bípeda, o no salir, directamente.

Entre dos, no somos una.

**Vuelvo a pensar cuando los tullidos estamos en grupo, generalmente unidos en situaciones feas. Por ejemplo, en asistencia en el aeropuerto, y vamos a añadir al tren. Porque el hombre puede ir la luna, pero un tren sin escaleras no se puede construir, así que no queda otra que pedir asistencia para entrar.**

Estamos ahí todes, juntes: los tullidos, las señoras y los señores, y las trabajadoras de las empresas de asistencia. Precarizadas, con su uniforme azul, cansadas y mal pagadas, de arriba abajo cargando gente y maletas, que al fin terminamos convirtiéndonos en lo mismo. Esos trabajadores de asistencia son la corporificación de la accesibilidad en aquellos contextos. Son las que permiten que accedamos a los vehículos.

Porque, aunque el tren no tenga escaleras, y aquí muestro una imagen de ayer, no puede tener una extensión para la plataforma. Vamos a malpagar a un ser humano para que una, otra y otra vez, cargue esa estructura pesada para que yo pueda pasar. Vamos a obligar a que los tullidos no puedan entrar con autonomía. Serán los primeros en llegar, esperarán en la salita, y luego serán los últimos en salir del tren, esperando la asistencia.

Cuando estamos en ese rinconcito de la asistencia, los muchos que no somos uno, yo no diría que llegamos a querernos como grupo. Me pregunto si ahí, juntos, nos entendemos como colectivo. Porque hacemos todo lo posible para que esa situación sea lo menos peor y lo más rápida, como una inyección. No queremos estar ahí, es deprimente estar ahí. Lo que quieren que creamos es

que, para no estar ahí, para no pasar por esa situación, hay que tener una corporalidad normal, y no invertir en una accesibilidad inteligente y linda.

Eso puede hacer que odiamos a nuestros cuerpos; incluso, que deseemos hacer el show bípedo de llegar a una estación corriendo y subir al tren, esa cosa romántica que tienen de correr en estaciones de trenes o aeropuertos, tan siglo pasado.

Yo no me puedo imaginar llegando menos de cuarenta minutos antes a mi tren porque, si lo hago, voy a complicar la vida a la precarizada de la asistencia o no viajar, directamente.

Este verano, me fui de viaje sola con mi silla. En el aeropuerto, más contenta no podía estar, sin asistencia hasta el portón de embarque. Me iba a probar colonias y gafas de sol, tomar café... bueno, ir a mi bola para lo que sea. Al pasar por el control de maletas, los trabajadores se quedaron en shock: «Viaja sola, pobre».

Y yo les decía: «Viajo sola porque quiero y porque me gusta».

Luego, cuando empiezan a ver los modos en que saco las cosas de mi mochila, el tiempo que tardo en hacer las cosas, empiezan a sufrir. Porque los movimientos distintos al seriado de los normales solo pueden ser hechos por niñes y por danza contemporánea, dentro de teatros. Me miran y comentan: «Pero esa chica necesita asistencia». Yo les digo: «Asistencia es lo peor que te puede pasar».

Cuando estamos los tullidos en la sala de asistencia, cuando no llegamos a ser uno, me parece inquietante que, aunque estamos en grupo, no podemos viajar juntos.

Explico con otra anécdota: iba a San Sebastián a impartir un taller en La Tabakalera, con una compañera que también va en silla. Yo soy híbrida, ella no. El tren había sido construido con una plaza H. Para los que no saben, las plazas H son las de sillas de ruedas en el tren, que nada más son un agujero, sin asiento, que muchos bípedos suelen llenar con sus maletas. Pero bueno, esa sería otra historia.



Mi compañera y yo teníamos por delante cuatro horas de viaje y teníamos que terminar nuestra presentación. Como solo había una plaza H, me travestí de normal, plegué mi silla y me senté en el asiento del tren. Mi compañera iba detrás de mí, pero así no podíamos hablar ni trabajar juntas; así que ella se vino adelante y se paró a mi lado, ocupando una parte del pasillo. Surge el señor, trabajador de Renfe, y alucina cuando ve que mi amiga se puso a mi lado. Empezamos.

Dice que ella no se puede mover, que había que anclarla. Para los que no saben, el anclaje es un sistema de seguridad donde se ata la silla de ruedas en el piso. No es obligatorio utilizarlo en el tren, como tampoco es obligatorio que los bípedos se pongan el cinturón de seguridad.

Pero bueno; ella es tullida, hay muchas curvas y vamos a prenderla porque tenemos miedo. La gente tiene miedo a los tullidos y empezamos el viaje discutiendo con este señor, que también alucinó porque éramos dos en silla, como si estuviéramos transgrediendo un protocolo.

La verdad que sí estábamos, porque el protocolo parece ser de una silla por tren.

Pero, echando cuentas, y pensando que somos un 15% de la población mundial; imaginemos que cada coche de tren tiene, digamos, treinta asientos; vamos a imaginar diez coches, trescientos asientos. Los tullidos seríamos el 15%, así que cuarenta y cinco asientos deberíamos tener en el tren; y bueno, no todo el mundo va en silla de ruedas, pero, ¿me vas a dar un asiento, que es menos de un 1%?

**Es inimaginable que los tullidos podamos ir juntos, ser amigos, pareja, lo que sea. Porque no llegamos a ser uno. La gente se cree que solo podemos estar con nuestros asistentes personales, con nuestros familiares, amigos bípedos. Pareja no, porque no tenemos sexualidad.**

Para ser justa, es verdad que hay trenes con dos asientos. Yo una vez

coincidí con la atleta paralímpica Teresa Perales. Fue lo más, porque estábamos allí, yo ni idea de quién era ella; el tren se retrasó, porque no pudo con tanta gente especial que tenía que subir al tren. Y ahí no hay distinción. Puede ser la campeona de campeonas, con cinco medallas, porque te van a tratar igual. Empezamos las dos malhablando sobre el servicio de Renfe y terminé descubriendo que era la campeona real oficial.

Entonces, todos estamos con un poquito de asco de los protocolos de los medios de transporte con respecto a la accesibilidad. Pero lo que les voy a enseñar a continuación, por ahí les duele un poquito. Este es un mapa de un teatro que suelo frecuentar en Madrid. Primera fila, pegada al palco, dos espacios para sillas, separados por una fila de asientos. ¿Qué pasa aquí? Lo mismo que pasa en Renfe: no podemos los tullidos ir juntos, sentarnos juntos y hacer lo que nos dé la gana en la obra, como el resto del público. Ya ni comentar lo de poder elegir el lugar en la sala, eso es muy complejo.

Otro día, fui a ver una obra con mi amiga, que no es híbrida, y nos queríamos sentar juntas. No compré la plaza H del teatro; cogí la plaza de asistente, que es la plaza al lado del agujero, para sentarme a su lado. Pero yo también iba en silla, y empecé a entrar en pánico porque no nos fueran a dejar entrar, porque cómo un asistente iba a ir en silla. Ahí es cuando tu cabeza está traumada de tantas palizas, que te conviertes en el sistema para intentar encajar.

Bueno, lo logramos, pero hubo unos quince minutos de negociación para saber dónde dejaría yo mi silla. Me la querían poner lejísimos, cerca de los ascensores, que van cerrados por llaves, a los que accedemos escoltadas por los profesionales de sala.

Los tullidos no podemos sentarnos juntos, no podemos ir en más de dos y competimos por los asientos. Porque parece ser que solo salimos de casa y nos encontramos como grupo en la sala de asistencia, en la sala de espera de hospital, en la sala de espera de rehabilitación... los lugares feos en los que no queremos estar, en donde no queremos reconocernos como colectivo, porque reconocerse como colectivo significaría pertenecer a esos lugares feos.



Lo que me hace recordar una historia que posteó la estadounidense Alyssa Silva en la web de la enfermedad atrofia muscular espinal: «A la hora de decidir qué ponerme para ir al hospital, dejo que sea mi estado de ánimo el que dicte mi *look*. Pero mi típico estado de ánimo aburrido y monótono antes de una cita con el médico no es una representación exacta de mi estilo. He hecho tantos viajes de ida y vuelta al hospital que juraría que mis pantalones negros de yoga se están volviendo grises de tanto lavarlos. Tengo tantos vestidos en mi armario –demasiados, podría decir–, que han estado acumulando polvo. Y quería una razón para vestirme elegante.

«Días después, me puse un maxivestido rosado, algo que normalmente me pondría para salir a cenar, no para ir al hospital. Mi vida con AME siempre estará llena de retos y problemas médicos que me provocarán ansiedad; siempre tendré que ir al hospital, permanecer en tubos que escanean mi cuerpo y hacer frente a algunas duras realidades de la vida.

«Pero, si esta va a ser mi realidad, más me vale divertirme, tener confianza en mí misma y tener un aspecto glamuroso mientras lo hago».

Inteligente Alyssa que, con su acto rebelde, ha roto la estética deprimente de los hospitales.

**Pero salgamos de esos sitios feos para entrar en el mundo de las cosas lindas, el mundo de la cultura. Donde no podemos ir más de dos a ver una obra teatral y donde nos comentan asesoras culturales: «Pero vamos a poner muchos sitios y no vienen, vamos a poner lengua de signos y no vienen, vamos a poner subtítulo, pero no vienen». Ya saben.**

Por lo poco que les he contado hoy, pueden imaginarse que para que nosotros vayamos a un lugar, no es en plan *flâneur*; y aunque nos digan que el sitio es accesible, bueno, Aena también me dice que Barajas es accesible y cada viaje de avión es un ataque de pánico, aparte de la cantidad de

gente en silla que prefiere no viajar por miedo a que se rompa la silla, otra cosa muy común para otro momento.

Así que ese «es accesible» tal vez tenga que ser revisitado y mejor comunicado. Por eso, en esa gran obra que estamos haciendo los artistas tullidos, la accesibilidad, abunda el tema del descanso en las instituciones. La compañera estadounidense Shannon Finnegan tiene una serie de bancos donde pone inscripciones. En este particularmente que muestro en la imagen, el título es: *¿Nos quieren aquí o no?* Y en el banco está escrito: «Ha sido muy duro llegar aquí, siéntate si estás de acuerdo».

Así de sencillo, pero a raíz de una experiencia muy compleja y dolorosa, porque efectivamente los museos no son para sentarse, como pone la artista española Costa Badía como título de su libro.

El año pasado, una institución de Berlín, llamada Haus der Kulturen der Welt, que significa Casa de Cultura del Mundo, me invitó a participar de un programa público colectivo, decolonial, llamado *Commonings*, que en castellano sería «comunes».

Propuse un espacio de descanso. La idea les alucinó, pero luego les tenía que explicar que el espacio de descanso no tenía que estar al final del recorrido, sino también a la entrada en la institución. Lo que hice fue meter una cama en un espacio. Era una investigación sobre la cama, puse una cama que remite a un libro de Paul B. Preciado que investiga la cama Playboy. En fin, puse esa cama en un espacio, con un libro sobre discapacidad, y en otro espacio hemos reutilizado materiales de la institución para hacer esas camas, para que la gente pueda descansar. Había canceladores de ruido, así de radical.

Junto a la artista Costa Badía, hicimos por dos años un programa en el Reina Sofía que se llamaba *Equipo diverso*, donde investigábamos relaciones entre el arte contemporáneo y la diversidad funcional.

El año pasado, 2022, se celebró en el CentroCentro, que es un centro cultural de Madrid, la bienal de arte contemporáneo de la Fundación ONCE. Decidimos ir como grupo a visitar la exposición. Este es el correo electrónico que formulamos Costa y yo para las participantes del grupo antes de la visita:

«Buenas tardes. La próxima sesión de *Equipo diverso* tendrá lugar el próximo miércoles de 18 a 20 horas. Esta sesión se impartirá en el CentroCentro, en la Plaza de Cibeles. Visitaremos la 8ª Bienal de la Fundación ONCE de Arte Contemporáneo de la mano de su comisaria, Maite Barrera. Esta edición está dedicada a mujer y discapacidad, por lo que todas las artistas que participan son mujeres. Por si queréis curiosear antes de ir, os dejamos más información en este enlace.

«Tenemos la suerte de que tres de las integrantes de *Equipo diverso* exponen en esta muestra, por lo que será un honor que nos cuente de primera mano sus opiniones acerca de su trabajo y de la exposición.

«La sesión se dividirá de la siguiente manera: de 18 a 19 horas, haremos la visita a la exposición y de 19 a 20 horas nos sentaremos tranquilamente a charlar con Maite sobre el comisariado con perspectiva de diversidad funcional.



«Cuestiones prácticas: quedaremos a las 17:45, en la puerta del Centro-Centro, Plaza de Cibeles, 1. La exposición está la cuarta planta. Solo tiene esa planta, no hay que estar subiendo y bajando. Hay ascensor. Hay baño en la misma planta, pero no es accesible para silla de ruedas; sí lo hay en las plantas 1, 2, 3 y 6. CentroCentro tiene tres sillas de ruedas disponibles por si alguien lo necesita.

«Como en la exposición no hay sitios para sentarse, llevaremos tres taburetes de cartón plegables. Los adjuntamos en un enlace, para que veáis cómo son y sus medidas. En la medida de lo posible, vamos a intentar que haya además sillas diseminadas por el espacio de la exposición para que se puedan sentar. Los asientos que utilizaremos no están acolchados.

«Por favor, dinos si hay alguna necesidad de accesibilidad para la visita que no hayamos incorporado en este correo.

«Adjunto ponemos un documento sobre accesibilidad en espacios culturales en Madrid por si os interesa para otras visitas. También lo subiremos al Drive y está el enlace.

«Nos vemos el miércoles. Un abrazo».

Este trabajo que hemos hecho Costa y yo, y que yo suelo hacer cuando colaboro con alguna institución, es una manera de intentar ir más allá en relación a lo básico en accesibilidad.

Con eso no quiero decir que habría que, literal, hacer lo que hacemos nosotras. Yo no soy técnica en accesibilidad: soy una tullida que quiere acceder junto con mis amigos tullidos.

**Pero, si estás invitando a gente a tu espacio, no des por sentado que todas llegamos de la misma manera y con la misma energía. Comunica claramente lo que puedes ofrecer y, lo que es más importante, lo que no puedes ofrecer. La accesibilidad también consiste en asumir que tu espacio no es accesible.**

La clave, creo, como propone la artista y activista Carolyn Lazard en su guía *Accesibilidad en las artes: una promesa y una práctica*, son las siguientes preguntas: ¿Quién viene a nuestros espacios? ¿Por qué vienen esas personas a nuestros espacios? ¿Quiénes no vienen a nuestros espacios? ¿Por qué no vienen esas personas a nuestros espacios?

Entre las obras expuestas en la bienal de la Fundación ONCE, a donde fuimos con *Equipo diverso*, estaba el vídeo *Aguanta tú que puedes*, de Elena Prous, Eco Muñoz y Sara Llorente. Se trata del registro de una *performance* que destierra el acto de sondarse, una acción tan rutinaria para algunas personas en silla de ruedas y personas con incontinencia, como lo es para otras personas sentarse en el retrete o levantarse para hacer pis.

El baño es un problema enorme para muchas corporalidades y creo que la tan deseada revolución de los cuerpos solo se producirá cuando el baño se convierta en un lugar cómodo para todas.

Elena no necesita un retrete, sino un espacio accesible para su silla y alguien que la sonde. El sondaje pertenece al circuito médico rehabilitador, pero debería formar parte de nuestra vida cotidiana, como ponerse una compresa, un condón, una copa menstrual, cambiar un pañal.

Una de mis más grandes frustraciones es no poder sondear a mi amiga Elena, porque entre dos no somos una. Pero yo sí puedo enseñar su obra, parte de la gran obra que estamos haciendo los tullidos: la accesibilidad. Una obra que va más allá de las cosas lindas.

Así que, para cerrar, me gustaría enseñarles ese vídeo cortito. Y antes de enseñarles, quiero decir que hay imágenes muy explícitas de desnudo, por si alguien no las quiere ver.

sobre la obra

**Sara García:** Ahora damos paso al turno de preguntas, que espero sean muchas. Te hago yo una.

Tú has estado esta mañana en las charlas anteriores y con los estudios que había hecho el equipo de Ben Evans y la Academia de las Artes Escé-

nicas. Tú que lo sufres y que te incomoda, y que haces que nos incomode a nosotros, que está fenomenal, ¿cuál crees que es el reto más urgente?

**Júlia Ayerbe:** Yo creo que es un poco esa idea de estar en los espacios. Claro que está muy bien que se haga lo posible para que haya accesibilidad, pero, por ejemplo, esta *performance* fue filmada en una okupa en Madrid, en Carabanchel, donde hay una rampa, y a mí me parece muy guay. Pero es una okupa, y ellos tuvieron la preocupación de poner una rampa para que podamos acceder, cuando en los otros espacios no. Que se empiece a plantear esa idea de que no es que me tienes que meter adentro, que eso no es suficiente. Creo que se habló muy bien esta mañana, de que la gente no va porque tampoco le interesa.

Siento que hoy en día, y lo siento mucho porque recibo muchísima invitación, es un reto la accesibilidad, y creo que no somos ingenuos de creer que es algo que se soluciona así; pero el sentir que hay intención, con una base bien hecha, no de una manera que nos pone en un lugar de segunda categoría; no esa situación de que tus entradas siempre son otras, todo el tiempo pidiendo cosas mínimas como poder ir al baño... En fin, cosas que ya saben y no voy a estar repitiendo, porque es redundante.

**Sara García:** Has hablado de lo que te hace, te obliga a ser diferente, pero tu trabajo no lo has mencionado mucho. Imagino que tiene otras temáticas y otros puntos de vista. Si quieres contar alguno.

**Júlia Ayerbe:** Yo soy comisaria de arte contemporáneo e investigadora. Ahora estoy haciendo una tesis doctoral. Actualmente, investigo el tema de la diversidad funcional. Es verdad que también tuve una práctica en el ámbito de la cultura no conectada con la diversidad funcional.

Es muy difícil ser una trabajadora de la cultura con diversidad funcional. Es una cosa que me pareció muy interesante en el vídeo que enseñó Ben, donde los artistas hablaban de que nosotros tenemos otro tiempo y es verdad que tenemos que performar de la misma manera para alcanzar los objetivos. Es algo que es muy complicado. Entiendo que la cultura es un medio precarizado y que es muy complicado para todo el mundo, pero lo que me molesta muchísimo es no tener compañeros con diversidad funcional trabajando conmigo. Y da igual si están trabajando sobre el tema de la diversidad funcional o no.

**Todos los profesionales con diversidad funcional que conozco están en cuotas para atención al público – que son funciones superimportantes, y no es por hablar menos de eso–, pero el arte es un medio que es muy selectivo y en esa selección quedamos afuera. Los que conseguimos llegar fue por cosas de la vida.**

**Cristina Ward (British Council):** Muchas por compartir tus experiencias con nosotras. Quería preguntarte: has comentado el trabajo que has hecho con Costa Badía en el Centro de Arte Reina Sofía, ¿podrías contarnos un poco más?

**Júlia Ayerbe:** En realidad, no se trata del Reina Sofía. El departamento de educación del Reina Sofía hace unos años nos invitó a hacer eso que se llamó *Equipo diverso*, que este año ya no existe más.

No sé qué va a pasar, cómo va a ser la continuidad de ese proyecto. Costa se incorporó al departamento de educación con una beca de la Fundación ONCE. Como este departamento tiene muchos grupos de investigación, la idea era tener un grupo especializado en hablar sobre diversidad funcional y el arte contemporáneo e instituciones.

Fue una experiencia interesante, pionera. Tuvimos una primera edición en que las participantes no tenían discapacidad y lo teníamos que tratar desde otro lugar. Ya el segundo año, mucha gente con diversidad funcional se apuntó y cambiamos el enfoque. Investigamos mucho el museo y su la falta de accesibilidad. La idea de cubrir el expediente se convirtió en una *performance* que hoy en día hace Costa, a la que cualquiera se puede apuntar, que es justamente eso: ella va transitando por el museo, enseñando lo básico que se hace en relación a accesibilidad, y que es muy poco. Va visibilizando para el público las cuestiones que hay: en arquitectura, en términos de percepción o cómo se plantean las exposiciones.

También hicimos durante tres años las Jornadas del 3 de diciembre, el Día de Orgullo de la Discapacidad, y que fue superimportante, porque





fue un momento en que conseguimos crear una red o colectivo de artistas. Conseguimos crear una especie de escena local, ponerla en contacto. Esta red se desarrolló mucho y creo que, de esa manera, algunos artistas que vienen empezando a trabajar encuentran un espacio para seguir desarrollando su obra.

**Público:** Hola, buenas tardes. Primero felicitarte, porque me gustó el formato de la ponencia, tan cercano como lo has hecho. Quería preguntarte, como has hablado de accesibilidad versus proceso humano de cómo se

accede a los espacios, ¿estás participando en algún tipo de acción o participas en algún espacio de reivindicación actualmente? Yo colaboro con SuperLu, no sé si la conoces. Una niña de Cantabria que reivindica, desde hace años, su accesibilidad a todo espacio artístico, porque le pasa como comentabas: siempre en una esquina, siempre sola, siempre atrás, sin sus amigas, sin sus hermanas.

Y luego, preguntarte qué trabajo estás haciendo actualmente, en qué actividad estás.



**Júlia Ayerbe:** Hay el lado profesional de trabajar para museos y estoy haciendo mi tesis doctoral actualmente, que también es un reto. Por ejemplo, yo tengo una beca, estoy peleando para que mi beca la extiendan porque tengo discapacidad, y no me la quieren extender.

Están todas esas peleas cotidianas.

Tengo mi trabajo, que me sostiene, donde hay un poco de activismo; pero también soy parte de un colectivo internacional, que se llama Sickness Affinity Group, que surgió en Berlín. Tenemos un grupo de apoyo *online* que nos conecta. Hicimos muchas acciones, más en Berlín porque es donde la mayoría grupo está. Discutimos mucho sobre acceso. Tenemos un modelo de reivindicación que se llama *Oráculo* y son publicaciones que hacemos. Por ejemplo, teníamos a una compañera que daba clases en la universidad, que tiene una discapacidad y a la que no le querían dar acceso para aparcar su coche; no le querían dar la llave. Entonces, ella no podía aparcar su coche, no podía llegar a la universidad, no podía ir a las clases y la terminaron echando. Hicimos una publicación pensando estrategias para responder a este tipo de cosas, que mandamos a la universidad. Con este grupo hacemos este tipo de prácticas.

**En España sí que estoy conectada con mucha gente. Creo que hay una práctica cotidiana, pero también a veces hay mucha gente que está muy agotada y no tiene ganas de hacer nada. También me parece legítimo. Creo que es una lucha que debería ser compartida.**

Creo que todo el mundo debería poner hojas de reclamaciones y no solo yo. Porque es tanto el esfuerzo, el tiempo y a veces no tienes salud mental para hacerlo.

No sé si te he contestado.

**Público:** Sí, y estoy totalmente de acuerdo. Está en la línea de una iniciativa que empezamos el año pasado, que consistió en poner todo tipo de reclamaciones en cines, teatros, playas... porque no tiene que ser solo el

momento de verano cuando puedas acceder al mar, sino en cualquier momento del año; porque no tienen que ponerte en primera fila o en última, estar sola en un festival en una plataforma a cierta distancia, sin todas tus amigas o amigos. Creo que toda la sociedad debe ser responsable, no solo algunos, y no solo en algunos momentos, cuando nos conviene o nos viene bien.

En Carabanchel, tanto en el espacio *okupado* autogestionado como en el papel de mediadora del distrito en su momento, hicimos un circuito de barreras arquitectónicas de distintos tipos vistas por diferentes edades. La conclusión llegó a la Junta Municipal y a las asociaciones vecinales, pero quedó en una noticia. Hay gente que se puso a hacer y no fue la administración.

También hay veces que hay que visibilizar, como has hecho tú, a través de del arte, o a través de acciones sociales directas, la corresponsabilidad que no se atiende.

**Irene Pardo:** Muchas gracias. Soy Irene Pardo. Desde este año soy la directora del Festival de Teatro de Almagro, una ciudad patrimonial con un corral de comedias que tiene cuatrocientos años, en el que ya te digo que la accesibilidad es muy mejorable, y con muchos escenarios que se construyen para el festival.

Quería comentar simplemente que, para mí, este año, que ha sido mi primer año de dirección, ha sido un motivo de insatisfacción y de fracaso, porque creo que es bueno hablar con naturalidad y transparencia de las frustraciones y de los fracasos. Creo que el umbral de calidad de la accesibilidad que se vende es muy bajo. Poder acceder a un espacio porque pones una rampa, sin más, creo que no hace accesible un espacio. Ni yo, ni el equipo del festival, hemos tenido aún el tiempo suficiente este año para que eso mejore. Pero estamos ahora trabajando, y estoy muy contenta de haber venido a este diálogo porque me inspira desde otro sitio, que no es solo la accesibilidad típica, típica, del manual del señor o la señora de la empresa que viene a dar el sello de que el espacio es accesible porque hay una rampa.



La accesibilidad debe ser desde la emoción, las sensaciones y cómo siente la persona que accede a ese espacio y que asiste al espectáculo desde que entra hasta que sale. Nosotras pensamos que desde que compra la entrada.

Me ha gustado mucho, no he parado de mandar mensajes a mi equipo durante toda tu charla.

El año pasado tuvimos varios problemas de accesibilidad. A una de las espectadoras, que iba en silla de ruedas, se acabó la batería de la silla y fue muy bonito cómo todo el equipo del personal de sala se quedó con ella. Yo le pedí a esta persona, como espectadora del festival, que si este año quisiera venir a hacer conmigo un paseo por todos los espacios para que nos diga cómo se siente, si se siente tranquila a la hora de acceder o cómo podemos mejorar la accesibilidad. Eso es un trabajo compartido y colaborativo.

Es muy raro que venga un técnico que no tiene ninguna discapacidad, ni problemas de movilidad, ni nada, a marcar y a ponerte la pegatina.

Muchas gracias. Ha sido superinspirador, y espero que este año desde el Festival de Almagro seamos accesibles desde esta mirada tuya. Gracias de verdad.

**Júlia Ayerbe:** Solo voy a hacer un comentario: los técnicos son importantes. La accesibilidad también es técnica. Yo estoy hablando mucho desde la movilidad reducida, que es lo que me toca, pero es verdad que no he tocado otros temas que son muy fuertes. Me llama un poco la atención que mucha gente dice: «Es que no tengo dinero para poner un ascensor». Vale, pero, el resto de la comunidad, ¿qué?

**Creo que una de las mejores maneras de hacer un espacio accesible es contratando personas con discapacidad. El hecho de que estemos tan fuera del mundo laboral es muy serio; nadie está acostumbrado a trabajar con personas con discapacidad. El hecho de que esa persona esté ahí hace que la sala se piense de otra manera.**

No es que eso vaya a solucionar la accesibilidad del local, pero lo trae para una realidad cotidiana y no queda como un concepto difuso, en el aire.

**Público:** Quería preguntarte si lo que has hecho a lo largo de tu vida a nivel artístico lo habías acercado a nivel infantil o a espacios educativos para menores de doce años, o menores de edad.

**Júlia Ayerbe:** No, la verdad que yo soy una persona de museo y sabes que los museos odian a los niños. Yo no odio a los niños, pero los museos odian a los niños. No es que mi práctica sea así. Entonces, no tengo mucha experiencia. Perdón.

**Sara García:** Cuando has hablado de que no se contrata a gente con diversidad, discapacidad etc., claro, la conclusión es que eso no ocurre y que además no están en puestos de poder. Desde tu individualidad, y es una pregunta un poco controvertida, a lo mejor, ¿eres autónoma?

**Júlia Ayerbe:** No, yo tengo una beca de doctorado. Tengo un contrato que se me va a terminar y hace tres años que estoy peleando. Menos del 1% de personal docente y de academia en España tiene discapacidad. Menos del 1%.

Yo no quiero una beca de discapacidad: quiero tener condiciones para desarrollar mi trabajo desde mi corporalidad. Son cosas distintas. No pasa nada por tener cosas para la comunidad con discapacidad, pero no es eso a lo que me refiero.

Me encuentro todo el tiempo con esta idea de exclusión incluyente, esta idea de «Te incluimos, pero en la beca de los discapacitados». Me parece importante que hagan algo, que nos den dinero, pero ese punto de vista de que yo tengo mi beca especial no me parece la salida. La salida creo que es dar a las personas las condiciones que necesitan desde su lugar.

**Isabel Pérez (Agencia Andaluza de Instituciones Culturales):** Muchas gracias, Júlia. Creo que ha sido una ponencia que a todo el mundo nos ha inspirado mucho y dado mucho que pensar.

Yo sigo con la línea de pensamiento que empecé esta mañana, quemando los teatros –metafóricamente– y me gustaría hacerte una pregunta.



Cuando te has referido al patio de butacas, que esa imagen la tenemos todos y todas, y más si tenemos un amigo o amiga en silla de ruedas, es desastroso. Has dicho que te gustaba la arquitectura, el diseño. ¿Cómo sería tu patio de butacas ideal, accesible, cómodo y cariñoso? Porque creo que tú hablabas de la falta de cariño que hay en el acceso.

Ya no se trata solamente de hacer los espacios arquitectónicamente accesibles, sino de que detrás haya una actitud y una aptitud para tratar a todas las personas por igual. Me gustaría que hiciéramos ese ejercicio de imaginación, nos volviéramos arquitectas y nos dijeras cómo sería tu patio de butacas ideal.

**Júlia Ayerbe:** Creo que es un patio que acepta todo tipo de posturas y cómo ocupamos el espacio. No solo por tema de accesibilidad: hay un tema de tamaño de cuerpos, de cómo vemos, sentimos, escuchamos... Creo que no es algo fijo. Es complicado hacer cosas movibles, pero con la tecnología que existe es más sencillo. Que yo pueda ver una obra acostada, o en otra postura, o en mi propia silla, es genial.

**Por ejemplo, ¿por qué hay escaleras? Es que no lo puedo entender, con todo el respeto a este local, es muy raro. No es solo que una persona en silla se pueda subir. Si a mí me dieran un Óscar, ¿cómo subo? En todas las entregas de premios hay una escalera, y yo pienso: ¿por qué tenemos que subir una escalera para ganar un premio? Es un tema que da para mucho.**

**Isabel Pérez:** Me has recordado el escenario de Pupa Clown, que animo, si vais por Murcia, a que vayan a verlo. Tiene un espacio del teatro diseñado para la infancia, pero además cuenta con un sitio para que, si algún niño o alguna niña está hospitalizado, pueda ir con su cama del hospital enchufada, y el espacio está totalmente pensado para la accesibilidad de cualquier persona.

**Irene Pardo:** Hablando de quién recoge un Óscar, acordémonos cómo subió El Langui a recoger un Goya en el año 2009, con una pedazo de escalera, dándose todo el mundo golpes de pecho por darle un Goya a una persona con discapacidad, y nadie pensó en eso. Creo que hoy se estaría más pendiente, como ocurrió el año pasado con Telmo Irureta.

Lo digo porque, dentro de la negatividad, pensemos que empieza a estar esa bombilla ahí encendida mucho más de lo que estaba antes.

**Sara García:** Gracias, Júlia Ayerbe, por tremendo tiempo y tus palabras.

Gracias a todos por venir. 🌟



## EL CARNAVAL CALLEJERO COMO LUGAR PARA MOSTRAR AL INVISIBLE

vídeo

**Ana López Segovia**

**Actriz, autora y directora de teatro. Compañía Las Niñas de Cádiz. Fundadora de La Chirigota de Las Niñas**

Licenciada en Filología Hispánica. Actriz, autora y directora de teatro. Formada en el Estudio de Juan Carlos Corazza, ha trabajado en compañías como La Zaranda y Chirigóticas; es coautora junto a Antonio Álamo de todos los espectáculos de la compañía. Actualmente, forma parte de Las Niñas de Cádiz. En 2020 recibieron el Premio Max al Mejor espectáculo revelación con *El viento es salvaje*, escrito y dirigido por ella. Desde 1997 participa activamente en el carnaval callejero de Cádiz, siendo fundadora y autora de una de las primeras agrupaciones escritas e integradas por mujeres: la Chirigota de Las Niñas. Ha sido la primera mujer en ganar el Concurso Oficial de Romanceros. Ha sido Diosa Momo del Carnaval de Cádiz con un pregón que mereció el Premio de la Crítica de la Asociación de Prensa de Cádiz. También ha sido Pregonera del Carnaval de Cádiz junto al resto de integrantes de la compañía de teatro Las Niñas de Cádiz.

[lasninasdecadiz.com](http://lasninasdecadiz.com)

**Juan Pablo Soler:** Buenas tardes. Mi nombre es Juan Pablo Soler. Ana, vengo desde Murcia en coche para presentarte a ti. No te lo nada y te lo digo todo.

**Ana López Segovia:** *[Risas]* Qué responsabilidad. Espero que merezca la pena.

**Juan Pablo Soler:** Seguro que sí. Estoy muy contento de estar otro

año más en las Jornadas. Sabéis que tanto el Ayuntamiento de Murcia como la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública siempre han tenido una presencia muy activa en estas Jornadas, que tuvimos la suerte de acoger hace unos años en Murcia y a las que nos hemos enganchado.

En nuestra participación activa, nos dijeron que esta tarde presentáramos la intervención de Ana López Segovia. Actriz, directora, filóloga –que también hay que decirlo–; empresaria, porque al final tiene una compañía; sobre todo, carnavalera y chirigotera.

Os dejo con ella. A mí me ha gustado mucho el tema de la visibilidad que puede aportar el carnaval y estoy deseando que nos cuente su visión sobre eso.

**Ana López Segovia:** Gracias, Juan Pablo.

Buenas tardes. Espero que nos despertemos todos. Ahora mismo tengo toda la sangre en el estómago, porque me ha hecho mi madre una comida estupenda y a ver cómo hago para despertarme y despertaros también. Muchísimas gracias por estar aquí.

Juan Pablo ya me ha presentado. A mí me gusta definirme como una persona de teatro, como una mujer de teatro. Es a lo que he dedicado toda mi vida. Actualmente tengo mi compañía, Las Niñas de Cádiz, que tiene una línea de teatro que mezcla la tradición clásica o la tradición literaria llamada «culta» con la cultura popular y con las tradiciones de mi tierra, de mi origen. Es una compañía que trabaja con acento. Actualmente puedo decir que vivo de ello, lo cual no es poco.

Antes de abordar este tema de la capacidad que tiene el carnaval para dar visibilidad a aquello que está oculto, me gustaría contextualizar. No sé cuántos sois de Cádiz. La gente de fuera sobre todo, en general, e incluso a veces la gente de Cádiz, lo que conoce del carnaval es lo que se ve durante el concurso de agrupaciones del Gran Teatro Falla. Es el concurso oficial de coplas.

Pero hay otro carnaval, que es el carnaval de la calle y es el carnaval del que yo vengo. Es mucho más transgresor, al no estar mediatizado por

ningún concurso ni ninguna norma, al no tener esta cosa que invita a la prudencia: al salir en televisión, parece que uno se modifica.

El carnaval de la calle es un despiporre y una poca vergüenza muy grande.

El carnaval de Cádiz hunde sus raíces en el siglo XV aproximadamente. Tiene mucho de influencia veneciana. El carnaval, según los antropólogos, es un reducto de las fiestas paganas que se hacían hace miles de años en Grecia o en Roma; pero, a la vez, el carnaval tal y como lo concebimos nosotros tiene un componente religioso. El carnaval es un periodo antes de la Cuaresma. Antes del recato, del recogimiento y de la tortura de la Cuaresma, la gente se permitía perder los papeles. Poner boca abajo todo.

**El carnaval servía para meterse con todo aquello que durante el resto del año te tenías que callar. Esto ayuda mucho a dar visibilidad a lo oculto. En carnaval, nos permitimos hablar de todo, incluso de los tabúes.**

Incluso, fijaos lo que os digo, se puede uno meter con el rey y no lo meten en la cárcel. Eso está legislado: en carnaval se permite absolutamente todo o, al menos, se debería permitir todo.

Este espíritu, como veremos, va a ayudar mucho a lo que hemos hecho muchas agrupaciones durante todos estos años, de dar voz a personas y mundos que están normalmente ocultos.

La fiesta del carnaval en Cádiz, casi todo el mundo lo sabe, se prohibió durante la dictadura. Se prohibió, pero no lograron evitar que la gente cantara. Para disfrazar todo, trasladaron el carnaval a las fiestas típicas de mayo. Bajo la censura, en lugar de hacerlo en febrero se hacía en mayo, todo más correcto... Aun así, hubo algunos autores que fueron a cárcel por cantar ciertas cosas.

Con la llegada de la democracia, volvemos otra vez al teatro, vuelve el carnaval a febrero y se da, en torno a los años ochenta, un fenómeno muy interesante que comienza con uno de los ideólogos del carnaval, José

Manuel Gómez, *El Gómez*, que se reúne con un montón de gente, muchos de ellos de oficios liberales –médicos, profesores, etc.–, pero también profesionales de los astilleros y de la extinta industria gaditana. Se reúnen todos y todas, porque suelen ser grupos mixtos, y empiezan a cantar por las calles de Cádiz. Era algo que se había perdido: había quedado la copla, que es el signo distintivo de Cádiz, reducida al teatro, o a cantar en restaurantes para los señoritos y, de pronto, esta gente dice: «No. Vamos a llevar el carnaval a la calle, para que todo el mundo pueda escuchar el carnaval y pueda participar de la fiesta».

Este movimiento, que empieza en los años ochenta, a día de hoy está más vivo que nunca, viene muchísima gente de fuera a verlo. Es una fiesta inclusiva.

Cádiz es la única capital de provincia aquí en Andalucía que no tiene feria. No hay feria en Cádiz. La feria, originariamente, tiene que ver con estas ferias de ganado en que la gente hacía negocios. En la feria hay –en general, por supuesto; hay de todo– una necesidad de ostentar. Hablamos de dinero, hablamos de ponerse guapo, de dar una imagen. Habréis visto las imágenes de cierto tipo de gente, de ciertas clases sociales que van a la feria a pasearse con los caballos. Una ostentación.

El carnaval de Cádiz está en las antípodas de eso. Cuanto más mamarracho eres, más bien recibido eres.

Y se junta todo el mundo en la calle. Todo el mundo se pone a escuchar y, lo que es más importante, todo el mundo puede hacer su agrupación. No hace falta pedigrí para sacar tu agrupación: vestido con lo que primero que encuentres por la casa, te pintas con lo que sea y sales a la calle. Compones tú tus letras; en Cádiz hay una cultura importante de escritura y composición popular. La gente no ha estudiado y tiene sentido musical. Tú ves un grupo de niños en la calle, están cantando y están haciendo cuatrocientas mil voces. Se aprende por la tradición. Lo mismo con la métrica, con la rima.

**La capacidad que tiene el carnaval –el carnaval de la calle, pero también el del Gran Teatro Falla, cualquiera se puede presentar al Falla– para hacer partícipe a todo el mundo de la fiesta creo que es un síntoma claro de una fiesta muy inclusiva y que no tiene nada que ver con lo que tienes en el bolsillo.**

Si no tienes dinero para meterte en un bar, te traes el vino de casa y un bocadillo, pero tú puedes participar de la fiesta como cualquier otro. Eso es importante.

Aun así, a pesar de que el carnaval tiene este carácter tan abierto y tan transgresor, tenía sus deudas, por supuesto. El carnaval es una fiesta que es un reflejo de la sociedad; aunque por definición sea una fiesta libre, en el fondo arrastra también las lacras de la sociedad.

La incorporación de la mujer a la fiesta del carnaval ha sido bastante tardía.

Tenemos los ejemplos de estas primeras agrupaciones que salían en los años ochenta a la calle que eran mixtas: aparecían hombres y mujeres, las mujeres cantaban activamente, formaban parte y el público no se extrañaba. Sin embargo, cuando las mujeres iban al Gran Teatro Falla a cantar, que se canta bonito, se decía que las mujeres no tenían voces para cantar, que no estaba bonito que una mujer dijera esas palabrotas o dijera esas cosas.

No había ninguna norma escrita que dijera que la mujer no puede participar en el carnaval, pero, como en el resto de los aspectos de la vida, estaba feo.

Voy a poner un vídeo de una de estas primeras agrupaciones de finales de los años ochenta, de *El Gómez* y todos sus amigos y amigas.

Muestra el ambiente de la fiesta: imaginaos, a finales de los ochenta, todo el mundo con su cervecita alrededor, los grupos de hombres y mujeres cantando... Ahí están mezcladas todas las clases sociales. En estas primeras chirigotas había gente de todo tipo. Siempre que pensamos en el





carnaval del pueblo parece que pensamos en una clase determinada, pero aquí está todo mezclado.

En el año 1981 hay una mujer, que se llama Adela del Moral, que es música y se pone a escribir un coro. Sacó un coro con las compañeras y los compañeros: fue lo que se conoció como el Coro de Las Niñas y, más tarde, el Coro Mixto.

Los principios fueron durísimos. Lo llevan al Gran Teatro Falla y reciben un montón de insultos: las llamaban putas, a los hombres los llamaban cabrones; les decían: –Oye, ¿pero tú no tienes casa? ¿Tú no tienes hijos? ¿Tú cuándo cocinas?». Ese tipo de cosas. Muchas veces sin ninguna mal-

dad, sino porque a la gente le chocaba. Se decía que las voces no eran bonitas, que no sé qué.

Total, en el año 1986, Adela del Moral y su coro ganan el primer premio en la modalidad de coros del carnaval de Cádiz con *La viudita naviera*. Y siembra un antecedente que ha sido muy importante para todas y todos los que hemos venido después. Es un cuplé que termina con una declaración de intenciones: «Aquí que está el hombre, también la mujer. Y a quien no le guste, lo siento por él».

En el año 1995, un grupo de mujeres, esposas, novias –muchas de las mujeres que estaban en la agrupación que acabamos de ver– se quedan

tiradas. Los maridos y los novios deciden volver a sacar una agrupación de hombres y ellas dicen: «Pues nosotras vamos a sacar una agrupación de mujeres». Es una agrupación en la que están Coqui Sánchez, Pili Aragón y está también Paz Padilla, que pertenece a una de las familias carnavaleras más prestigiosas de Cádiz.

Ellas sacan en 1995 *Las Agatha Ruiz de la Prada*. Y se tiran a las calles. Que yo tenga conocimiento, en el carnaval contemporáneo es la primera vez que sale una agrupación de mujeres en la que ellas no solo interpretan, sino que también escriben las letras.

En el año 1996, Coqui me invitó a unirme a ellas. Yo la había conocido en el teatro, porque las dos trabajábamos como actrices aquí en Cádiz, en un espectáculo que se hizo para el FIT –aunque al final fue parte de la programación paralela–, *El sueño de una noche de verano*, dirigido por Ramón Pareja.

Ella me dijo: «Vente este año a la chirigota». Y yo dije: «¿Perdona?» Era el sueño de mi vida. Yo llevaba toda la vida viendo a los hombres cantar, y pensando: «Pero yo quiero cantar también, ¿por qué yo no puedo cantar?». Y me fui de cabeza con ella.

**Salí con ella y, lo que es más importante, aprendí cómo se hacía y vi que era posible. Esta es la importancia de los referentes: cuando ves que alguien lo hace, tú te animas a hacerlo. Eso es importante. Yo las vi escribir, componer, y dije: «El año que viene hago esto con mi hermana y con mis amigas».**

Efectivamente, al año siguiente, 1997, sacamos la chirigota *Las pornochachas gaditanas*. Ahora todo es muy feminista, pero, realmente, yo ahora pienso en el tema y digo: «Dios mío». Íbamos de prostitutas, y el fondo era muy bestia: eran mujeres cuyos maridos se habían quedado en el paro por culpa del cierre de astilleros y que se habían dicho: «Pues para trabajar limpiando, trabajo limpiando y follando y eso que me quito yo y por lo menos me echo un ratito».



Ya ves tú qué barbaridad decíamos. Teníamos veintidós años, éramos jóvenes e inexpertas. Realmente, lo que nosotras queríamos era salir a las calles y pasarlo bien.

Entonces no sabíamos mucho de feminismo; tenemos mucha más información ahora. Pero claro, unas mujeres de veintidós años, en la calle, cantando coplas que han compuesto ellas, muchas de ellas supersexuales, superbestas, borrachas y pasándoselo bien era un acto feminista de alto voltaje.

Eso lo sabemos ahora. Entonces no pensábamos en eso. Salíamos mujeres porque los tíos, los amigos, no habían querido salir –porque siempre son más tímidos los hombres, eso lo sabéis– y nosotras nos tiramos a las calles.

Hay un vídeo. Voy a poner solamente un poquito, para que veáis lo jóvenes que éramos y cómo de pronto la gente se empieza a agolpar en torno a las agrupaciones de mujeres. Por supuesto que hubo gente que nos criticó, que dijo: «Esas niñas son muy ordinarias». Había de todo. Pero no sería justa si no dijera que automáticamente el público se acercaba y nos escuchaba; de hecho, al año siguiente, ya nos esperaba otra vez.

Es esta capacidad que tiene el carnaval para que algo que, a priori, había estado mal visto, de pronto se haga visible y el público diga: «Bueno, ¿me voy a reír? Sí. Entonces, me da igual que sean mujeres, que sean travestis o que sean lo que tengan que ser. Yo quiero ver eso».

Este vídeo es de la chirigota de Coqui en 2004, en que salieron de nadadoras sincronizadas. Son grabaciones un poco artesanales, de antes de que saliera YouTube.

El público es increíble, porque es de todo tipo: personas mayores, gente joven, niños pequeños que a los cuatro o cinco días ya se saben las letras y los ves mover la boca diciendo unas barbaridades...

A mí me gustaría hablar, para ilustrar realmente esta capacidad integradora que puede tener el carnaval, de una anécdota. En el año 2004 habían sucedido cosas en la Semana Santa también: habían empezado a salir mujeres cargando pasos. Eso supuso un revuelo, igual que cuando empezaron a

cantar las mujeres en el carnaval. Se llevaron todo tipo de críticas, y una de las cosas que más se decía era: «Es que estas mujeres deben de ser bolleras». Les decían «bolleras» como un insulto, por si no ha quedado claro.

Y nosotras dijimos: «¿Salimos de *cargaoras*?». Y nos hacía una gracia enorme salir de *cargaoras*, porque supongo que en el fondo éramos un poco machistas también nosotras; pero, de pronto, eso de hacer de mujeres imitando a hombres nos hacía gracia.

No sé en qué momento, yo empecé a escribir la historia de esta mujer que quiere sacar un paso, que su madre está todo el día insultándola, gritándole: «¿Cómo te vas a meter en eso? Que eso es de bolleras nada más, hija». Y ella: «Que sí, que yo quiero cargar un paso, que es mi vocación». Y narramos toda esa noche, que al final se termina convirtiendo en una noche iniciática, porque ella, debajo del paso, se enamora de la *cargaora* de al lado y se enrolla con ella en la playa.

La compañera se llama Olvido y ella termina:

«Estoy tirada de bruces en el monte de la Olvido...

por primera vez, por primera vez,

me he comido un erizo, me ha sentado bien».

Nosotras, claro, estábamos escribiendo y decíamos: «A ver si las lesbianas se van a sentir ofendidas con esto». Realmente, lo que escribíamos, que creo que es un valor guay, lo escribíamos simplemente porque nos hacía gracia. Pero, claro, eso tiene un riesgo, porque a veces te ríes de cosas que no son políticamente correctas.

Le dimos vueltas –no muchas, también te lo digo– y decidimos salir. Y salimos.

Principios de los dos mil: que parece que llevamos toda la vida siendo modernos, pero a principios de los dos mil había cuatro lesbianas contadas en Cádiz, que se vieran. Cuatro valientes que dijeran: «Yo soy lesbiana».

Empezamos a salir. La gente se empieza a reír. Van pasando los días de la semana y, conforme pasan los días, empezamos a notar un notable incre-

mento de mujeres en el público, y mujeres que tienen pinta de ser lesbianas: por cómo visten, por cómo celebran las letras, por cómo empiezan a hacerse fotos con nosotras. Muchas de ellas, lesbianas arquetípicas; pero lesbianas de todo tipo.

Nosotras nos mirábamos y decíamos: «¿Tú sabías que había tantas bolleras en Cádiz?». Terminamos el carnaval con un río de lesbianas detrás.

**Fue una cosa maravillosa y lo cuento porque, de todos los años que llevamos saliendo, que son veintitantos, para mí es uno de los momentos más bonitos del carnaval: que, de pronto, a través del humor, hubiera un colectivo, del que nunca se ha hablado, y que cuando se ha hablado era para insultarlo, que se siente identificado con una agrupación.**

Una agrupación en la que, en aquel momento, no había todavía ninguna bollera –después sí. De pronto, hay un colectivo que se siente identificado con nosotras y nos sigue.

No sé si el carnaval sirve para algo; pero, para esto, sí sirvió.

Ahora se ha avanzado muchísimo en derechos LGTBI, pero entonces era muy tierno que por fin alguien hablara de ellas y lo hiciera de manera digna.

No tengo imágenes de ese año, pero años después, en una compañía de teatro que nosotras teníamos, que se llamaba Chirigóticas, junto a Antonio Álamo, extrajimos una parte de esa canción e hicimos otra canción, dentro de un espectáculo que se llamaba *La Copla Negra*, e hicimos un videoclip.

vídeo

Gracias al carnaval y gracias al humor estamos sacando cosas a la luz. Nosotras empezamos a escribir; nosotras y muchas agrupaciones, porque de pronto surgen muchísimas agrupaciones de mujeres. Hay casi más mujeres cantando en la calle que hombres. El concurso, como siem-

pre, va a años luz de la vanguardia, que somos la calle; en la calle hay un mogollón de agrupaciones de mujeres.

De pronto empezamos a soltar temas de mujeres que han sido siempre tabú. Y no solo nosotras; no quiero hablar solo de mi libro.

Hay otras agrupaciones: por ejemplo, la chirigota de José Flor, que traen la estética gay y los temas gay al carnaval de Cádiz. Y la gente también se ríe. Cuando los gais siempre habían sido objeto de burla y de chistes soeces.

vídeo

Bueno, es una bestialidad, pero habéis venido a una conferencia sobre el carnaval de la calle y esto es lo que hay.

Todos sabemos que Cádiz es una ciudad castigada duramente por el paro y por la pobreza, lo que pasa que lo llevamos con una alegría, con una dignidad y con una luz envidiables. Aquí la sordidez no existe, o no sale de una manera tan patente.

Hay una chirigota, la Chirigota de Casapuerta, que es la que más me gusta actualmente en el carnaval, que está especializada en hacer cuplés de tiesos. Hablando de precariedad, de la falta de dinero. Hacen humor sobre eso. Siempre desde el respeto, por supuesto, porque los que están hablando se autodefinen, también, como tiesos.

**En este sentido, es muy interesante hablar del humor en sentido horizontal. No es el de arriba el que habla del de abajo. En todo caso, el de abajo habla del de arriba o estamos todos al mismo nivel. Esa es una de las cosas importantes en el carnaval de Cádiz: no meterte con el de abajo, con el que está en peores condiciones que tú.**

vídeo





Hacer puchero con las croquetas del puchero me parece que es como de Carpanta, es como de posguerra, de antiguos; pero estamos hablando del hambre y estamos hablando de la necesidad.

Últimamente, se saca a muchas personas con diversidad y se permiten hacer chistes sobre eso. Estas personas, que están en silla de ruedas, se permiten hacer de bufón; pero porque en Cádiz todos somos bufones. Es la idiosincrasia y el humor de aquí. El humor empieza por reírse y cachondearse de uno mismo.

Esto es puro carnaval, en el sentido que estamos hablando de la poca vergüenza y sobre todo del sentido último del carnaval, que es arremeter contra el poder. En este caso, contra el poder religioso. Luego esta misma gente sacan pasos en Semana Santa. Pero esta mezcla y esta locura me parece muy interesante.

Voy a terminar un poquito, voy a ir recogiendo.

Nosotras, en la compañía Las Niñas de Cádiz, decidimos hacer el camino inverso. Nosotras éramos una compañía de teatro que empezamos a sacar una chirigota ilegal y después hicimos el camino de la chirigota ilegal

otra vez de vuelta al teatro. Cómo llevar toda esta irreverencia, toda esta transgresión y toda esta poca vergüenza al teatro, a los escenarios.

Hacemos esta compañía, Las Niñas de Cádiz y tenemos mucho contenido en nuestros espectáculos y textos directamente extraído del carnaval. Y logramos convocar un público muy variopinto en escenarios convencionales, en teatros convencionales.

De pronto, te ves en un teatro, por ejemplo, el Teatro de Palencia, un teatro burgués, lleno de abonados, de señoras enlacadas, que se están riendo de un chiste sobre la masturbación femenina.

**Eso, a lo mejor, en otras condiciones, echaría para atrás a cierto tipo de público, pero nosotras tenemos la palabra mágica. Y la palabra mágica es carnaval. Como es carnaval, la gente se relaja y se permite reírse de cosas que incluso están en el lado más opuesto a su ideología. Pero, de pronto, se ríen.**

El carnaval permite esto: sacar la parte oscura. Oscura, porque está en lo oscuro, pero es la parte más luminosa y más bonita del ser humano. Y ahí, vale todo. Ahí, entramos todos.

Y mientras que nos riamos, y mientras que haya un buchito de cerveza que tomarse entre todos, siempre va a ser bienvenido cualquier chiste; siempre que se haga en horizontal, recuerdo. El carnaval tiene esta magia de convocar esta cosa tan bonita del ser humano.

Voy a terminar, porque lo he escrito y me ha quedado medio mono, voy a terminar leyendo.

En nuestro momento actual en Las Niñas de Cádiz, con una línea creativa clara, y con bastante trabajo, podemos seguir permitiéndonos dar visibilidad, siempre desde el humor, a todo lo que permanece en segundo plano, lo marginal, lo que no se ve.

Además de todo aquello de lo que hemos venido hablando antes, hablamos del derecho a la comedia como vehículo para tratar los grandes temas.

Reivindicamos también el acento, tan invisibilizado en la cultura institucional y, desde luego, frente al teatro que se identifica con las élites intelectuales, nosotras reivindicamos la cultura popular, tan silenciada. El teatro que bebe de las raíces y del pueblo, que se nutre de todo el material sedimentado durante siglos en el imaginario popular colectivo. Esa cultura sabia y ancestral que pertenece al mundo del instinto y que hunde sus orígenes en el mito.

Muchas gracias.

**Juan Pablo Soler:** Muchísimas gracias, Ana, por abrirnos un poco la mirada a ver el carnaval desde otro punto de vista. Y porque has leído ese texto, porque yo estaba pensando: «No sé por qué se ha subido los papeles», porque realmente ha sido todo con esa pasión y ha dado mucho gusto que vivieras la presentación de esa manera.

Yo, personalmente, he entendido muchas cosas del carnaval de Cádiz, que tiene muchos imitadores por toda España, con las chirigotas que surgen en otros sitios. Principalmente me interesa y me parece muy curioso eso del humor para llegar a otros sitios, para llegar a otras personas y, en cierto modo, como un lugar de libertad. Crear un lugar de libertad para hablar de todo, desde un punto de vista distinto.

**Público:** Hola, buenas tardes. Muchas gracias, niña de Cádiz. Me parece importante, venías a hablar de tu libro y al final nos hemos quedado con el apéndice nada más. Me parece interesante, desde el punto de vista del teatro, este trabajo que estáis haciendo. Si Salvador Távora tenía el antropológico andaluz, creo que vosotras os merecéis el título de antropológicas gaditanas.

Ese trabajo que estáis haciendo con los textos clásicos, con los grandes mitos y temas universales, como Medea, como Lisístrata. Esa Medea maravillosa, donde se habla de ese deseo de las mujeres, pasado por ese filtro totalmente loco; esa Fedra que aparece, ese deseo por el adolescente, ese pulso de la mujer, esa lectura, toda esa carga feminista que hay

dentro de vuestras propuestas, pasadas por los escenarios, pasadas por un público nacional de todos los pensamientos, donde el andaluz ha sido el acento, junto con el murciano, de los grandes cómicos. Y con cómicos me refiero a personajes que eran la segunda clase: éramos los criados, los graciosos, porque no servíamos para más cosas.

Cómo habéis ubicado en un nivel nacional el acento con temas muy necesarios, como es toda la corriente feminista que hay detrás de esas propuestas «alegres», según parece.

Muchas gracias a cualquiera de las hermanas Segovia y a la Quintero, por supuesto, también.

**Ana López Segovia:** Muchas gracias a ti.

Para nosotras, el objetivo, cuando nos hemos subido al escenario con esta cosa del carnaval, es hacer de todos los espectáculos una fiesta, independientemente de lo que estemos hablando. Traer el espíritu festivo y lúdico del carnaval a los escenarios. Y que la gente se sienta, de verdad,



en una fiesta, que es el origen del teatro, este origen festivo y lúdico.

Y ahí estamos investigando. Tus palabras, la verdad, es que me animan mucho. Cuando quieras, quedamos para hablar de mi libro.

**Pedro Blanco (Festival de Teatro de Mérida):** Buenas tardes, yo soy Pedro. Soy el gerente del Festival de Teatro de Mérida. No nos vimos allí, porque yo estoy detrás de los libros.

Pero me acabas hacer comprender algo que ahí nos costaba trabajo. Si el espectáculo vuestro, que se hizo en el Nuevo Teatro María Luisa, que es transgresor y dice el mismo mensaje que los clásicos, pero con un lenguaje, con una escenografía actualizada, lo hubiéramos hecho en el Teatro Romano, nos habrían caído piedras. No se habría entendido.

Es lo que decías de las abonadas en el teatro, del tipo de público vamos a decir «exquisito»; no quiero ofender a nadie. Pero, sin embargo, tú le has puesto el apellido del carnaval, y el espectáculo que hicisteis en Mérida fue una maravilla; todo el mundo salió encantado y se entendió el mensaje perfectamente. Y era un texto clásico adaptado.

Esa máscara que acompaña a ciertos espacios escénicos –no me refiero solo al Teatro Romano de Mérida, hablabas antes del Gran Teatro Falla–, ¿cómo podríamos echarla a un lado para que realmente seamos integradores?

Es una pregunta muy abstracta, pero, ¿qué idea nos das tú? Porque claro, como viene del contexto del carnaval, nadie dice nada.

**Ana López Segovia:** Cuando disolvimos Chirigóticás y empezamos nosotras una carrera ya sin Antonio Álamo, decidimos volver un poco a los orígenes e hicimos un montaje. Y nos salieron varios bolos en Navarra, y nunca habíamos estado ahí, con ningún espectáculo ni con ninguna compañía.

Nosotras nos quitamos Chirigóticás y decidimos llamarnos Las Niñas de Cádiz, que es una referencia las *puellae* gaditanas de las que hablaba Marcial, unas bailarinas que había en el siglo I a. C.; pero también porque a nosotras nos conocían como la Chirigota de Las Niñas.

Y teníamos serias dudas. Nos decíamos: «Si nos llamamos Las Niñas de Cádiz, mucha gente, el público intelectual del teatro, va a tener muchos prejuicios. Van a decir: “Esto va a ser una cosa ordinaria”. Nos va a cerrar ciertas puertas».

Pues mira, en Navarra nunca habíamos estado y nos encontramos con los teatros llenos. Hicimos una minigira, de localidades alrededor de Pamplona, con todos los teatros llenos.

Y debo decir –me gustaría decirlo, pero no es cierto–: el mérito no era nuestro. A lo mejor alguien nos conocía, pero la gente había ido al teatro por la palabra Cádiz. Porque cuando tú pones «Cádiz», el producto está muy claro.

La gente dice: «Yo no sé qué va a ser esto, pero me voy a reír». Y claro, llegan, lo ven y se dan cuenta de que hay otras cosas: hay teatro, hay un trabajo de dramaturgia, hay interpretación... Pero la esencia de Cádiz está, y está la risa.

**Esa cosa de quitarnos un poquito el prejuicio todos y decir, caramba, vamos a devolver la fiesta y vamos a devolver la risa y a no sentirnos mal por programar comedia. Que parece que los grandes temas solo se pueden abordar desde el drama.**

Cuando también está la comedia, que muchas veces levanta más sarpullido porque inculcas el mensaje con un poco de azúcar, como dice Mary Poppins.

Dignificar la comedia también es una labor que tienen que hacer los programadores. De hecho, los programadores siempre nos dicen: «Se me ha acercado todo el público diciendo que por qué no traigo más cosas como esta, porque nos hemos hartado de reír». Es una labor de todos.

La cultura popular; no solo la comedia, la cultura popular. ¿Por qué la cultura popular es menos que la cultura de la elite? ¿Que el teatro que no se entiende? Bueno, yo lo entiendo, pero estoy hablando en plan bestia.



Vamos a hablar también de esto.

PÚBLICO: Quiero darte las gracias y, como diría Molière: «Con la carcajada se abre la boca y también el cerebro». En el cerebro se clavan los clavos de la razón. Yo soy payasa: el humor es la llave que abre la cabeza y abre el alma.

Gracias infinitas.

El que no quiera a Cádiz, que se lo coman los tiburones [*Risas*]. Tengo muchas cosas que agradeceros, porque, como payasa, emocionáis y a la vez habláis y os permitís, desde ese espacio mágico que es un escenario, tocar todos los palos y hacer a la gente pensar: «Jaja, jiji, pero lo que están diciendo». Porque lo que hay detrás es muy fuerte.

Y eso lo puede un poder muy fuerte que es el humor. Gracias, Niñas de Cádiz.





## CUERPOS DISIDENTES

vídeo

**Renata Carvalho**

**Artista y transpóloga**

Actriz, directora, dramaturga y transpóloga (antropóloga trans). Graduada en Ciencias Sociales. Fundadora de MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans), del Manifiesto Representatividade Trans, que reivindica que artistas trans interpreten a personajes trans, y del COLETIVO T, primer colectivo artístico formado integralmente por artistas trans en Sao Paulo. <https://www.instagram.com/renatacarvalhooficial/>

[www.instagram.com/renatacarvalhooficial](https://www.instagram.com/renatacarvalhooficial/)

**Berta del Río:** Encaramos ya la recta final de las Jornadas, de la mano de Renata Carvalho, artista y transpóloga brasileña.

Renata ha conceptualizado esta ponencia como un espacio de reflexión, que ha titulado *Cuerpos disidentes*, y que parte de la manifiesta ausencia de determinados cuerpos en las artes y en los espacios escénicos y culturales, teniendo como horizonte lo que ella llama la democracia escénica: una forma de coexistir abierta, abarcadora y diversa.

Para esto, Renata nos propone que construyamos entre todas una conversación colectiva, que dialoguen todos los temas que vayan saliendo a lo largo de la ponencia, y nos pide que la interrumpamos, básicamente, y que no esperemos al turno final para hacer nuestras reflexiones o aportaciones a lo que ella vaya exponiendo.

vídeo

**Renata Carvalho:** Buenas tardes. Esta película fue grabada en la pandemia y en ella creo una metáfora. En el caso de que no comprendan *mi portugués*, pueden preguntar. Voy a esforzarme.

Creo una metáfora de que el cuerpo travesti ya está en un aislamiento social y familiar. Ese cuerpo no puede tocar otros cuerpos, ese cuerpo no puede frecuentar lugares muy llenos. Esto no se debe a que el coronavirus me haya excluido: lo que me excluyó fue mi cuerpo travesti.

Cuando hablamos de exclusión, hablamos de cuerpos disidentes. Esa exclusión de una construcción social, cultural, criminal, patológica, carnavalesca y moral, por encima de lo que es ser una travesti.

Respecto a todo lo que voy a contar aquí, podéis cambiar «travesti» por el cuerpo de una mujer cisgénero, por el cuerpo de una persona muy gorda, por el cuerpo de una persona discapacitada, por el cuerpo de una persona negra, un cuerpo de inmigrante. Porque, interseccionalmente, nuestro cuerpo está ligado en algunas opresiones que nos unen.

Hay una artista con discapacidad, no recuerdo de qué país, que hace teatro y contaba que nunca conseguía un papel para poder hacerlo. Y, cuando apareció un personaje que tenía su misma discapacidad, tampoco fue escogida para hacerlo. Y dijo lo siguiente: «Si yo no puedo hacer de Beyoncé, Beyoncé no puede hacer de mí».

**Cuando hablamos de la inclusión de los cuerpos disidentes en el arte estamos queriendo decir que no hay representatividad de esos cuerpos en la sociedad, en el arte. Cuando incluimos un cuerpo en el arte, también estamos luchando para incluir esos cuerpos en la sociedad. Cuando tenemos la presencia de esos cuerpos en el arte, las otras personas no discapacitadas, no trans, no negras, se ven «obligadas» a convivir con nuestros cuerpos.**

Es solo con la convivencia diaria, cotidiana, que vamos a lograr la percepción de la igualdad.

Cuando conseguimos naturalizar nuestra presencia en los espacios del arte, de la sociedad, conseguimos restituir nuestra la humanidad. Los cuerpos disidentes aún están luchando para ser considerados humanos.

El arte, y nosotros, los artistas, somos responsables de esa construcción que tenemos del imaginario social.

Cuando digo la palabra «travesti», ¿cuál es la imagen que se forma en vuestra cabeza? Esta imagen soy yo, aunque no me parezca físicamente a ella. Pero esa imagen me persigue.

Nosotros, artistas que ayudamos en la construcción de esa imagen social; nosotros, artistas en 2023, también debemos ser responsables de esta reconstrucción.

Cuando nosotros situamos a las personas con discapacidad, a las personas negras, a las personas trans en personajes a los que no estamos acostumbrados, al mismo tiempo estamos avalando y reestructurando ese imaginario social. Una travesti puede ser una persona con éxito; puede tener una historia de amor; puede ser jueza, profesora, artista...

Eso no quiere decir que los artistas no podamos hablar de nuestras desgracias o de los prejuicios, pero ¿cómo vamos a hablar dentro del arte? ¿Cuál es la imagen que queremos dar?

Yo, como artista, vengo pensando mucho. Como dramaturga, como escritora, como investigadora: ¿cuál es la pieza de teatro que me gustaría haber visto de niña? ¿Cuál es el producto artístico que me gustaría haber visto cuando yo era adolescente?

Los grandes papeles de travesti son de prostitutas. Yo no estoy diciendo que yo no puedo hacer más de prostitutas; estoy diciendo que los cuerpos disidentes queremos personajes con un nombre, con una historia, con tiempo para desarrollarla, con un escenario, y que no se puedan sacar de la producción, porque sean un personaje que hace falta.

En Brasil yo creé un movimiento nacional de artistas trans y dentro de él creé un Manifiesto de Representatividad Trans, que persigue la inclusión, la permanencia, la profesionalización y la representatividad colectiva de los cuerpos trans.

Antes se ha comentado que se esperaba que, de aquí a diez años, la accesibilidad sea más general. Para los artistas, poner accesibilidad es muy caro, es muy costoso y dificulta la inclusión de esos cuerpos.

Cuando decimos que podemos estar en una escuela de teatro, aquí en este espacio, en un festival, también queremos decir que ese espacio necesita ser seguro para esos cuerpos.

Se ha hablado de que es necesario trabajar con los técnicos de los teatros; y no solo con los técnicos de los teatros: quien está en la recepción, el personal la limpieza; también, pensar en la arquitectura.

En Brasil, estoy en una campaña para que los espacios artísticos, los colectivos artísticos, los grupos de arte hagan que sus espacios sean seguros para los cuerpos disidentes. Porque la arquitectura es opresiva. Deja a las personas disidentes con recelo de entrar: porque no sabemos si seremos bien tratados, si mi identidad de género será respetada, si habrá accesibilidad para llegar.

Eso dificulta nuestra permanencia en el arte.

**En cuanto a la construcción social, es necesario entender que esa narrativa patológica fue la que nos excluyó del mundo del arte. Los cuerpos marcados solo consiguen personajes marcados. O sea, las personas tienen la falsa impresión de que todos los personajes son blancos, cisgénero y sin discapacidad.**

Entonces, para tener a un artista trans, una artista negra, una artista con discapacidad, necesito escribir un personaje travesti, un personaje con discapacidad, un personaje negro. ¿Por qué? Si yo fuera a montar una





obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, y yo interpreto a Julieta, y Romeo es gordo, es porque el director del espectáculo está queriendo deconstruir a Shakespeare. Y no porque yo pueda interpretar a Julieta ni porque un hombre gordo pueda ser deseado. Las personas lo ven como una deconstrucción y no como un montaje más de un clásico.

Esta película de la que he mostrado el comienzo es parte de mi investigación. Yo soy transpóloga, antropóloga trans. Yo estudio el cuerpo trans, travesti, desde 2007. Desde 2012, pongo mi cuerpo como un sujeto en el escenario, no como un objeto.

Una parte de mi labor también se ha dirigido a los espacios de creación, porque no existía espacio para que mi cuerpo pudiese existir en el arte. No había personajes para mí. Fue necesario que yo fuese a los espacios de creación para poder crear esos lugares donde mi cuerpo y los cuerpos disidentes pudiesen ser protagonistas de su historia.

Obviamente, creemos en la libertad artística; pero esa libertad no llega a todos los cuerpos. En Brasil, llamamos *transfake* a cuando artistas cisgénero interpretan personajes trans. Hay quien dice que es censura que solo las personas trans puedan interpretar personajes trans, pero nosotros estamos luchando porque, cuando hay un personaje cisgénero, no invitan a las personas trans a hacer ese personaje. Porque mi cuerpo no es verosímil en el arte.

**Porque como mi imagen es borrada, todo lo que este cuerpo dice, todo lo que estos cuerpos dicen, es borrado. Es falso. Como no somos consideradas humanas, no somos cuerpos humanizados, entonces, necesitamos llamar a personas sin discapacidad o cisgénero que puedan «humanizar» esta vida, que den «humanidad» a esta lucha.**

Cuando estamos luchando por la inclusión de los cuerpos disidentes en el arte, estamos luchando por la inclusión en la sociedad. Porque el arte

imita a la vida y la vida imita al arte. Si incluimos artistas trans, discapacitados, personas negras, inmigrantes... la sociedad también irá incluyendo esos cuerpos.

Lo que pedimos las personas trans es que nos dejen de representar durante los próximos treinta años, y que se incluyan los cuerpos disidentes en el arte.

Es lo que yo denomino democracia escénica amplia, general y restringida. Voy a mencionar a Walter Benjamin, un pensador de la Escuela de Frankfurt, que dijo lo siguiente: «A veces, para el bien de la propia democracia, necesitamos quitar la democracia».

Porque el cuerpo universal o el cuerpo neutro en el arte no existe: existe solo para el hombre de género masculino, blanco, delgado, sin discapacidad y públicamente heterosexual. Esta persona puede hacer todo en el teatro. Yo no puedo, porque soy una travesti. Mi personaje ya comienza marcada.

Estrené una película en el Festival de Berlín en 2020 en la que mi personaje no es trans, pero la película tiene temática LGTB. Cuenta la historia de una pareja homosexual. En todos los periódicos brasileños, dijeron que mi personaje es travesti. No se habla en ningún momento sobre travestismo ni sobre transexualidad; mi personaje está casada, es muy cisgénero... Cisgénero de verdad. Pero, para las personas, mi personaje era travesti, porque yo soy una travesti.

Cuando yo digo que mi cuerpo está marcado es en este sentido: cuando una persona como una travesti pueda interpretar a una mujer embarazada en la televisión y esta persona trans no sea cuestionada por ser madre, por tener hijos; cuando la persona que está interactuando con ella no sea atacado porque está interpretando escenas de afecto, besos... Ahí podemos parar y que todo el mundo haga otra vez de todo.

Ahora, el hecho de que yo sea una travesti me quita todos esos personajes. Por eso estamos intentando naturalizar nuestra presencia.

Y cuando hablamos de la presencia de cuerpos disidentes en el arte, no nos referimos solo a un espacio de actuación, sino a los espacios de creación, la dirección, figurinismo, guion... porque necesitamos entender que

estamos en este momento porque creamos un arte, unas narrativas, unos estereotipos y arquetipos que colocaron nuestros cuerpos en esos lugares. Por eso necesitamos reconstruir ese imaginario y crear productos artísticos.

**Hoy en día, yo quiero hablar sobre éxito. Sobre afecto. Sobre amor. No somos solo penas. Queremos hablar de otras cosas. Quiero personajes en los que ser una travesti más y no la cosa principal.**

Necesitamos repensar cómo estamos escribiendo esta historia. Para hablar de cuerpos disidentes hace falta responsabilidad. Porque estamos hablando de vidas.

Y cuando sacamos la cuestión de las narrativas estereotipadas, los estereotipos negativos nos acompañan toda la vida y en todos los ámbitos sociales.

Parece que el arte es un lugar muy acogedor, donde las personas tienen libertad y la cabeza abierta, pero no. El arte es exclusivo. Y es excluyente.

Cuando comenzó, en torno al siglo IV o siglo VI a. C., solo los hombres blancos cisgénero podían hacer teatro. Las mujeres cisgénero solo fueron entrando al teatro en el siglo XVI, a causa de la Commedia dell'Arte. Después, los artistas negros comenzaron a reivindicar en Brasil en 1940. Y nosotras, las artistas trans en Brasil, estamos reivindicando desde 2017.

O sea, desde ayer.

Entonces, es una lucha. Necesitamos tener un compromiso ético. Necesitamos entender que a veces vamos a necesitar dar un paso atrás para que una dé un paso al frente.

Cuando mezclamos a todas las personas, ya no vamos a mirar con curiosidad a un cuerpo con discapacidad o a un cuerpo travesti. No vamos a mirar con tanto desprecio a este cuerpo.

Lo que queremos es poder ser lo que queramos. La representatividad

contribuye a esto: cuando vemos a una persona travesti en el arte, las otras personas travestis –y los mismo con las personas discapacitadas– se dan cuenta de que ellas también pueden estar aquí. Que ese camino ya existe y que yo también puedo elegirlo.

Y, mejor: recorriendo este camino, puedo encontrar otros caminos, otras puertas.

Esto es una invitación a los festivales de teatro y a los programadores a que no incluyan a nuestros cuerpos en una parte especial del festival. Que nosotros también podamos ser reconocidos como arte, como teatro, porque las personas tienen la manía de separar y diferenciar. Porque mi teatro es identitario. Pero el de Tennessee Williams también. Él habla del hombre blanco.

El teatro solo habla de hombres blancos cisgénero; pero Oscar Wilde no es identitario, Tennessee Williams no es identitario. Yo soy identitaria solo porque hablo de mi trabajo.

Cuando se trata de un grupo de con discapacidad, son un grupo específico. Parece que aparte. En Brasil decimos: café con leche. No sé cómo se dice acá. Es que no tiene valor.

Está en la programación; pero no está incluido, porque está aparte. Como si por un lado estuviese el arte y por otro el arte de los discapacitados, de las personas negras, de las personas trans.

A menudo, en los festivales de teatro, las personas no conciben mi trabajo como teatro y lo definen como *performance*.

Y yo les digo que no. No es *performance*, es teatro, pensado con dramaturgia, con una iluminación, con marcas... Porque también, cuando se desvaloriza el trabajo artístico de las personas trans, no estamos dando importancia a ese trabajo.



**Cuando los artistas no trans, sin discapacidad, no tienen interés en ver trabajos como los nuestros, es como si no tuviésemos nada que aportar intelectualmente. No tenemos nada artístico o estético para presentar en el arte, porque nuestro arte no es importante.**

Muchos dicen que los artistas con discapacidad o los artistas trans, cuando interpretan personajes travestis o con discapacidad, no estamos actuando, sino que nos interpretamos a nosotros mismos. Porque somos travestis, porque somos personas discapacitadas. Yo pregunto: ¿las actrices cisgénero, cuando interpretan personajes de mujeres cisgénero, se

están interpretando a sí mismas? ¿Por qué? ¿Por qué esas personas sin discapacidad se ven como plurales, como diversas?

Nosotros no. Mucha gente piensa que, conocida una persona trans, conocidas todas. Eso limita el espacio para los cuerpos trans, que solamente interpretan personajes trans. Otra vez, no ven a la gente con pluralidad. Porque yo he interpretado a muchas travestis en el cine, en el arte, en el teatro, y todas son personajes diferentes, porque son travestis con historias y contextos diferentes.

Necesitamos cambiar esa mirada cisgénero y capacitista sobre el arte, esa mirada viciada.



En Brasil nació este movimiento en 2017, hace ahora seis años, y ha cambiado el mercado brasileño. En todas las novelas de la principal emisora de televisión hay personas trans haciendo personajes cisgénero. También haciendo personajes trans. Existen novelas en la televisión donde hay tres artistas trans en la novela y no se habla sobre transgénero.

Entonces, muchos creen que hay que tener un personaje trans, uno con discapacidad, un personaje negro, otro que sea muy gordo... para que los artistas se vean obligados a tener esos cuerpos. Pero se pueden tener esos cuerpos y montar *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.



Entonces, ¿por qué no nos ven con ese lugar de diversidad? ¿Por qué creen que no tenemos la aptitud, o la técnica de la interpretación, que no conseguiremos emocionar a la platea? ¿Que no lograremos hacer reír?

Yo soy actriz en Brasil desde hace veintisiete años. Yo soy la primera travesti de teatro de Brasil.

Una travesti que lleva veintisiete años produciendo arte. Ni siquiera una de las más famosas actrices antiguas, llamada Rogéria, consiguió esa permanencia en el arte.

¿Por qué lo digo así? Mañana, aquí, yo traeré una pieza nueva con cuatro artistas trans que nadie conoce, y se dirá que yo soy muy buena. Pero, de aquí a cuatro años, quiero saber, ¿cuántos de esos artistas permanecen en el arte? ¿Cuántas de esas artistas travestis tendrán que dejar la actuación para sobrevivir, como yo, a través de la prostitución forzosa?

**Lo que podemos hacer como artistas, como productores, lo que cada uno puede hacer desde su lugar, es algo que cada uno va a descubrir. Cómo incluir esos cuerpos en el arte, cómo incluir esos cuerpos en los espacios artísticos.**

Para eso, necesitamos tener una ética de compromiso con algunas cosas.

Cuando hablamos de compromiso, me refiero a ampliar el arte. Que haya democracia escénica amplia, general y estricta para todos los cuerpos. Para que yo pueda interpretar una persona cisgénero, o una persona con discapacidad, y pueda hacer cualquier personaje.

Hoy no podemos.

El arte lo puede todo. Los artistas, no.

Necesitamos acompañar a nuestro tiempo, reflexionar sobre nuestro tiempo.

Yo soy artista, yo soy actriz, porque yo quiero cambiar el mundo.

Yo sabía que el arte transformaba, y pensaba que me había transformado a mí. Porque soy más culta, cambié mis gustos musicales, comencé a leer más. Pero entonces me di cuenta de que yo lograba transformar la platea. Ese es el poder del arte: podemos abrir corazones, abrir mentes, colocar luz en asuntos tan oscuros de la sociedad.

El arte puede hacer esto de forma lúdica.

Otra cosa que los artistas podemos hacer es crear futuros posibles, futuros imaginables.

Voy a hablar de la serie de Netflix *Bridgerton*. La serie fue muy polémica, porque incluía a actores negros interpretando a nobles. En aquella época no existían personas negras en la nobleza y la serie fue muy atacada.

Pero el arte puede.

Es esto lo que queremos. Porque en el arte podemos hacer esto, podemos pensar cuál es el trabajo que yo quiero. ¿Qué quiero decir con ese trabajo? ¿Qué quiero lograr con este trabajo? A quién quiero cambiarle la mente, el corazón. Abrirme sobre cuestiones que no son muy evidentes en la sociedad.

Existen todavía muchos discursos sobre nuestros cuerpos que necesitamos combatir. Es todavía una cuestión relacionada con la religión, una cuestión moral. Los cuerpos trans, los cuerpos discapacitados, los cuerpos LGTBQ+ se mataban en la época de la Santa Inquisición.

Nosotros tenemos historia, pero no tenemos memoria. Porque fue apagada. Incendiada.

**Cuando yo creo un libro, una película, una pieza de teatro, yo estoy creando memoria. De aquí a treinta años, la que está naciendo hoy va a ver que en 2023 había una travesti haciendo teatro y produciendo productos artísticos, para que a ella no la echen de la casa de sus padres, como me ocurrió a mí. Para que no caiga en la prostitución forzosa, como yo caí. Para que no tarde veinte años en vivir del arte, como yo tardé.**

Esta película, *Corpo. Sua autobiografía*, está disponible gratuitamente en YouTube. También está en mi biografía de Instagram. Está disponible con subtítulo en inglés y en español. En ella, yo traslado mi investigación al cine. Yo la llamo transpología. La llevo desarrollando desde 2007, cuando en mi entorno había gente de prevención voluntaria, trabajando con travestis y mujeres transexuales en la prostitución.

He trabajado en ello durante once años y ahora tengo una travesteca, una biblioteca trans con más de doscientos libros, que he incorporado a mi investigación. Muchos de esos libros aparecen en esta película y hablo un poco sobre ellos.

Voy a citar a Gayatri Spivak, que es una pensadora estadounidense que tiene un libro titulado *Pode o Subalterno Falar? (Can the SUBALTERN SPEAK?)*. Cuando los cuerpos subalternizados hablan, ¿podemos hablar de lo que queremos hablar, o de lo que las personas quieren oír?

Esta película, que ahora quiero convertir en largometraje, fue creada muy al comienzo de la pandemia, cuando la gente aún no sabía qué hacer con el arte: ¿lo vamos a hacer virtualmente? ¿Se ha acabado el teatro?

Ese proyecto se llama *Desmontaje*. Desmonté tres trabajos míos donde hablo de mi cuerpo travesti y mi investigación como transpóloga. Creo que el arte puede contribuir a que dejemos de ser asesinadas en la calle.

El arte tiene una cosa llamada prestigio social, y este prestigio social puede salvar vidas.

Porque esos espacios de prestigio social sacan nuestro cuerpo de la marginalidad. ¿Por qué no vemos artistas discapacitados, travestis? Porque cuando un artista gana un premio se convierte en una referencia, un ejemplo a seguir. Y nosotros no somos un ejemplo a seguir.

Por eso es que no estamos en la gran mayoría de los medios. Cuando nosotros aparecemos en los medios, están diciendo que mi identidad es verdadera. Que mi identidad es aceptable en la sociedad.

Por eso no vemos a esas personas como ejemplo.

Yo pregunto: su película preferida, ¿cuántas travestis tiene? La música preferida que escuchan, ¿quién la canta? La pieza que más les gusta, ¿quién la hace? En el espectáculo que puse en escena el año pasado en el FIT de Cádiz, *Manifiesto transpofágico*, pregunto: ¿cuántas personas trans conocemos en la vida? Cuando nosotros no tenemos amigos discapacitados, travestis, personas trans, esto muestra un grado de nuestra transfobia.

De nuestro capacitismo, de nuestro racismo.

Muchas personas dicen: «Es que no están en los sitios donde yo estoy». Entonces, necesitamos cambiar los sitios en los que estamos, porque sabemos dónde encontrar personas travestis en nuestra ciudad. Si no sabemos dónde encontrarlas, es porque hay una exclusión. Un *apartheid*.

Es un concepto al que llamo «etnociscentrismo», donde el cisgénero es lo válido.

Creo que es un buen momento de pasar a las preguntas. Hablo mucho, ¿verdad? *[Risas]*.

**Júli Ayerbe:** Hola. Gracias. Quería saber si podrías mencionar el tema del espacio seguro en el trabajo, porque en Brasil, por ejemplo, 35 años suele ser la esperanza de vida media de una persona trans. También pensando en un cruce con la discapacidad, ¿cómo negociar con los ámbitos normativos la presencia de estos cuerpos, que este ámbito entiende que dan más trabajo? Porque necesitan accesibilidad, seguridad, etc.

**Renata Carvalho:** En Brasil, cuando apareció esto, las personas artistas

cisgénero se desesperaron: «Pero, ¡tengo que hacer esto, esto, esto!». Pero cada espacio va a descubrir la forma de hacer ese espacio seguro.

**Yo quiero un espacio seguro, en el que pueda entrar y no ser mirada de forma opresiva. Que pueda usar el baño de acuerdo con mi género, que las personas me llamen por el género al que pertenezco. Esto es un espacio seguro.**

También digo que los artistas pueden dejar una parte de las entradas de forma gratuita para esos cuerpos. Porque muchos de esos cuerpos no tienen dinero para estar ahí. Y muchos de esos cuerpos no saben ni que pueden entrar en esos espacios.

Es verdad. Las personas no saben que pueden entrar acá.

No saben que pueden entrar en un teatro, es muy difícil para esos cuerpos disidentes entrar, sobre todo solos. Como digo en la película: el confinamiento doméstico por ser una travesti. Esos cuerpos disidentes dejan de salir de casa para no sufrir capacitismo, transfobia.

Ese es el punto que necesitamos cambiar. Porque necesitamos salir de casa.

Y en referencia a los espacios seguros, lo que también hace que un espacio no sea seguro es que mis piezas sean las únicas para personas travestis. O que las personas con discapacidad se sientan cómodas solo con una pieza como *Supernormales*. Quiero que las personas con discapacidad se sientan acogidas en una pieza sobre travestis, en una sobre personas cisgénero, y viceversa.

Por eso, cada espacio necesita descubrir cuáles son sus carencias. Sus errores.

Necesitamos humanizar a esas personas que forman parte del teatro para se sensibilicen con las vivencias de las personas discapacitadas, las personas negras y que realmente estén abiertos para escuchar las demandas.

Puedo garantizar una cosa: cuando comencemos a trabajar esos espacios seguros, van a aparecer muchos prejuicios. Mucha transfobia. Mucho capacitismo. ¿Y sabéis cómo vamos a cambiar esto? Si en el festival de este año tengo a dos travestis, el año que viene necesito a tres; al siguiente, cuatro. ¿Por qué es esto? Si yo llego a este teatro, soy una presencia no natural aquí. Los técnicos van a comentar: «Uy, ¡una travesti!».

Yo vuelvo mañana y lo siguen comentando. Yo vuelvo y vuelvo todos los días durante un año: va a llegar un momento en que mi presencia va a ser natural en esos espacios y los técnicos van a estar acostumbrados a mi presencia y a través de mi presencia. De convivir con mi cuerpo, van a poder convivir con todos los otros cuerpos.

Es obvio que cada vida, cada disidencia, tenga su particularidad, su singularidad, pero es a través de la pluralidad, de la diversidad, como conseguimos construir ese mundo.

Yo digo siempre: un árbol no tiene todas las hojas iguales. Ninguna hoja es igual a otra en ningún árbol. ¿Por qué deberíamos serlo nosotros?

**Cada uno necesita descubrir lo que puede hacer en su espacio, lo que yo, como técnica, como funcionaria pública, como programadora, puedo hacer. Lo que puedo proponer como reflexión para que ese espacio sea acogedor, sea seguro y que no tengamos miedo de ir. Y que las personas que están en ellos no tengan miedo ni recelo de hablar con nosotros.**

En el caso de las travestis, pasa mucho con los técnicos del teatro que no quieren que las personas sepan que nos conocen o que podemos tener cierto grado de intimidad con ellos. Me tratan con cierta distancia, porque provoca bromas.

Las personas preguntan: «Pero, ¿conoces a una travesti?». Es tan anormal nuestra presencia y nuestra vivencia, está tan fuera de lo normal, que las personas creen que están muy deconstruidas y que son muy buenas solo porque me han dado los buenos días.

Creo que hay que naturalizar esas presencias y que yo pueda ser amiga de los técnicos de los teatros, de los programadores. Que es, simplemente, una amistad, y que no se convierta en una broma ni en un ataque para las personas.

Creo que cada persona, cada lugar, cada país, cada ciudad necesita descubrir qué es lo que necesita cambiar, hacia dónde necesita avanzar.

Creo que necesitamos cambiar la mirada, las preguntas.

**Isabel Pérez (Agencia Andaluza de Instituciones Culturales):** Te quería preguntar una cosa. Porque, cuando has preguntado si conocemos alguna persona trans, o tenemos alguna persona trans a nuestro alrededor, yo me lo he preguntado y me he respondido. No tengo amigas trans de mi edad, ni amigos, pero sí que conozco ya varios casos de niños y niñas trans que son hijos e hijas de amigos míos.

Me ha parecido muy esperanzador, que de pronto en esta sociedad haya una alerta por parte de los que ahora son padres y madres de ver cuál es el comportamiento de sus hijos e hijas y ayudarlos en ese camino. Yo creo que esa es una buena noticia y quería comentarlo.

También estaba pensando que también conozco a muchos niños no binarios. Y personas adultas no las conozco.

**Renata Carvalho:** Yo soy muy optimista. Yo digo que el mundo está cambiando, solo que el cambio es lento, gradual, pero es constante.

Hay un libro en Brasil que va a ser la base de la investigación de mi próximo trabajo, llamado *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Y Riobaldo, el personaje principal del libro, dice esto: «Hay un punto de no retorno desde el que ya no se puede volver atrás».

Vemos una nueva generación mucho más abierta, mucho más receptiva a estas cuestiones. Pero también estoy muy preocupada por los niños trans. En Brasil hay una extrema derecha muy fuerte.

Yo suelo decir: «Dejen a los niños en paz. Los niños necesitan ser niños». El mundo ya va a joder a los niños, no necesitamos hacerlo antes de tiempo. Y digo esto porque yo fui una niña que las personas jodieron. En el sentido de que me decían: «A tu abuela no le gustas», «A tu padre no le gustas». Yo crecí con esto en la cabeza.

**Suelo decir que ser travesti está tan mal visto, que ni yo quiero ser una travesti. Eso me aparta de mí misma y de mi colectivo. Y es en mi colectivo donde me voy a curar, donde me voy a encontrar. Donde me voy a perder. Donde voy a encontrar otras respuestas. La salida es mezclar.**

Si no tenemos amigas trans, las necesitamos tener. Si no tenemos amigos discapacitados, los necesitamos tener. Si no tenemos amigos negros, los necesitamos tener.

Porque eso revela nuestra transfobia.

Yo digo esto: si yo le digo a una persona: «Usted es transfoba», me va a odiar. Si yo le doy un golpe en la cara y le digo: «Disculpa, ha sido culpa mía», me va a perdonar. Pero acusar de transfoba, no.

Saco a colación otra de mis investigaciones. ¿Quiénes son las personas que dificultan el avance de la lucha contra el racismo, la transfobia, el capacitismo? ¿Quiénes son las personas que lo dificultan? ¿Alguien sabe?

Nosotros, las personas progresistas. Porque gastamos más tiempo y energía intentando demostrar que yo no soy transfoba, racista o capacitista, por más que no tenga amigas trans, negros o discapacitados. Esto revela un grado de transfobia.





Siempre digo lo mismo. Si yo digo: «Usted es transfobo», en tu cabeza aparece Bolsonaro. Pero yo soy transfoba. Solo que mi grado está más avanzado que el de Bolsonaro.

Entonces, mi pregunta es: en 2023, ¿en qué punto de transfobia estás? ¿Cuál es la imagen de la travesti, de la persona trans que aún necesitamos deconstruir?

Porque nadie, absolutamente nadie, pasó ileso por esas estructuras. Ni yo.

**Yo trabajo mi transfobia todos los días. Porque nos han enseñado a que no nos gusten los discapacitados, a que no nos gusten las travestis, a tener miedo de las personas negras. Nos lo ha enseñado la televisión, la publicidad, la ciencia, el sistema judicial.**

Nos han enseñado a excluir esos cuerpos, porque la exclusión tiene que ver con el estigma. Las personas son excluidas cuando existe un estigma, y necesitamos trabajar sobre ellos para poder incluir esos cuerpos porque, si no...

Yo digo que cada persona que me ve, que me mira, coloca un post-it sobre mí. Estoy llena de post-its, y cada uno tiene una impresión de mí. Y el gran trabajo es desenmascarme. Cuanto mayor me voy haciendo, más voy quitándome las máscaras que fueron colocadas en mi vida.

Yo les invito a intentar descubrir dónde está su transfobia en el año 2023.Cuál es la imagen sobre la travesti en sus cabezas que aún hay que deconstruir.

Muchas gracias. 🙌

**CONVERSATORIOS**

## LA MEDIACIÓN EN ESPACIOS DE CONFLICTO O MEDIAR LA URGENCIA

### María Lorenzo

Partiendo de una formación humanista, María Lorenzo ha desarrollado una especialidad y práctica como gestora cultural en diversos proyectos de ámbito público, privado y de iniciativa propia. Posteriormente, encontró en el derecho de la cultura una herramienta para el mejor desarrollo de la práctica cultural, así como un marco argumental para su defensa. En la combinación de estos dos ámbitos desempeña su labor profesional. Lleva desde 2020 coordinando las actividades de la Fundación Gabeiras. Ha organizado durante ocho ediciones el festival de música y poesía Quema de Artistas.

[fundaciongabeiras.org](http://fundaciongabeiras.org)

### Mike Dosperillas

Formado entre la Escuela de Circo Carampa y diferentes convenciones internacionales de circo, en 1999 funda la Compañía Los Triulkers y en 2003 su propia compañía, Dosperillas. Socio de Payasos sin Fronteras desde 2003, fundador de FLIPA (Festival Internacional de Payasos) y cofundador de MYAU, el Encuentro de Circo de Albendiego, ha recorrido cuatro continentes con su espectáculo *Este país es un circo*.

[dosperillas.com](http://dosperillas.com)

### Elena Méndez

Por un lado, apasionada de las artes escénicas desde que tiene uso de razón y en casi todas sus vertientes: espectadora desde el patio de butacas, actriz desde el escenario, alumna en continuo aprendizaje de diversas disciplinas escénicas, miembro de asociaciones y compañías teatrales, comunicadora en redes sociales junto al colectivo #tuiteatrerros y dinamizadora de iniciativas que vinculan arte y acción social. Por el otro, licen-



ciada en Psicología con veinte años de trayectoria personal y profesional vinculada a ONGs y movimientos sociales, desde la doble perspectiva de la investigación y la intervención social.

Ha pasado por ámbitos tan diferentes como la intervención psicosocial con personas con autismo, el acompañamiento comunitario a menores y familias en situación de vulnerabilidad, la orientación sociolaboral con jóvenes en riesgo de exclusión social, el desarrollo de proyectos de cooperación internacional o la sensibilización y educación en el ámbito de los derechos humanos, la sostenibilidad, las migraciones y las personas refugiadas. Además, en la Universidad ha colaborado en diversas investigaciones, formaciones, publicaciones y seminarios en la disciplina de la psicología social, especialmente centrada en la identidad social, el conflicto intergrupal y la convivencia intercultural. Estos dos avatares han confluído de manera natural impulsando su apuesta por el poder del arte para transformar a las personas, el acceso a sus derechos, las relaciones que establecemos, las instituciones que toman decisiones y el mundo que habitamos. Uno de los últimos proyectos de intervención social con comunidades a través de las artes escénicas en el que ha participado es *Generación Global* (2017-2021), junto con Cross Border Project y Marina Santo. Desde 2015 y actualmente trabaja en el área de Incidencia y Comunicación de CEAR (Comisión Española de Ayuda al Refugiado) coordinando proyectos de sensibilización, educación para la ciudadanía global, promoción de la convivencia intercultural y lucha contra la discriminación. También en la actualidad participa en *Desde los pies hasta la punta de la cabeza y más allá*, proyecto de Marina Santo en el que se investiga sobre la toma de conciencia y el potencial del cuerpo en movimiento y en comunidad.

[cear.es](http://cear.es)

### Marina Moltó

Comienza su formación artística como músico a los seis años y continúa en la escuela de música Manuel de Falla. Más tarde se gradúa en el conservatorio Federico Moreno Torroba, obteniendo el título de técnico de las enseñanzas profesionales de música en la especialidad de piano. Conoce

el teatro en 2019 a través de *Generación Global*, laboratorio de creación escénica para jóvenes del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, proyecto que coordina la compañía Cross Border, del que forma parte tres años, recibiendo clases de Marina Santo y Lucía Miranda. Participa a su vez en proyectos vinculados a la compañía como *Casa* (Teatre Lliure, 2021) donde desempeñó la labor de auxiliar de dirección. En 2021 entra en la formación regular de la escuela Cuarta Pared, con profesores como Gloria Martín, Raquel Alarcón, Aldo Benito Bernal o Raquel Sánchez. Continúa, en 2022, su formación en Fuentes de la Voz, donde se sumerge en el trabajo de voz con Vicente Fuentes, y de palabra o técnica Chéjov con Ernesto Arias y Lidia Otón. Paralelamente a su formación, ha seguido formando parte activa de la compañía Amorevo, con la que trabaja como actriz en el espectáculo musical *Bob Esponja* (2021). En 2022 participa como actriz en la producción *La cabeza del dragón*, que dirige Lucía Miranda para el Centro Dramático Nacional. Actualmente sigue formándose en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

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





### Esperanza Jorge

Doctora en estudios de género por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, profesora e investigadora de la Universidad Pablo de Olvide y docente y socia de investigación del programa 4W-STREETS (*Social Transformations to End the Exploitation and Trafficking for Sex*) de la Universidad de Wisconsin-Madison, Estados Unidos. Sus líneas de investigación son la (in)movilidad y el género, así como la construcción de narrativas creativas en contextos migratorios de silenciamiento impuesto. Desde 2013 ha trabajado, caminado y narrado las rutas con las mujeres que desde África Occidental se dirigen a distintos puntos del continente o a Europa. Recientemente, investigadora Marie Curie en las rutas migratorias de Centroamérica a Estados Unidos desarrollando una etnografía audiovisual. Miembro de la Red por la Acogida Digna en la provincia de Cádiz.



### Inmaculada Antolínez

Doctora en ciencias sociales por la Universidad Pablo de Olvide. Antropóloga y graduada en trabajo social. Actualmente, profesora e investigadora de la Universidad de Cádiz. Ha realizado trabajo de campo en contextos diversos como la Yebala marroquí, en centros educativos de Andalucía (España), la sierra norte oaxaqueña en el marco de las secundarias comunitarias indígenas, en la región de Benin City en Nigeria o en diferentes puntos de la ruta migratoria en México y Estados Unidos. Miembro de la Red por la Acogida Digna en la provincia de Cádiz.



**Berta del Río:** Buenos días, bienvenidos y bienvenidas a todos a este conversatorio. Desde ayer, e incluso desde la primera función, *Más allá de la piel*, de Marina Santo, hemos estado hablando, analizando y poniendo en común el estado de nuestros patios de butacas en términos de accesibilidad, de diversidad y de inclusión. En este conversatorio vamos a desplazar el foco de los espacios culturales a otro tipo de espacios, físicos y simbólicos, que los definen y tienen una alta carga de conflicto social. Cárceles, centros de refugiados o zonas fronterizas van a ser algunos de los espacios que vamos a transitar a través de los trabajos y los proyectos que nos



van a presentar las personas que forman parte de este conversatorio, que se llama *La mediación en espacios de conflicto o Mediar la urgencia*.

La primera persona en participar será María Lorenzo, coordinadora de la Fundación Gabeiras. Le seguirá Mike Dosperillas, socio de Payasos Sin Fronteras. A continuación, Elena Méndez, que intervendrá en línea, junto con Marina Moltó; nos hablarán de un mismo proyecto desde perspectivas diferentes. Elena viene de la parte de CEAR y Marina de la de *Generación Global*. Y finalizarán este tándem de mujeres que tenemos aquí:

Esperanza Jorge, de la Universidad Pablo de Olavide, e Inmaculada Antolínez, de la Universidad de Cádiz.

**María Lorenzo:** Gracias, Berta, y gracias al INAEM; enhorabuena por estas Jornadas que son tan necesarias e importantes. Soy María Lorenzo y coordino la Fundación Gabeiras, una entidad sin ánimo de lucro que trabaja como eje el derecho a la cultura. Esto significa que trabajamos en cuestiones donde hay una intersección entre la cultura y el derecho, que pueden ser cuestiones muy concretas o pueden tener que ver con otras

más abstractas, como son el acceso a la cultura y la participación cultural que, como ya sabéis en este foro, son derechos que ostentamos todos los individuos. Trabajamos desde su reflexión y divulgación hasta su cumplimiento, en diferentes contextos.

Tenemos muchos proyectos que se desarrollan dentro de este marco conceptual, y uno de ellos es *La voz que nadie escucha*. El nombre viene de un verso de Concepción Arenal, una figura muy importante dentro de la concepción del sistema penitenciario español, incluso más allá de nuestras fronteras, y recuperamos su verso para nombrar un proyecto que tiene dos objetivos: el primero, el cumplimiento de los derechos culturales dentro de la institución penitenciaria.

**Porque las personas que están en una situación de privación de libertad siguen teniendo derechos culturales, tienen que poder acceder a los contenidos culturales y a ser productores de cultura; y, por otro lado, entender la cultura como una herramienta de transformación e incorporarla dentro de los elementos de tratamiento del sistema penitenciario.**

Esto quiere decir que, más allá de una ocupación que puedan tener las personas internas, les sirva para el cumplimiento de sus condenas, tanto dentro como fuera de la prisión. Después lo explicaré con más detalle.

En el marco de *La voz que nadie escucha* hemos hecho muchos tipos de actividades, pilotos y pruebas para recopilar información y llegar al objetivo final, que es la incidencia: una transformación de la institución penitenciaria.

Para contar estas actividades, he traído un vídeo que es buen ejemplo. Fue un coro que hicimos en la prisión de Alcalá Meco con mujeres reclusas. Nos hizo un reportaje La Sexta, que creo que recoge bastante el espíritu del proyecto.

vídeo

Creo que aquí podéis ver un poco el tipo de actividades que estamos proponiendo. Quería recordar que el origen del proyecto está en la colaboración con Teta y Teta, que es una asociación que trabaja también dentro de las prisiones llevando libros. Hacen convocatorias, que ahora por cierto tenéis una abierta si queréis donar, de libros dedicados que se llevan a prisión.

Es así cuando se empieza a detectar por su parte, y en conversaciones con nosotras, la particularidad de las mujeres dentro de los centros penitenciarios. Os voy a dar unos datos para que sepáis por qué ponemos el foco especialmente en las mujeres.

**Las mujeres son solo el 7% de la población penitenciaria. Cometen el 18% de todos los delitos; de ellos, solo el 20% son con violencia. Solo hay cuatro instituciones completamente femeninas dentro del Estado español, lo que significa que el 80% de las mujeres condenadas cumplen condenas en prisiones mayoritariamente habitadas por hombres.**

Estas prisiones, de manera lógica, están diseñadas para las necesidades y cotidianidades de los varones. Que ellas sean tan pocas, además, significa que no las discriminan por delito: personas con delitos leves y delitos más graves están mezcladas, cosa que no sucede con los hombres.

El 80% son madres, y hasta el 88%, según las últimas estadísticas de la propia institución penitenciaria, han sufrido en algún momento violencia de género.

La cárcel en su totalidad es un espacio en conflicto, pero la parte de las mujeres tiene unos conflictos específicos que queríamos abordar. Con todo este contexto, nosotras pretendemos que el sistema penitenciario se transforme en el paraguas de cómo se entiende la cultura dentro de esta institución. Que todas estas iniciativas que ya suceden y que trabajan en prisión tengan cabida dentro de este paraguas; que las acoja, las estructure y les dé el valor que tienen realmente en la transformación de las personas internas.



Hemos diseñado dos proyectos separados, para dentro y fuera de prisión. Para dentro de la prisión, generar este paraguas, estas estructuras estables donde quepan todas estas actividades, formar a los funcionarios de prisiones en materia de mediación cultural –acabamos de hacer este lunes y martes el primer curso para funcionarios–; generar unos grupos de cultura estables dentro de los centros penitenciarios, que articulen todas las actividades que ocurren y además tengan su propia dinámica cultural interna, a través de grupos de lectura, cine, etc.

Quizá lo más novedoso es la parte de fuera de prisión, que está centrada en las mujeres, pero con la idea de extenderlo a cualquier tipo de persona condenada, para que tengan alternativas para cumplir sus condenas a través de la cultura. Igual que ahora puedes cumplir tu condena en un comedor social o limpiando, buscamos que esas alternativas a la prisión incluyan ofertas dentro de la cultura. Creemos que todavía puede ser más transformador.

Pretendemos hacer una campaña, una guía para que muchas entidades culturales acojan a este tipo de personas, que ya nos lo permite el reglamento. Hacer una campaña para que jueces y fiscales incorporen dentro de sus imaginarios de condenas alternativas la cultura como posibilidad y, por supuesto, concienciar a la sociedad civil para la integración de las personas en esta nueva etapa de su vida. Y abrir los centros penitenciarios a la vista de todos.

¿Por qué todo esto? ¿Para qué hacemos todo esto? Creo que el vídeo que hemos visto del coro lo ejemplifica bien. La cultura es un elemento poderosísimo para la transformación.

Según nuestra Constitución y la Declaración Universal de Derechos Humanos, las instituciones públicas están obligadas al cumplimiento de los derechos culturales; además, tenemos comprobado el poder transformador de la cultura, así que parece obvio que la cultura debería formar parte de los programas de reinserción de nuestro sistema penitenciario.

Gracias.

**Moderadora:** Damos paso a Mike Dosperillas, de Payasos Sin Fronteras.



**Mike Dosperillas:** María ha hablado muy bien; a ver ahora, que me toca a mí. *[Risas]*.

Vamos a ver un pequeño vídeo. Usaré un índice que me he marcado para explicar bien qué es Payasos Sin Fronteras.

vídeo

Vamos a empezar por la historia. Payasos Sin Fronteras se crea por ca-



sualidad. Hay una escuela de Barcelona en la que los niños y niñas, durante 1992, se intercambiaban cartas con una escuela de Croacia. Algunos de los niños tienen la idea de enviar payasos a esta escuela de Croacia, que estaban en situación de guerra. La hermana de Tortell Poltrona, que es el fundador de Payasos Sin Fronteras, trabajaba en esta escuela y le proponen viajar hasta Croacia a hacer espectáculos para los niños. Es el primer viaje de Payasos Sin Fronteras, que se hace en febrero de 1993, y así surge la semilla.

Se hacen más viajes, más expediciones durante la guerra en la antigua Yugoslavia, y es como ven que es necesario que los payasos y las payasas vayan a lugares en conflicto.

Payasos Sin Fronteras es ayuda humanitaria desde las artes escénicas. Así, tal cual suena, tal cual lo contamos.

¿Quiénes somos? Payasos Sin Fronteras somos más de 200 payasos profesionales voluntarios, cuya principal misión es hacer expediciones a lugares en conflicto bélico o por catástrofes naturales. También en España trabajamos con gente en situación de vulnerabilidad o de exclusión social.

Payasos Sin Fronteras actúa para niños y niñas de lugares en conflicto hasta en cuatro continentes, en más de sesenta países.

**Y, ¿por qué actúa? Porque nos hemos dado cuenta de que es necesario, porque la ciencia avala que las actuaciones y las risas son curativas. Crean resiliencia en los niños y niñas y les ayuda a superar el estrés postraumático de cuando han visto su casa caer, por una catástrofe natural o en situación de guerra.**

¿Cuándo actúa? Cuando hay una catástrofe natural o un conflicto, el primer momento no es el de Payasos Sin Fronteras. Es el momento de los médicos y otro tipo de ayuda. Cuando este terreno está estabilizado es cuando entra la ayuda, emocional sobre todo, de Payasos Sin Fronteras.

Si queréis os cuento la experiencia. Yo he estado en cuatro expediciones. La primera fue en Argelia, en Argel, por un terremoto; y en el Sáhara, por un motivo que ya todos conocemos, por una tierra olvidada en la que parte del gobierno español tiene bastante responsabilidad, y el pueblo también, porque son personas que todavía guardan sus DNI españoles y les dejamos tirados en el olvido hace más de cuarenta y cinco años. Viven en un territorio del desierto y tienen una fuerza sobrenatural para seguir resistiendo.

El segundo viaje fue a Palestina y a Israel, a los *kibutz* israelíes; porque consideramos que la población vulnerable son los niños, que sufren la estupidez de los adultos. Todos sabemos lo que está ocurriendo. Estoy seguro de que a un niño que acaba de nacer en Palestina lo pones con un niño israelí, y los dejas crecer juntos, sus diferencias disminuyen.

Pero los adultos nos empeñamos en convertir y en maleducar a esos niños hacia el odio del prójimo.

Estuvimos en los *kibutz*, intentamos entrar en Gaza, no nos dejaron y reconstruimos nuestro viaje a Cisjordania, la zona que está ahora mismo totalmente ocupada por los colonos.

El tercer viaje ha sido a Liberia, que vive en una situación de guerra civil.

Y así, por todo el mundo. Hemos estado en Colombia, Venezuela, Sri Lanka... Infinidad de países. Porque creemos que Payasos Sin Fronteras es necesario.

**Voy a acabar con una frase de un director de escuela de Sri Lanka, que decía algo así: «Nos han traído de todo: libros, juguetes, ordenadores... pero nunca nadie nos ha traído la vida». Eso es lo que intentamos llevar: un poco de vida.**

Gracias.

**Moderadora:** Damos paso ahora a Elena Méndez, de CEAR. Cuando quieras, Elena.

**Elena Méndez:** Hola, buenos días. Siento mucho no poder estar con todas vosotras. Gracias por dejarme entrar en línea.

Para quienes no conozcáis CEAR, somos una ONG que trabajamos con personas migrantes y refugiadas, ofreciendo acogida, atención psicológica, jurídica, integración laboral, aprendizaje del idioma, etc. Y tenemos otra parte que tiene más que ver con la denuncia, la movilización, el trabajo con la ciudadanía, la sensibilización y el arte para la transformación social. Ahí es donde trabajo yo y es por lo que estoy aquí hoy.

Tenemos delegaciones en casi todo el territorio. Si queréis saber algo más, está nuestra página web y estoy también yo para que me podáis preguntar.

Ya que estamos en las Jornadas de Inclusión, y por situar, desde CEAR entendemos que el objetivo de la inclusión es contribuir a que las personas migrantes y refugiadas puedan alcanzar una vida digna y estable en igualdad de condiciones que el resto de la población.

Traigo algunos datos objetivos para que pensemos juntas.

Una de cada seis personas que residen en España son migrantes o de origen extranjero. Según la Comisión Europea, en España, en comparación con otros países europeos, somos campeones en inclusión. Más del 60% de las personas de población autóctona interactúan de manera habitual con personas migrantes, a diario o semanalmente. Nueve de cada diez dicen que se sienten cómodas teniendo a personas migrantes como vecinas, amigas o compañeras de trabajo, y el 80% consideran que la integración es cosa de dos. Hasta aquí, en principio, iríamos bien.

Si giramos el foco hacia las personas que vivencian racismo y discriminación a diario, encontramos que el racismo y la xenofobia es el primer motivo de los delitos de odio que llegan al Ministerio de Interior. Por encima de la nacionalidad, la religión, orientación sexual y la identidad de género. Más de la mitad de los delitos de odio en España se deben a racismo y xenofobia, con un incremento del 65% en los últimos dos años, de 2020 a 2022.

Si además tenemos en cuenta que solo una de cada diez personas denuncia, que es lo que estiman los organismos internacionales y nacionales, estamos hablando de muchísimos más.

Cuando me invitaron a este conversatorio, la primera pregunta fue: ¿estamos en un espacio de conflicto? ¿Estamos en una situación de urgencia? ¿Es posible la inclusión y la participación real? Ahí dejo el escenario.

Esta infografía es solo para traer lo que ya sabemos, pero no está de más recordarlo: percibir al otro o a la otra como diferente, como sospechoso o de otra categoría, conduce a la deshumanización, y de ello al odio o al genocidio, como por desgracia estamos viendo, hay muy pocos escalones.

**Los proyectos que traemos hoy intervienen justo en el primer escalón, el del contacto: con el estereotipo, el prejuicio, ideas preconcebidas que tenemos sobre las personas migrantes o refugiadas, y con cómo nos encontramos con el otro o con la otra.**

Os traigo dos proyectos que nacen de las artes escénicas y que tienen ingredientes en común. El primero, *El vecino de al lado*, es de este año 2023. En él participa CEAR junto con Pont Flotant, que es la compañía de teatro que lo dinamiza, y tiene el apoyo de la Mostra Internacional de Mim de Sueca, que es teatro gestual y de movimiento, para quienes no lo conozcáis.

Aquí tenemos una tríada, que tiene que ver con profesionales de arteducción; con un apoyo institucional, fundamental, imprescindible, sin el que esto no sería posible; una entidad social, o una comunidad, un colectivo de personas migrantes y refugiadas y una sociedad de acogida. Durante cuatro meses, estuvieron haciendo talleres los vecinos y vecinas de Sueca, hablando de lo que les apetecía como vecinos de la localidad, y luego se encontraron en una muestra final con el público. Ahí está la parte final de encuentro con la sociedad de acogida.

Cuando vecinos y vecinas de Sueca diversos, con todas sus diversidades, ocupan el espacio público, pasa esto: se han creado redes afectivas y de apoyo mutuo, que están facilitando que personas migrantes y refugiadas puedan acceder a una vivienda y a un empleo. Sin eso, es imposible la inclusión, y sin inclusión es imposible la participación.



Hablando con mi compañera de Sueca, me decía: «Esta es la actividad con la que más alcance e impacto hemos tenido aquí desde que yo dirijo el centro. Tanto en que los vecinos y las vecinas nos conocen, como que otras administraciones e instituciones privadas se están acercando, porque quieren apoyar, y por el bienestar, las ganas de participar y el acceso a derechos de las personas que residen en el centro de acogida».

Poco más que decir con respecto a la inclusión. Objetivo conseguido.

El otro proyecto que nos trae aquí es *Generación Global*. Os voy a hablar menos de él, porque sigue después de mí mi compañera Marina Moltó. En

él hay nuevamente una tríada en la que están profesionales de arteeducación, que este caso eran Lucía Miranda, de Cross Border Project y Marina Santo, que está hoy en el público y además imparte un taller esta tarde. El apoyo institucional eran Miguel Oyarzun e Isla Aguilar, que dirigían el Centro Cultural Condeduque en aquel momento; Isla está también aquí, ahora, codirigiendo estas Jornadas.

Aquí teníamos una comunidad joven ocupando el espacio público. Eran personas migrantes y refugiadas, de los centros de acogida de CEAR, junto a otros jóvenes que simplemente estudiaban en institutos públicos

de Madrid. Volvimos a tener sociedad de acogida, porque hicimos varias muestras a las que venían las familias y el profesorado.

El impacto fue muy potente. Hacíamos siempre conversatorio con el público de después. El 80% de las chicas y los chicos siguieron vinculados al proyecto. En 2021 se nos acabó por falta de financiación, pero nuevamente aquí quiero aportar un dato de éxito: aparte de que nos pueda encantar el teatro y que nos pueda parecer fascinante, estos dos proyectos tienen medición detrás, tienen una evaluación y nos están diciendo que se consigue el objetivo de inclusión para el que estaban diseñados.

**Cuando preguntábamos a los chicos y las chicas qué sentían al pertenecer a *Generación Global*, nos hablaban de hogar, de familia, de futuro... Eso, para personas migrantes y refugiadas, que han tenido que huir de su país dejándolo todo atrás, y que llegan a una cultura y a un país en el que no conocen nada, y en el que tienen una carrera incesante de barreras, que tienen que ver con la burocracia, es impresionante.**

Estas palabras no salieron después de los tres años que duró el proyecto: salieron en los primeros nueve días. A mí me llamaban las psicólogas y trabajadoras sociales de CEAR preguntándonos qué era lo que estábamos haciendo, porque lo que se estaban encontrando en los participantes era salvaje. Salvaje en positivo.

Las primeras veces, me costó convencer a mis compañeras de que participaran. La segunda vez que hicimos convocatoria, había lista de espera.

Finalizo con esto. Solo decir que desde CEAR estamos absolutamente convencidas del poder transformador de las artes escénicas para la inclusión, pero nos involucramos en proyectos que tienen ciertas condiciones necesarias; si no, no nos involucramos. En eso estamos de acuerdo tanto las profesionales de arteeducación como las entidades y administraciones públicas que están apoyando los proyectos.

Hay una cooperación, un objetivo común, que en este caso era crear un grupo y un espectáculo; hay una identidad grupal común, que nunca se pone por encima de las diversidades individuales y permite que las personas se expresen individualmente; y pone, sobre todo, a las personas y a sus circunstancias en el centro. Y esto es superimportante. Porque para Cross Border Project y para Pont Flotant habría sido mucho más fácil crear un espectáculo y un guion propios, y sin embargo han ido acompañando y dejando en el centro lo que las personas querían contar. Sin perder el foco de ese proceso, se han orientado a un resultado interesante, que tiene una calidad artística. Se han quedado sin entradas en Mim en Sueca y quieren repetir la función. Esto interesa al público y eso es importante. Porque no estamos haciendo solo una mirada hacia dentro, que pueda ser endogámica, sino que a la sociedad de acogida le interesan estos temas, quiere escucharlos y quiere participar. Para eso, es importante que haya una mirada escénica.

El apoyo institucional, sin el cual esto es imposible, es una muestra política. Es el caso de *Generación Global*, que estuvo en el Centro Cultural Condeduque, que es uno de los centros más potentes de Madrid, ocupando ese espacio público. Estaríamos encantadas de que *Generación Global* siguieran existiendo. Los resultados están, la voluntad está, las personas que lo podemos impulsar estamos; nos falta una continuidad y un compromiso, porque las acciones aisladas al final no son cuidadosas para las personas que participan y hacemos un flaco favor a lo que tiene que ver con la inclusión y la transformación social.

Dejo paso a mi compañera Marina. Muchas gracias.

**Marina Moltó:** Buenos días. Es un placer estar aquí, muchas gracias. Soy Marina Moltó. Participante de *Generación Global*, un proyecto de Cross Border Project.

Echo de menos encontrarme a gente de estos proyectos de los que estamos hablando. Con esto no estoy intentando tirar vuestro trabajo por tierra, ni muchísimo menos; es una labor importantísima y necesaria. Pero estamos hablando de inclusión social y eso es parte de la inclusión social. Hagámoslo.



Dicho esto, Generación Global es un proyecto de creación escénica con jóvenes entre 13 a 20 años de distintos orígenes. Como ya ha comentado Elena Méndez, colabora con CEAR. También ha comentado que está basado en el proyecto *Be Next*, creado por Isla Aguilar y Miguel Oyarzun, quienes invitan a Cross Border Project –a Lucía Miranda y a Marina Santo– a dirigirlo en Madrid, junto con un montón de arteducadores más.

En 2021 se para. Me gusta decir que se para y no que finaliza. Ojalá esto sirva para continuar con este proyecto.

El objetivo es dar voz y reflexionar sobre los temas que nos preocupan a los jóvenes a la vez que se nos brindan herramientas básicas en las artes escénicas.

«Dar voz». Tengo un poco de conflicto con ese término porque no necesitamos que nos deis voz, la voz la tenemos. Necesitamos espacios en los

que se nos deje hablar. Quería remarcar eso. Reflexionar sobre los temas que nos preocupan a los jóvenes.

**Muchas veces, parece que en esta sociedad, en esta cultura, si se es un niño, un adolescente o una persona mayor, no tenemos nada importante que decir, no tenemos que ocupar ningún espacio. Y ya si se pertenece a un colectivo discriminado, se es invisible.**

Esta es una fotografía de nuestra última muestra en el Centro Cultural Paco de Lucía. En ella hablamos de temas que nos importan a los adolescentes; temas que no solo son de adolescencia, como el sistema educativo, por ejemplo. Temas como el amor, la política...



Y después de esta explicación un poco más institucional y formal, quería poner un vídeo de la experiencia de los participantes de *Generación Global* y de cómo lo han vivido ellos.

vídeo

Lo último que quería comentar, que también ha mencionado mi compañera Elena, es el valor del proyecto. La transformación tanto para las personas refugiadas como para el resto de participantes, tanto a nivel personal como a nivel profesional, y no solo de los participantes, sino del equipo directivo.

Eso es todo. Gracias.

**Berta del Río:** Vamos a dar paso a la última de las intervenciones, la que comparten Inma Antolínez y Esperanza Jorge.

**Inmaculada Antolínez:** Muchísimas gracias, Berta; también a Inés, a Adela, a Isla; al INAEM y al FIT, por estar aquí, en este espacio, compartiendo y aprendiendo con tantas compañeras y compañeros que tanto nos aportan.

Esperanza y yo estamos vinculadas a dos universidades, que para nosotras son espacios desde los que poder hacer aquello en lo que creemos y en los que sentirnos lo menos incoherentes posible.

Venimos trabajando vinculadas a organizaciones sociales y a colectivos ciudadanos, como la Red de Acogida Digna en la provincia de Cádiz, entre muchos otros.

En el marco de este contexto, quisiéramos compartir algunas reflexiones e ideas.

Desde hace aproximadamente diez años, en 2013, nos conocimos y empezamos a trabajar con jóvenes y mujeres, muchas de ellas menores, que se caracterizaban por su diversidad.

**Frente a la representación muy homogénea que tenemos de la mujer migrante, que parece una categoría estanca, nos encontramos con mujeres de grupos étnicos muy diversos, que profesaban religiones muy diferentes. También con nacionalidades muy diversas.**

En este tiempo, hemos estado trabajando con mujeres procedentes principalmente de Nigeria en un primer momento, porque en 2013 y 2014 en la provincia de Cádiz estaba siendo especialmente importante la llegada de población nigeriana, y de mujeres en concreto.

Después hemos estado trabajando también con mujeres de otras nacionalidades, como Senegal, Mali, Guinea Conakry, Costa de Marfil o Marruecos...

Mujeres que, algo que desde nuestro punto de vista creemos importante destacar, no solo son diversas o diferentes, sino que se encuentran en una situación de importante desigualdad por una cuestión de racialización muy clara, por una razón de género, por clase social; por razones etáreas, ya que el hecho de ser menores de edad las ha colocado en una situación más complicada. Y desigualdad por algo que para nosotras es fundamental, y que ya nuestras compañeras han ido mencionando, y que es la situación administrativa irregular en la que las colocamos.

Para poder ejercer el artículo 13 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el derecho a la movilidad, tienen que hacerlo por vías irregulares, que llevan aparejada una inseguridad.

Queríamos traerles este paisaje, este *collage*, *Grito*, que estuvimos realizando con treinta mujeres tanto en Mali como en Marruecos o en diferentes puntos del Estado español, islas Canarias y Andalucía, sobre todo. En él, nos relataban qué era ese viaje por vías irregulares e inseguras ante la imposibilidad de conseguir un visado.

Siempre sentimos que es todo lo contrario a un mapa cartesiano. Parte de unos contextos de origen que van transitando hacia la zona del Sahel, que es especialmente importante cuando se realiza el camino por tierra hacia Marruecos y hacia el cruce a Europa. Sentimos que ese último paso,

representado por esa visa rota, fundamenta y justifica todo lo anterior.

Habría que mirarlo casi a la inversa, no tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda.

Queríamos destacar que en este contexto hay algunos señalamientos que ellas quisieron hacer. Y ahora explicaremos por qué, por qué en este formato *collage* y por qué de esta manera. Relacionados con sus contextos de origen, que para nosotras son especialmente relevantes, como son la neocolonización, la injerencia en esos territorios que está conllevando en muchos territorios un impacto medioambiental que está acabando con las formas tradicionales de supervivencia, y que es uno de los motivos principales para la salida en condiciones inseguras.

Entre muchos otros, que están vinculados precisamente con cuestiones de género. Uno de ellos, que está en la parte inferior: ese icono del autobús con tres figuras femeninas, que son exactamente iguales, como si fueran productos en cadena, esperando a ser transportadas. Es el icono que ellas, de manera colectiva, decidieron colocar para hablar de la trata de personas. Cuando esa migración ha de realizarse en el marco de la trata de personas, algo que atraviesa especialmente a la población femenina.

Nos parece importante mencionar que nosotras nos encontramos con estas compañeras desde 2013 en diferentes recursos de acogida y entidades sociales con las que colaboramos aquí en el Estado español, y hemos ido intentado deshacer haciendo uso de la mediación de nuestro privilegio; es decir, no tenemos que poner nuestro cuerpo para poder migrar, simplemente nos vale con un pasaporte y la posibilidad de un visado. Hemos hecho o, mejor dicho, deshecho, ese camino migratorio yendo a los puntos que ellas nos han ido indicando como puntos clave. Ahí están los CETI (Centro de Estancia Temporal de Inmigrantes) de Ceuta y de Melilla, por ejemplo, o el centro de internamiento para personas emigrantes de Algeciras. Pero también nos encontramos con los diferentes asentamientos efímeros y móviles de esos pueblos en movimiento de los alrededores de Melilla, en concreto en Nador, en la universidad; en prostíbulos y otros espacios; centros educativos, en el caso de Nigeria.

Cuando empezamos a trabajar con ellas, un primer «resultado de investigación» pasó por ese silenciamiento. Y me interpela tu pregunta, Marina, y por aquí podríamos establecer el proceso de diálogo, porque lo que nos encontrábamos en el marco de la intervención y la investigación, pero también en el de la acción social y del acompañamiento, era la dificultad para poder narrar y para visibilizarse.

**La dificultad para poder narrar, evidentemente, porque es una revictimización, y puede significar una revictimización muy grande volver a narrar episodios de tu vida que están cargados de una profunda violencia y de un gran daño.**

Es profundamente revictimizante, y esto sí que nos tiene que interpelar a todas nosotras a la hora de cómo exigimos muchas veces el relato.

Una frase que habíamos escuchado muchísimas veces: «No puedes hablar, porque si hablas te pueden pegar tan fuerte que pueden matarte». Porque otro elemento que no podemos olvidar son las amenazas. Estamos hablando de mujeres y jóvenes que tuvieron que hacer su trayecto migratorio vinculándose a redes de trata y, evidentemente, hay una amenaza muy clara tanto a ellas como a sus familias en origen.

Pero también están los silenciamientos corporales: el ocultamiento, el control de los cuerpos y de su movilidad, por supuesto la agresión, la explotación y/o la desaparición. La frase que más encontramos cuando trabajamos en Marruecos era: «Tenemos que viajar escondidas, por las puertas traseras de cada uno de los trayectos y de los pasos fronterizos». Pero también en nuestras sociedades. Cuando empezábamos a trabajar con algunas de estas compañeras, y todavía a día de hoy –tiene que ver con lo que hablaba antes Elena y ese racismo que hace que estén abocadas a ocupar tanto espacios laborales como, sobre todo, con dificultades muy profundas a la hora de encontrar un espacio residencial, una vivienda–, nos las encontramos en esos traspatios de nuestras sociedades.

Como ellas también nos decían: «A veces, en cuatro días no podíamos comer. En un piso, había casi cien personas dentro, encerradas, muchas chicas. Y algunos entran y nos cogen, y se queda con ella y se preña, se queda embarazada...». Estas son palabras textuales de esa ausencia corporal a ese otro lado de la frontera, donde hay una valla cada vez más alta que nos impide ver lo que está sucediendo al otro lado, que es lo que hemos estado trabajando en el norte de Marruecos.

**Esperanza Jorge:** Partiendo de los silenciamientos tanto corporales como verbales que Inma nos ha traído, esperemos habernos situado ya en esos traspacios sociales; clarísimamente, nuestro traspacio geopolítico, pero también nuestras sociedades.

¿Qué hacíamos nosotras? Intentamos poner al servicio nuestras pequeñas herramientas, nuestros privilegios, para acompañar en ese proceso de construcción de relato. Porque, como decía Inma, quienes consiguen llegar después de todos esos impedimentos que les colocamos, que les cuesta la vida, la segmentación de sus cuerpos, a aquellas que llegan lo primero que les pedimos y exigimos es que cuenten el relato. De por sí, un ejercicio que es difícilísimo; podemos imaginar lo que sería contar el relato de cuatro años detrás de nuestras fronteras, con contextos de los que cada una puede hacerse una idea.

Ponemos nuestras herramientas y nos basamos en tres pilares para elaborar metodologías de acompañamiento.

**Hablamos de lenguaje encarnado porque creemos que la narración biográfica es el enorme tesoro que nos traen de otros lugares, que nos quieren ocultar para evitar que nuestras sociedades se repiensen. No podemos construir sociedades a costa de personas.**

Y no estamos hablando de tres o cuatro personas, y no se trata de que cuantitativamente sean muchas o pocas; pero sí nos parece relevante, porque ellas nos exigen que así lo señalemos, que si hablamos de la trata de seres humanos estamos hablando de uno de los tres negocios más

importantes del mundo. Y en cifras podemos imaginar lo que eso significa. Hay fronteras en las que estamos hablando del segundo negocio más importante, por encima de la venta de armas, como puede ser la frontera de Estados Unidos con México. ¿Cuántas personas, en este mismo momento, están siendo vendidas, están siendo canjeadas? Sus relatos pueden que nos provoquen y nos exijan la urgencia de repensarnos.

Un segundo pilar, para nosotras fundamental, es el cuidado, del que ya ha hablado Inma y también las compañeras en general acá. ¿Cómo construimos espacios de cuidado en general y en concreto para acompañar esos procesos narrativos? Exigimos que cuenten su historia y, sin embargo, lo primero que hacemos es colocarlas en una situación de riesgo enorme. Ellas tienen prohibido contar, eso está en todos los protocolos y, sin embargo, lo primero que tienen que hacer es contar. Y lo tienen que hacer, además, en estancias policiales, porque resulta que todo el elenco maravilloso de trabajadoras del ámbito social no están capacitadas para identificar situaciones de vulnerabilidad; solo para detectar. Es decir, un segundo nivel. No es vinculante. Todas ustedes pueden decir que tal persona, en tal colectivo, en tal contexto, está viendo una situación de explotación extrema, está viendo una situación de trata, está viendo una compraventa de niñas, está geolocalizado en este mismo momento; pero si no está identificado por fuerzas y cuerpos de seguridad no sirve de nada. Estamos hablando de los mismos cuerpos que determinan si una persona es deportable o no. Si vuelve a su casilla de origen.

Es una de las razones por las que venimos: porque nosotras hemos de estar donde ellas no pueden estar.

El tercer pilar es el lenguaje creativo, que para nosotras es fundamental. Trabajamos en la frontera entre Nador y Melilla, una zona complicadísima y muy, muy violenta. Trabajar allí con ellas y desde ellas, construir relato en ese contexto, conlleva adaptar.



**Hay que poner todo al servicio para que esos cuidados estén, pero que la narración no falte. Porque nosotras creemos que necesitamos sus narraciones. Necesitamos las narraciones de todas pero, sobre todo, las narraciones de las excluidas, de las silenciadas, de las desaparecidas.**

Hablamos de un lenguaje creativo porque creemos en la necesidad de hacernos con las distintas herramientas que cada día la gente va generando en los espacios, en las diversas disciplinas artísticas. El arte nos invita a repensarnos, a imaginar, a ser, a crear, a posibilitar.

Trabajamos con las compañeras en Melilla en una de esas cárceles que construimos no para acoger a población migrante, sino para limitar su movilidad. Y, trabajando con ellas en este contexto, después de las violencias que vimos que sufren en ese trayecto migratorio durante años, intentamos localizar en un proceso narrativo cuáles eran las dos palabras que más salían, y esas dos palabras fueron: futuro y esperanza.

Si trabajamos en otros contextos, en nuestras ciudades donde tenemos la comodidad, la cama, la nevera llena, ojalá saliera solo una de ellas. A esa esperanza, a ese futuro nos agarramos.

Estos procesos, que intentamos desarrollar de diversas maneras, nos llevan a acompañarlas a veces a esas entrevistas en instancias policiales o institucionales, no holísticas y no cuidadoras, y a desarrollar fichas como esta, de lo que nosotras consideramos paisajes o mapas corporales, que sirven para construir la narrativa desde otros lugares.

Muestro ahora un ejemplo que traemos varias veces, porque para nosotras es un hito importante. Trabajando desde este lugar con ellas, y caminando mundo con ellas, propusimos una actividad grupal en el CIE de Algeciras que consistía en dibujar y evocar aquello que nos recuerda nuestro lugar de origen.

Música, colores y ¡a dibujar!

En esos centros no puedes entrar con el móvil. No puedes saber la hora. Sabes que ya terminó la sesión porque abren y cierran las vallas vergonzosas que impiden esa movilidad. En ese momento, yo me voy levantando, las chicas van llegando y me van dando sus dibujos. Y una de las compañeras, que llevaba tres semanas con nosotras con la cabecita baja, sin decir una sola palabra, comienza a borrar lo que está entre las piernas de la figurita azul que veis en el dibujo. Yo le dije: «No hace falta. Quédatelo, ya la próxima semana lo vemos, hazlo despacito».

Ella levanta su cabecita, me mira por primera vez y nos entrega su relato de vida, su paisaje corporal.

Ella narró en este dibujo la violación grupal que sufrió por parte de un grupo uniformado; así lo describió con el tiempo, cuando sí pudo articular palabra. Borraba entre las piernas, podemos imaginar por qué. Y esta violación grupal la vivió mientras presenciaba la ejecución de su hermano, con ese tiro en la cabeza que representa la segunda figura del dibujo.

Esta historia, que puede ser impactante, y pido disculpas, para nosotras es una historia de esperanza y futuro. Porque esta fue la primera vez que nos aceptaron un informe de solicitud de asilo a partir de una narrativa pictórica. Hay otras formas de narrar, podemos narrar desde otros lugares.

Ella canalizó su historia y está en el sistema de protección. En el que debería estar toda persona, que a veces parece que tenemos que mendigar la protección. Como personas migradas, nos quitan todos los privilegios desde el momento en que nos llaman irregulares: es decir, sin derecho pleno a ciudadanía. Y, una vez que nos lo quitan, después empiezan a darnos migajas, para que empecemos a recuperar según el nivel de huellas de violencia que portamos.

Tendremos que repensar eso. Si tenemos derecho a migrar, si el artículo 13 de la Declaración de los Derechos Humanos está ahí y lo queremos defender, si toda persona tiene derecho a la movilidad, no deberíamos, por movernos en el mundo, perder nuestros derechos fundamentales.

**Inmaculada Antolínez:** Simplemente, mencionar que para nosotras ha sido muy importante ver la forma de esa agencia narrativa frente a la víctima

migrante desagenciada. Hay una primera agencia narrativa, que es ese: «Voy a contar, para acceder a ese sistema de protección» del que hablaba Esperanza; pero, también: «Voy a contar porque quiero formar parte de ese análisis crítico». Más allá de esa idea en el ámbito de la academia, están las informantes de nuestros procesos de investigación. Hay un paso donde muchas compañeras han expresado que, más allá de informantes, quieren formar parte del proceso de investigación, porque quieren ofrecer el análisis crítico. Quieren formar parte del análisis.

¿Y qué pueden hacer? Desde revisar nuestros escritos o escribir con nosotras a, por supuesto, formar parte de nuestros proyectos de investigación con financiación pública.

**Esperanza Jorge:** Para nosotras, un tercer momento clave es cuando somos, además de coconstructoras de conocimiento, coagentes de transformación social. Estamos hablando de temáticas que nos exigen transformar la sociedad. Ellas quieren, y pueden, y están presentes transformándola desde los distintos lugares.

Un ejemplo era el documental *Irioweniasi*, en el que nos pidieron que contáramos la verdad. Nosotras cogimos la cámara y dijimos: «La verdad la tienen ustedes. Elaborémoslo juntas». Y construimos este documental que ha viajado por el mundo.

En estos momentos, el libro *Decálogo de huellas*, construido a partir de las huellas corporales que porta una de las compañeras, y cuya instalación en la que se muestran los originales de las piezas ilustradas, elaboradas con las piezas recogidas de restos de embarcaciones de naufragio en nuestras costas, está ahora mismo formando parte de las instalaciones del FIT.

El reto para nosotras es construir una pedagogía de retales, y con retales queremos decir esos trozos de historias que todas debemos y queremos aportar al diálogo social. Y aún más los de las silenciadas. Pedagogía de retales frente a la pedagogía de la crueldad. Porque, para nosotras, nuestra humanidad no debería escuchar nunca más: «A mí me han vendido dos veces».

Montando una pieza de teatro al otro lado de la frontera, en Marruecos, cuando ya estaba toda completa, hablando del trayecto migratorio, una compañera dijo: «Espera, Esperanza, esto no está terminado. Se nos ha olvidado poner que a mí me vendieron dos veces».

**Son demasiadas veces las que Inma y yo, las que seguramente muchas de ustedes, hemos escuchado: «A mí me han vendido», «A las niñas las siguen vendiendo en tal punto». Paremos. Porque esta sociedad, esta humanidad, no nos merecemos volver a escuchar que nadie es vendido.**

Muchas gracias.

**Berta del Río:** Vamos a dar paso a las preguntas del público.

**Cristina Arroyo:** Personalmente, le quería dar las gracias a Marina por el tirón de orejas que nos ha dado. Porque creo que, además, estamos en un momento en el que estamos siendo hipersensibles a determinadas palabras y nunca reflexionamos ni pensamos cómo estamos utilizando otras. Así que muchísimas gracias, porque yo de aquí me llevo un aprendizaje personal muy, muy valioso.

Aprovecho para hacer una pregunta, a Marina o a Elena. Habéis dicho antes que el proyecto que habéis llevado a cabo, el de *Generación Global*, tenía mediciones de impacto y de evaluación. A mí me interesa mucho este proyecto porque justo trabajáis con esa parte de vencer y romper estereotipos.

Quería preguntaros si habéis podido medir –que a lo mejor no, entiendo que quizá no era el objetivo– si, a través de este proceso en el que se trabaja para romper y vencer estereotipos de unas personas concretas, ¿esto ha conseguido que ese proceso se extrapole a que estas personas venzan a su vez sus propios estereotipos sobre otras personas que están en otras situaciones de vulnerabilidad, u otros colectivos?



**Marina Moltó:** Yo tengo un ejemplo muy concreto con una compañera, con una amiga, que no era muy tolerante con el colectivo LGTBI. A través de este proceso, de escucharme a mí, escuchar a otros compañeros, escuchar otras opiniones, otras vivencias, sí consiguió entrar en un diálogo y ser más tolerante.

**Cristina Arroyo:** Pero, ¿porque había dentro del grupo alguna persona del colectivo? Así que también era la exposición a ellos.

**Marina Moltó:** Sí.

**Elena Méndez:** Si quieres, luego podemos hablar, por no ocupar el espacio del conversatorio. Pero sí, al final es una medición cualitativa; obviamente, las compañeras de la universidad que acaban de intervenir tienen muchas más herramientas, pero sí que hicimos ese esfuerzo porque es lo que se nos pide siempre a los proyectos sociales, conocer si tenemos impacto. Si quieres, luego podemos profundizar. Iba a poner un ejemplo parecido al que ha dado Marina. Nosotros entramos más desde lo racial o étnico, porque trabajamos con personas refugiadas, pero salieron cosas sobre orientación sexual e identidad de género, que era con lo que el grupo estaba latiendo. Como trabajamos desde lo que el grupo trae, entramos a eso.

Y no solo las personas del grupo, sino también las familias, los propios profesionales que estábamos interviniendo. Sí que hay bastante reflexión sobre eso, sobre cómo nos ha movido los cimientos, no solo a las personas directamente implicadas, sino a los círculos siguientes: amigos, familias, profesorado, etc.

**Marina Santo:** Yo tomo la palabra, porque he tenido el privilegio de ser parte de ese proyecto. Siento muchas cosas en el cuerpo. Me gustaría que nos miráramos en la butaca primero. Llevamos aquí tres horas y media y es la primera vez que me siento representada. Gracias, Marina, por traer a la comunidad afrodescendiente a este escenario.

Yo me encuentro en un momento donde ya llevo veinte años de migración. Yo tengo miles de privilegios, uno de ellos es que tengo la piel más clara, que no es un privilegio *per se*, pero en esta sociedad enferma en la que vivimos parece que sí. Y eso me da mucha pasabilidad y estar en lugares

donde muchas hermanas que trabajan en arte comunitario de toda la vida no están. Porque yo tengo ese privilegio, tengo una responsabilidad.

En relación a *Generación Global*, he sido una de las artistas educadoras. Un cuerpo es un discurso. Yo soy una persona afrodescendiente, antirracista, tengo miles de críticas al feminismo hegemónico... Y eso es así.

**Para muchas de las personas, de la chavalería que ha estado ahí, nunca habían visto una persona con ese cuerpo o con ese acento en un espacio de toma de poder o de privilegio. Eso no es aleatorio y me parece que hay que subrayarlo.**

Ese es el punto uno.

Punto dos: yo siento que fue, después de casi trece años, trabajando sola, a pelo, primero con Miguel, luego con la ciudadanía, tocando todas las puertas, la primera vez en España con *Generación Global* en que participo en un proyecto de arte comunitario avalado y legitimado por un centro de creación de cultura contemporánea.

Yo no soy funcionaria, creo que no lo voy a ser nunca, y esa es mi única fuente de ingresos. También creo que eso es importante. Hablemos de clase. Yo no he hecho el máster del Reina Sofía, yo no tengo las papeletas para acceder a determinados lugares. Hablemos de dinero.

Voy a trenzar cosas. Me siento muy en casa, con Elena, Marina, Isla... Sigo. En las tres horas y media que llevamos de charla, es la primera vez escucho la palabra privilegio. Es la primera vez que escucho la palabra racialización.

Me encanta que las compañeras Esperanza e Inmaculada hayan terminado su ponencia con una cita de una compañera de Argentina. Gracias por no solamente traer referentes teóricos eurocéntricos.

Quería traer también un concepto de una escritora afrocatálana, llamada Desireé Bela, que habla de la pornografía del dolor: cómo a las personas

negras y racializadas se les exige hablar de sus experiencias sin tener en cuenta las heridas que eso puede reabrir.

Escuchar determinadas cosas me atraviesa, me pasan cosas cuando escucho según qué relatos, pero nuestras historias deben ser contadas por nosotras.

De la gente que estamos aquí, a quien abren la bolsa al salir del supermercado es a mí.

**Fátima Moreno González:** Gracias, compañeras. Aprovechando que has hecho este relato, que creo que a todas nos ha llegado... Yo empiezo ahora un proyecto con mujeres víctimas violencia de género. Siendo las particularidades de cada uno de los proyectos distintas, al final estamos hablando de mujeres que han recibido violencia. Me gustaría saber: antes de llegar a conseguir esos relatos, ¿cómo creáis ese clima de convivencia? Todo el trabajo previo para conseguir que hablen, que dibujen, hasta que consigues ponerle voz a todo lo que te ha ocurrido. O hasta que consigues ponerle unas mínimas palabras.

¿Lo conseguís a través del arte?

**Esperanza Jorge:** Creo que voy a decir simplemente obviedades que todas compartimos. Cuando trabajamos con compañeras en determinados contextos, nosotras intentamos habitar y caminar la ruta con ellas, narrar la ruta con ellas. No es lo mismo construir relato con ellas en un contexto de violencia inminente, como puede ser esa zona del Sahel, que trabajar dentro de una entidad que permite una nevera llena y un año o tres meses por delante de construcción. Va a estar siempre muy adaptado al contexto.

Una característica, para nosotras fundamental –y que también es una obviedad, aunque no es tan obvio–, es: ¿cuáles son los objetivos? ¿Para qué queremos narrar? Si sentimos que hemos hecho algo medianamente acorde es porque hemos podido recoger sus objetivos y ponerlos por delante. En los casos que hemos contado, las compañeras que construyen su pieza teatral en Marruecos lo hacen con su objetivo de que la narración llegue hasta acá, invitando a un grupo de estudiantes de la universidad para que aprendan la pieza. Ellas los colocan, les enseñan el texto. Luego,



ellos pueden viajar; ellas no, están bloqueadas detrás de la frontera. Ellos viajan acá, con el compromiso de representarla. Hay un objetivo.

Otro objetivo sería con las compañeras que están construyendo su relato porque quieren entrar en un proceso de identificación de vulnerabilidades –de esto podríamos hablar muchísimo, de ese abismo que es la solicitud de protección por situación de trata–; si ellas quieren hacer ese proceso, comenzamos con ellas un proceso de construcción de relato. Puede ser a través de muchísimas cosas, dependiendo del silenciamiento del que puedan estar partiendo.

El equipo multidisciplinar, que sabe acompañar el proceso de construcción de relato, definirá un itinerario que va a ir acorde al itinerario de restablecimiento de la persona. Esa narrativa tiene que acompañar el proceso de restablecimiento de la persona.

Y a veces no. A veces estamos tres niveles atrás y tenemos que hacer los atajos para no enfrentarnos directamente a un relato que presuponemos de daño.

Lo que nos hizo estar aquí es la certeza de que en nuestra sociedad seguimos exigiendo que se narre la violencia para devolverles la ciudadanía plena.

Yo digo: si yo le pido a la compañera «cuéntame tu historia», y le pongo un café y la abrazo... Se va a caer, a la hora y media estamos las dos llorando. Y se lo estamos pidiendo a una compañera que sabemos que ha vivido una serie de violencias.

Entonces, ¿cómo lo hacemos? Con todas las herramientas de las que dispongamos. El arte para nosotras es clave. Y el arte también en un sentido de creatividad amplio.

Yo me he puesto a construir historias de vida a partir de un libro de recetas. ¿Qué receta te gusta más? ¿Con quién la quieres compartir? ¿Quién te la enseñó? Estamos hablando de origen. ¿Quién te espera al otro lado? ¿Cuáles son tus deseos de futuro? Estamos construyendo historias desde muchísimos lugares.

Muchas veces, la verbalidad no tiene cabida. No es el momento de la verbalidad, pero el cuerpo narra. Muchas veces, las actividades comienzan por actividad corporal, de tocarnos, estirarnos, compartiros. A veces te dicen que es la primera vez que alguien las toca desde otro lugar.

**Luego está la memoria colectiva. La narración anónima, la autoría colectiva. Me parece fundamental. No estamos aisladas, no somos cuerpos dañados, somos parte de sociedades que dañan y tu cuerpo está en ellas, como parte de una globalidad.**

Mujeres, racializadas, violentadas por el hecho de serlo. Jóvenes que vienen de territorios donde, al nacer, se te llama «media corriente». Si nace un niño, es un niño; si nace una niña, es «media corriente». Tal cual. Ya parto de la mitad de un ser.

No sé si te ayudo.

**Público:** Hola, me llamo Carlota. Después de toda la reflexión que hemos hecho estos días, y después de cinco años del trabajo que llevamos haciendo en prisiones, con todo tipo de colectivos, me quedo con una conclusión. Creo que la fuerza y el poder no los tenemos nadie que estamos guiando. La tiene la comunidad.

Quien le da el poder a un proyecto son las personas que están haciendo el cambio. A veces no es ni el arte. Es tener la posibilidad y el privilegio de trabajar con una comunidad. Y ahí entramos todos.

A lo mejor hay que dejar de hablar tanto de integración y de inclusión y entrar más en la noción de que estamos todos en un lugar. En mi experiencia, es lo único que hace crecer a un territorio.

**Público:** Hola. Estoy un poco nerviosa porque no sé si realmente tengo una pregunta. Os quiero dar las gracias a todos y a todas las personas que estamos hoy aquí, porque siento que estamos haciendo justicia. Lo digo desde el corazón. Creo que el arte es un acto político, que la cultura es fundamental para cambiar la sociedad en la que vivimos. Que más allá de colectivos



que han podido ser muy discriminados o sufrido violencias muy potentes, da igual al colectivo que pertenezcas, porque todos tenemos una historia en la que hemos sufrido la violencia de este sistema. Porque el sistema es violento *per se*, está construido sobre unos cimientos que son violentos: que no son cuidadosos, no son amorosos, no son amables.

Yo tuve una adolescencia complicada porque, aunque sí tenía voz, como bien decía Marina Moltó, no tenía un espacio para ejercerla. Siento que el arte tiene que estar en todos los lugares de la sociedad: en la infancia, en la adolescencia...

María, muchas gracias. Yo fui estudiante de Derecho frustrada y disidente porque no encontraba un lugar para actuar con una justicia social, y no existía ni siquiera en mi cabeza el término de «justicia social». Estaba muy carente de una educación donde el derecho fuera una herramienta de cambio. Te agradezco poder conocer tu proyecto y me encantaría hablar después contigo, porque realmente creo que es importante. Que los actores que venimos de esa parte podamos actuar y utilizar el arte como vehículo, y unirlo al derecho me parece fascinante. Me da esperanzas en mi propio camino.

Cuando descubrí el arte y me di cuenta de que la cultura y la defensa de la cultura es imprescindible para cambiar la violencia del sistema, fue como si me explotara la cabeza.

Hoy estamos aquí unos pocos, ojalá dentro de quince años eso esté lleno, y dentro de veinte sea la norma.

Ahora sé que el arte es un acto político y que, si me tengo que erigir en defensa de algo, me voy a erigir en defensa del arte. Gracias

**Berta del Río:** Creo que ha resultado muy interesante este espacio para lanzar muchas preguntas. Creo que sería interesante que pensásemos todos sobre la transversalidad en nuestros lugares, las diferentes capas de opresión que, generalmente, no suelen ser equiparables. Debemos seguir pensando en el lugar que ocupamos en nuestro día a día y desde nuestros privilegios.

Gracias. Continuamos con esta conversación por la tarde, mañana y siempre.



## COMUNICAR LA DIVERSIDAD

### Emilio Papamija

**Director de investigación y de representación trans del colectivo de personas LGTBIQ+**

Emilio Papamija es investigador, diseñador cultural y activista trans antirracista decolonial, experto en estética y maestro en género, media y cultura de la Goldsmiths University of London. Actualmente es director de investigación y de representación trans en ODA, el Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales, donde lidera el proceso de realización de un informe anual que evalúa las narrativas de los personajes LGTBIQA+, racializados y con discapacidad que se proyectan en la ficción española, con el propósito de impulsar un cambio social y cultural. Para esta misión, imparte talleres y realiza consultorías alrededor de estos temas. Además, en paralelo, sigue activamente líneas de investigación de escritura performativa en el colectivo Una Fiesta Salvaje y realiza consultorías de políticas de género en campañas políticas de Colombia.

[oda.org.es](http://oda.org.es)



### Leyao Rovira

**Conferenciante y activista impulsora de *No me llames chinita***

Estudiante de estudios socioculturales y de género en la Universidad Autónoma de Barcelona. Mujer cis asiáticodescendiente, residente en Tarragona, adoptada de China en 2002. Es conferenciante y activista por redes, mediante la plataforma de instagram *No me llames chinita*. Dentro de este espacio abierto, pone en cuestión temas como los tabúes dentro de la adopción, la sinofobia actualmente aún abundante, la fetichización racial hacia esta comunidad, aspectos del racismo y la política de hijo único de China.

[www.instagram.com/nomellameschinita/](https://www.instagram.com/nomellameschinita/)







**Anna Marchessi**

**Guionista y actriz del colectivo de personas con discapacidad**

Nacida en Sitges en 1992. Empujada por su afán por contar historias y por promover una representación realista de la discapacidad en los medios, se matricula en Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Barcelona, volando del nido para perseguir su sueño. En tercero de carrera, empieza Derecho en una universidad a distancia. En 2016 se especializa en guion realizando el Curso de Creación de Guiones Audiovisuales de URJC y Fundación Atresmedia en Madrid (2016). En marzo de 2017 se traslada definitivamente a la capital para trabajar como becaria y después como documentalista y guionista en *Amar es para siempre* (2017- 2021), escribiendo también en *#Luimelia* (2019-2020). Por otro lado, participa como auxiliar de producción del corto *Beef* (2019), nominado en la trigésimo quinta edición de los premios Goya y dirigido por Ingrid Santos. Además, es coautora de la novela *#Luimelia en París* (Penguin Random House). Desde 2019 y, tras realizar dos pequeñas incursiones en el mundo de la actuación, decide empezar a compaginar su trabajo como guionista con los estudios de interpretación en el Centro del Actor. Como actriz protagoniza *Campeonas*, un anuncio de la ONCE dirigido por Javier Fesser.

En teatro participa en *Alicias buscan maravillas* bajo la dirección de Lucía Miranda (julio 2021, Veranos de la Villa), *Supernormales* (marzo-abril 2022), proyecto capitaneado por Iñaki Rikarte, y *Lectura fácil*, dirigida por Alberto San Juan, ambas para el Centro Dramático Nacional. También rueda *Fácil*, serie para Movistar+ dirigida por Anna R. Costa y estrenada en diciembre de 2022. Realiza cursos de formación complementaria con profesionales como Luis Bermejo (*clown*), Leticia Santafé (voz) o Natalia Mateo (las tres disciplinas). En 2023 recibe el premio a Mejor Actriz del Siglo XXI en el Festival de Medina del Campo. Actualmente compagina su trabajo como actriz con su faceta de guionista en la industria audiovisual. Es residente de la 4ª edición de las Residencias de la Academia y de la 2ª edición del Campus de Verano con la serie *De Madrid al suelo*.

**Jenifer de la Rosa**

**Directora y productora de documental y ficción**

Guionista, directora y productora de ficción y documental y periodista. Mujer, migrante forzosa, racializada. En 2017 fundó su productora, Ma'yética. Su corto *Tierra* se estrenó en la sección competitiva en la 67ª





Seminci y ha sido seleccionado en festivales internacionales de ambos hemisferios. Su primer largometraje, *Hija del volcán*, en postproducción, es una coproducción hispano-mexicana con el apoyo del ICAA e Ibermedia entre otras. En su recorrido ha ganado diferentes premios, como el Impact Ignition Prize de Sunny Side of the Doc, WIP Musica Library del Festival de Málaga y Zonta Award al Talento Femenino en DokLeipzig, entre otros. En la actualidad dirige la serie documental *En el centro* junto a Es(tu)yo, para el Imsero (Gobierno de España). Desarrolla la serie documental *La herida primaria* en Coofilm y el programa *Desde otro prisma* de Notodofilmfest y Netflix. También participa como ponente en festivales, jornadas y congresos nacionales e internacionales sobre diversidad y antirracismo en el cine. Es representante del Grupo de Mujeres Migrantes Racializadas en CIMA, programadora de CIMA en Corto y responsable de la actividad Tertulias. Miembro de Docma y parte del equipo organizador de Docmática. Estudió periodismo (UEMC, Valladolid), comunicación audiovisual (EPSG-UPV, Gandía-Valencia) y se especializó en cine (UFSC, Brasil). De forma posterior realizó cursos de profesionalización en dirección de ficción (ECAM), y realizó el máster en documental (UC3M, Madrid) en colaboración con el Instituto RTVE. En la actualidad estudia en curso de guion de ficción en la Escuela de Alicia Luna. En 2017 dirigió y escribió la serie documental interactiva *Madrid, ciudad indígena* para NCI Cooperación. Durante su época de estudiante, dirigió y escribió los siguientes cortos: *Al otro lado del legado* y *Cena en casa*.

[jenniferdelarosa.es](http://jenniferdelarosa.es)

**Inés Enciso:** Buenos días a todos y a todas. Último día ya de Jornadas. Espero que las estéis disfrutando, aunque ya se nota el cansancio de tres días aquí sin parar de reflexionar sobre diferentes conceptos. Vamos a arrancar esta última mañana con este encuentro que hemos titulado *Comunicar la diversidad*.

Estos días atrás, estaba pensando la manera de poder presentar este conversatorio y, de repente, me encontré con este tuit que me ha parecido oportuno traer, en el que una persona responde a Mireya García: «Perdona la ignorancia, ¿no se dice discapacitado?». Me pareció importante,

porque todos nos hemos sentido como esta persona en algún momento, cuando hemos tenido que referirnos a un colectivo minorizado y no hemos sabido cuáles eran las palabras correctas, cuáles eran las ofensivas, cuál es la terminología que el colectivo quiere que se utilice para ellos y ellas.

Con ese espíritu, les propusimos a Emilio, a Jenifer, a Anna y a Leyao que vinieran aquí a contarnos en primera persona eso que en el día a día puede suponernos un problema, ese no saber exactamente qué palabras utilizar y que, en mi opinión, se ha convertido en una nueva barrera con los colectivos. Muchas veces tenemos tanto miedo a no usar la palabra correcta que preferimos directamente no comunicarnos.

En parte para liberar esas fricciones, pero también porque cuando tenemos que hacer comunicación desde nuestras entidades e instituciones hay que ser muy estricto y pulcro con el lenguaje, nos parecía interesante que pudierais tener estas herramientas y luego un espacio en que conversar con ellos y consultar esas dudas.

El conversatorio va a estar moderado por Jenifer de la Rosa, que va a dar también su punto de vista como persona racializada, y ellos cuatro van a hacer este panorama sobre el uso correcto del lenguaje y la imagen social.

Espero que lo disfrutéis. Gracias.

**Jenifer de la Rosa:** Hola, buenos días. Como vamos a comenzar hablando de la diversidad, queríamos dar las gracias a nuestra compañera intérprete de lengua de signos, porque se trata de comunicar, ¿no?

Cuando me avisaron para este conversatorio y me dijeron que se llamaría *Comunicar la diversidad*, me pregunté qué imagen iba a utilizar; me dije: «qué maravilla compartir con todos ellos, que conozco, y hablar desde diferentes perspectivas». Y tener a este público tan interesante, que también os damos las gracias, y a la organización por elegir que conversemos de esto.

Sobre la imagen que seleccioné, me dije: ¿Qué pongo? ¿Colores? La diversidad siempre se representa con esto. O pongo caras que no se acaben de definir, que también es algo que estamos utilizando mucho, con diferentes colores, que aparezca también alguna silla de ruedas...

Pero me dije: no. Voy a darle otra vuelta para salir un poco de lo que solemos utilizar. Y elegí esto tan sencillo, que es el universo, en el que estamos de acuerdo que es en el que estamos.

**Este universo que es amplio. Muy amplio. Y vamos variando, vamos cambiando la percepción que tenemos de él. Durante todos los siglos, milenios, que llevamos habitando la tierra. La comunicación es lo mismo: es algo que es plástico, que va cambiando y, sobre todo, lo que tenemos que tener en cuenta es que somos responsables de la implicación que tenemos en la sociedad.**

Nos alegra mucho que seáis gestoras y personas que sois partícipes del cambio, porque ahí es donde, desde el respeto y desde el planteamiento hacia los diferentes tipos de diversidades, es como partimos desde un buen lugar, desde esta conversación.

Y desde un derecho que siempre tenemos que recordar: que las personas pertenecientes a minorías tendrán el derecho a participar efectivamente en la vida cultural, religiosa, social, económica y pública. Es importante tenerlo en cuenta y vamos a ir conversando mucho sobre desde qué perspectivas y cómo hacerlo.

Vamos a compartir la estructura que vamos a seguir, para que también seáis partícipes y podáis ir escribiendo las preguntas que vayáis teniendo, porque vamos a ir compartiendo por bloques. Vamos a hablar de lenguaje y sus usos, limitaciones y violencias; estereotipos y estigmas que se tienen asociados a diferentes tipos de diversidad, y acabaremos con un protocolo de tiempo-espacio que esperemos que os sea útil, que es lo que pretendemos con esta charla. Es lo más importante para nosotres.

¿Quiénes somos? Vamos a empezar por ahí. A mi derecha tengo a Anna Marchessi, aquí a Emilio Papamija y a Leyao Rovira.

Vamos a empezar diciendo quiénes somos. Yo soy Jenifer de la Rosa y mi definición y presentación varía mucho dependiendo del público que sea y

de la situación en la que estemos. Creo que ese es el básico que tenemos que entender para comprometernos y para respetar a la otra persona.

Yo soy mujer cis, migrante forzosa. Esto viene porque soy adoptada; yo no decidí vivir en España, lo decidieron las autoridades. Que debía venir aquí, y esto ha provocado diferentes situaciones y conflictos de identidad en mi persona. Y me dedico al cine. Hago cine desde diferentes puntos, para visibilizar la situación y las historias de tantas personas anónimas que desconocemos y que son importantes para tener referentes y para cambiar nuestras vidas. Trabajo desde la producción, guion y dirección, donde hago todo lo posible.

Ahora cedo el testigo a Anna para que se defina.

**Anna Marchessi:** Yo soy Anna Marchessi, soy actriz y guionista, y mi punto de vista personal es que me gusta que la gente sea percibida siempre en toda su infinidad de matices. Porque todos somos muchas cosas y podemos ser etiquetados de muchas maneras. Creo que hay que intentar ver a los seres humanos desde la profundidad que nos caracteriza a todos.

**Jenifer de la Rosa:** Gracias, Anna. Tenemos a Leyao. Por favor, cuéntanos.

**Leyao Rovira:** Hola, muy buenas a todes. Yo soy Leyao Rovira y me considero, si me tuviera que definir de alguna manera breve, mujer cis, asiático-descendiente y adoptada también.

Y la verdad es que todos los conflictos internos o toda la autoinvalidación que he sufrido o que he vivido lo he ido convirtiendo en activismo. Yo he estudiado en el campo de las artes, aunque no me dedico a ello. Estoy actualmente estudiando Estudios socioculturales y de género y hago activismo a través de *No me llames chinita*, una plataforma de Instagram donde hablo de qué tabúes hay acerca de la adopción, de racismo en ámbito cotidiano-social, sobre todo, y dirigido a la gente asiaticodescendiente, sobre todo en referencia a personas adoptadas de China.

Ahora le doy la palabra a Emilio.

**Emilio Papamija:** A mí me gustaría hacer una dinámica, ya que estamos en las Jornadas de Artes Escénicas y es temprano en la mañana. Si alguien me acompaña, están muy invitades a la dinámica.

No sé si pueden hacer esto con las manos [*Comienza a chasquear los dedos*]. Con las dos. Si no pueden, no pasa nada, pueden darse palmaditas en el cuerpo. Vamos a aprovechar el eclipse de mañana y a hacer un poco de magia. Vamos a encarnar la lluvia. Si me dejan un poquito de confianza, cerramos los ojos y respiramos. Y, cuando estén listos, invocan a la lluvia.

**Si quizás, en vez de haber gastado tanto tiempo en tratar de dominar la tierra y los árboles, hubiésemos puesto ese tiempo en comunicarnos con las plantas, con el aire, con los ríos; quizás, si eso hubiese pasado, yo no tendría esta voz masculina. Quizás hubiese tenido una voz como un trueno, o como la lluvia. Y eso es ser trans. Trans es una apertura al movimiento.**

Les invito a que hoy pongamos en marcha esa idea de ser movimiento, de no encontrarnos en un lugar fijo. Ese soy yo, Emilio Papamija.

**Jenifer de la Rosa:** Muchas gracias. Vamos a entrar ya en materia, y vamos a empezar con Anna.

**Anna Marchessi:** Debo admitir que entre mis discapacidades múltiples se encuentra no saber utilizar este mando [*Risas*].

En primer lugar, vamos a hablar del lenguaje en torno a la discapacidad. La explicación va a ser lo más sencilla y simple posible. Los términos socialmente aceptados para dirigirse a personas con discapacidad son, valga la redundancia, «persona con discapacidad», al que podéis añadir la discapacidad en cuestión; o sea, «persona con discapacidad intelectual». Si empezáis con el término «persona», todo bien. Persona ciega, persona sorda, etc. son términos socialmente aceptados y respetuosos. Los que no lo son: «discapacitado», «subnormal», «mongolito», «minusválido», «disminuido», «lisiado», «tontito»... hay muchísimos y hay que intentar evitarlos.

Discapacitado, ¿por qué hay que evitarlo? La discapacidad no define a la persona. Si tú dices «discapacitado», estás dando a entender que la per-

sona es su discapacidad, cuando no es así. Porque, como he comentado antes, bajo mi humilde punto de vista, todos somos muchas cosas. Por eso, hay que evitar el término «discapacitado» en español; no es lo mismo que *disabled*.

**Jenifer de la Rosa:** Al final de cada bloque vamos a conversar entre nosotros por si tenemos alguna duda. Vamos a pasar a Emilio.

**Gad Yola (vídeo de Tiktok):** Hoy vengo a cancelar el lenguaje inclusivo. Por si no lo sabías, el lenguaje inclusivo incluye de tal manera que pone una «e» al final de las palabras. ¿Sustantivos? ¿Adjetivos? En fin, palabras. Este lenguaje lo usan aquellas personas que no se identifican con ningún género. La causa es buena, *obvi*, pero no suena lindo. *Tragic*. Así que les traigo una alternativa más *cute*: que las palabras terminen en «i» en vez de que terminen en «e». *For example*, tenemos «chica», «chico» y, supuestamente, «chique», pero deberíamos decir «chiqui». *Next example*: para decir «gorda», «gordo» o «gorde», podríamos decir «gordi». ¡Y así con todo! Podríamos decir «flaqui», «lindi», «amigui» y llamarlo lenguaje *iconic*.

**Emilio Papamija:** Bueno, pues con un poco de suerte, vengo a cambiarles la percepción que tenemos del lenguaje inclusivo. Porque hemos creado una especie de lejanía con el lenguaje cuando hablamos de lenguaje inclusivo. Como que esta «e» nos da miedo y preferimos no usarlo. Y ojalá volviéramos a replantearnos lo que es el lenguaje.

El lenguaje es una herramienta que nos pertenece, ¿no? Como toda herramienta, viene marcada por un espacio-tiempo que conlleva muchas luchas hoy en día.

Cuando les invito a hacer lluvia, aparte de que les parezca un poco *hippy* o lo que quieran, quiero invitarles a esta idea de que la experiencia humana es traducible. Yo, como hombre trans, creo que las experiencias trans son muy traducibles a sus vidas cis –si son cis, sus vidas trans si son trans–, pero de alguna forma se resaltan. Y creo que esa es la clave para empezar a problematizar lo que es el término diversidad.

**Cuando hablamos de diversidad, estamos poniendo un punto de inicio, una normalidad. ¿Diverso respecto a qué? En esta sala, todes tendremos muchas diversidades diferentes, ¿no? Y no se preocupen, que no tengo el discurso de todes somos igual de oprimides.**

Hay que entender nuestras diferencias, pero problematizar esas diferencias y ver cómo podemos generar un diálogo más profundo.

De esto, obviamente, si tienen más preguntas, vamos hablándolo, pero he visto que están bastante familiarizadas con los términos. Les pongo estas gráficas porque nos encantan para clasificar las cosas; pero al final hay un espectro. Espero que todos aquí consideremos que muy pocas personas nos situamos en los extremos y más bien todos estamos en ese claroscuro que es vivir.

A mí me trajeron aquí para hacer esta charla inspiracional y ponerme un poquito oscuro. *[Risas]*.

Les pido por favor que no nos quedemos en ese lugar de las casillas negras. «Sexo biológico» es un término nefasto. Por favor, no lo usemos. Pero sí que hay un sexo asignado al nacer. Ya lo dice Judith Butler, que habla de la performatividad, pero también habla de lo diferentes que son los genitales; tenemos dos formas de clasificar una u otra cosa, pero al final entre esos dos están las personas intersexuales y además hay un infinito espectro de los órganos sexuales.

Para repasar términos, y ya que son gestores culturales, me gustaría por mi lado darles herramientas prácticas; sobre todo, porque sé que muchos de ustedes trabajan con artistas que son trans o que tienen una identidad diferente. A lo largo de lo que vaya hablando les quiero dar consejos. Lo primero es tener claros los términos que se usan.

«Transexual» es una palabra que se originó hace un tiempo. Fue la palabra inicial con la que se denominaba a las personas trans. Pero sí que tiene mucho que ver con el sexo asignado al nacer y el cambio de sexo. Es una razón por la cual hoy en día no se habla tanto de transexual aquí en España.

En Latinoamérica, como hay un activismo diferente, sí que se usa más, porque se está reivindicando desde la reapropiación del término. Pero hay que tener mucho cuidado: la persona tiene que definirse primero como uno de estos términos, antes que yo mismo me dirija así hacia esta persona.

«Transgénero» ya viene después problematizando el género y «trans» es un término paraguas, como le llaman aquí.

Otra vez, espero que estemos familiarizadas, pero tenemos mujeres trans, hombres trans, y también ahorita se empieza a hablar de las transmasculinidades y las identidades trans masculinas e identidades trans femeninas. Es algo de lo que voy a hablar un poco más adelante porque ya Occidente se ha dado cuenta de que el binarismo también es un ejercicio de colonización. Podemos problematizarlo más adelante, pero se lo dejo caer ahora.

Ahora se habla también mucho, y han existido siempre, las entidades no binarias. Entidades que no caben en ese binarismo masculino-femenino. Se reivindican con un montón de puntos en la agenda política pero, sobre todo, hoy en día se habla mucho del lenguaje inclusivo, del lenguaje neutro, como referirse a las personas no binarias, terminando la palabra con «e».

Muy importante, gestores culturales: se ha utilizado mucho la «x» para textos. Es algo muy bonito, porque aparece de un movimiento artístico que quiere tachar el género. Artísticamente es hermoso, a mí me gusta usarlo; pero para mensajes oficiales, es mejor usar la «e». Sobre todo, porque hay muchas personas con diversidad visual, no videntes, que usan asistentes tecnológicos que no reconocen la «x». Por eso es muy importante usar la «e».

De ahí lo importante: que vayan incluyendo la «e» en su día a día y que encontremos también formas diferentes de hacer las cosas. No sé si todos saben inglés, pero traduzco lo que pueden ver en pantalla: *The gender neutral term for sugar daddy is glucose guardian*, «el término neutro para sugar daddy es guardián de la glucosa».

Me gustaría también plantearles que hay formas de hackear el sistema o, si no quieren hackear el sistema, hay formas diferentes de decir las cosas donde no se evidencia el género.





Esto es muy importante porque deberíamos empezar a jugar con el idioma. Deberíamos empezar a usar más la «e» porque también es algo divertido y nos podemos reír de eso. Yo uso todo el tiempo la «e» y hay veces que salen términos muy graciosos.

**Jenifer de la Rosa:** Muchas gracias, Emilio, por compartir. Leyao Rovira, vamos contigo y el uso del lenguaje.

**Leyao Rovira:** Buenas de nuevo. Aquí os he puesto unos titulares que tratan el tema de la sinofobia, sobre todo, desde diferentes puntos de vista.

Quería destacar con esto que de la sinofobia, del racismo asiático, hasta ahora se ha creído siempre que se habla muy poco o lo mínimo, pero realmente sí que hay una cierta reivindicación detrás. Lo que pasa es que es un tipo de racismo bastante invisibilizado desde lo sutil, desde el humor normalmente.

Realmente, a nivel estructural o institucional no hay tantos indicios de racismo hacia esta comunidad; pero, a nivel social y de estigmatización, y sobre todo de fetichización, muchísima.

Aquí se puede observar cómo hay gente que a través de estos mismos titulares o de ciertos comunicados, comenta lo que siente. Podéis ver ejemplos de titulares relacionados con el estallido de la COVID-19, que llevó a justificar aún más este racismo y esta violencia.

Como bien dice Paloma Chen, mucha gente piensa que no existe el racismo contra los asiáticos. Por ejemplo, «crecer en un chino» era un estigma y sigue siendo un estigma muy fuerte y se sigue perpetuando muchísimo en muchos ámbitos.

Era más que nada para que os hicierais una idea.

De hecho, buscando me he fijado en que tampoco es que haya mucho más. Sobre todo, se relaciona con qué representación hay de esta po-

blación. Cierta sector grande y sobre todo el que sigue permaneciendo mucho es de la COVID-19, como decía antes. Y activistas antirracistas que hablan del tema.

Este titular, por ejemplo, habla claramente del sector artístico cultural y de qué estigmas o qué clichés son los más habituales y por qué eso a la hora construir o de crear *castings*, de gestionar una creación de una producción audiovisual determinada, puede ser problemático. Jiajie Yu, una persona de la industria, lo vuelve a reivindicar: «Un Goya podría abrir a los actores y actrices de origen chino opciones de proyectos más interesantes, sin tantos clichés».

Y para entrar ya en materia, he puesto este titular final, «Cuando se piensa en raza y antirracismo no se piensa en la comunidad asiática», porque me parece bastante significativo para este racismo.

Ahora empezaría con la conferencia en sí.

**Vengo a hablar de sinofobia como tabú dentro del racismo, porque quiero afirmar que es un tabú, ya que se ha invalidado bastante a esta comunidad dentro de la reivindicación en contra de la discriminación racial.**

Vamos a hacer un breve repaso de cómo se origina y luego iremos a los términos.

Se ha hecho un estudio, tanto a nivel individual como en general, sobre las diferentes categorías dentro de estigmas y estereotipos, clasificándolos en carácter, estética, tonalidad, dedicación, jerarquía cinematográfica, historias tópicas, relaciones interpersonales y fetichización racial.

Y, por último, una conclusión final, ya más personal.

Claramente, la colonización asiática ha sido el origen de todo. El colonialismo en general. Cuando hablamos de colonialismo, se suele asociar –y es legítimo y totalmente entendible– a la comunidad negra.

Pero también, como aquí podéis ver, se colonizó Asia, sobre todo desde

el sur: este fue el momento clave, por parte de colonias británicas, francesas y neerlandesas. Y aquí se empezó a percibir a esta civilización como la otredad, como lo raro. Y se empezó a invalidar una manera de creer, de pensar, de sentir. Y hubo muchísima violencia de todo tipo.

Por ejemplo, la violencia epistemológica. Con esto, ahora me refiero a Asia, pero es aplicable a todo colonialismo que ha vivido el mundo. Se invalidaron saberes y conocimientos y a partir de allí se establecieron relaciones de poder que hacen que hoy en día se conciba el mundo como se concibe: de manera eurocéntrica, casi de manera inconsciente.

Aquí podemos observar una cita de un comunicado que hizo en 2020 el mismo Ministerio de Igualdad reconociendo la esclavitud y trata de personas hacia estos colectivos, y recalca que, aparte de la gente afrodescendiente, está la gente asiaticodescendiente, y cómo todo esto afectó a la percepción de estas poblaciones.

Como iba diciendo antes en los titulares, la COVID-19 ha sido un agravante, pero no ha sido el origen.

Hablemos de términos importantes. Primero quiero disculparme para el uso de la «x» en esta diapositiva para el término «chinx», después de lo que explicó Emilio. Lo quería usar como adjetivo, «chino» o «china», porque se suele utilizar como adjetivo hacia algo concreto o abstracto, pero también se puede usar hacia una persona. Hubiera sido más adecuado usar «chine» en este caso.

Este grupo de conceptos hace referencia a los que se vinculan con China, que ya sabemos lo que es. Donde yo quería insistir es en «sinodescendiente» y «chine».

**«Sinodescendiente», esta palabra tan larga, se usa para hacer inciso en que hay personas que tienen origen chino pero que no tienen por qué adoptar o haber interiorizado ciertas partes de la cultura. O ninguna.**

En cambio, «chine» sí que sería más dentro del ámbito cultural. Porque, por ejemplo, a mí me han dicho muchas veces que yo no soy china, que soy española. Y yo podría decir, aparte de cómo me sienta yo: «De acuerdo»; pero al final el físico que tengo me condiciona sistemáticamente. Entonces, si quizás con la palabra «china» no me identifico del todo, vamos a crear otra. Por eso desde el activismo se creó este término.

Esto, obviamente, es aplicado a otras etnias, como la palabra «afrodescendiente».

Lo mismo con los términos relacionados con Asia.

Ahora vienen unos términos que he querido exponer para hacer una reflexión, sobre todo en torno a estos dos: «exótico» y «raza amarilla», que son términos bastante colonialistas y que habría que intentar ir descartando.

Por ejemplo, con «exótico» lo que estás comunicando a la otra persona, inconscientemente, es que es una realidad lejana o de un aspecto lejano. Es lo raro, lo no común, lo no habitual. Algo poco conocido, cuando en realidad podría ser lo mismo en el sentido inverso.

Pero como gana el eurocentrismo, que luego veremos qué es, este término acaba siendo bastante problemático, el tema del exotismo.

Y la raza amarilla... obviamente hay que descartar estas palabras porque ya no deberían ser para nada aplicables en la actualidad. En la historia de la antropología se han usado muchísimo; se puede llegar a entender, pero es una gran falta de respeto.

Os muestro el *ranking*, de menos a más, de qué es más adecuado usar cuando te quieres referir a una persona de una etnia no normativa. «Persona de color» ha sido un eufemismo, y es un eufemismo, usado durante décadas, pero no obstante no es un término adecuado. Porque al final dices: ¿de qué color es esa persona? Es como una negación. No quieres provocar dolor, pero al mismo tiempo invalidas la realidad de la otra persona.

Para eso se inventó el término «persona racializada», que sería un intermedio. ¿Qué pasa con este término? Que «racializada» parece que sea un adjetivo. Parece que sea una cualidad de la persona, cuando realmente, a pesar de que se puede considerar como tal, también es una condición. Tú

te puedes sentir orgulloso de tu etnia, pero al final es una condición y no es algo de lo que sentir orgullo. Sí a nivel personal o para reivindicarte y reivindicar tus derechos, claramente, pero es un poco problemática dentro del activismo puro.

Entonces, como término más largo y optativo, aunque no pasa nada si usas «persona racializada», luego estaría el perfeccionismo del término, que sería «persona en condición de racialización».

Aquí he hecho una recopilación de términos que se relacionan con el racismo directamente: «diáspora», «migrante», «emigrante», «inmigrante». Podemos ver que sobre todo «inmigrante» tiene una connotación bastante negativa.

Lo mismo con adopción, qué es y qué no es. Aquí podríamos debatir sobre qué pasa cuando se juntan estas dos realidades.

El último bloque ya estaría relacionado con el concepto de «blanquitud». No es cuestión de ponerse a ver qué grado de color de piel tienes, sino que forma parte de todo un concepto y todo un espectro de pensamiento que está muy vinculado con términos como «eurocentrismo» o «supremacía blanca», aunque la procedencia de cada término es diferente.

De manera muy breve, vamos a repasar estas definiciones de la RAE, la Real Academia Española. Y vemos que hay cosas que actualizar. Porque, por ejemplo, en el bloque de la izquierda tenemos que «chino» sería un «restaurante de comida china». En el caso de los bazares, lo mismo. Esto habría que actualizarlo, porque al final no es correcto, por mucho que no se haga con mala intención.

Lo mismo con estos términos derivados de China: «achinar», «achinados», «chinita».

Quería insistir en esto, en expresiones como «engañar a alguien como a un chino». Es curioso como diccionarios como el de la RAE no califican estos conceptos como malsonantes o directamente racistas, sino que simplemente lo califican como algo de uso coloquial.

Estas son frases usadas a lo largo de mucho tiempo en España, pero que ya no son para nada correctas. Por ejemplo, «tener alguien un chino detrás» significa tener mala suerte. Se usa en Cuba, en este caso.

Y ya lo último de lo último, lo más evidente y más directo, sería esto: «China, vete a tu puto país», «Qué morbo me dan las chinitas», «¿Comes perros y gatos?» o «¿Veis con esos ojos?».

**Jenifer de la Rosa:** Estaba pensando, al escucharos, que muchas gracias por compartir.

**Ante todo esto que estamos comunicando somos personas vulnerables, porque lo estamos viviendo en primera persona, pero creemos que es necesario transmitirlo para que cambie y para que tengamos ese conocimiento.**

Por eso os quería dar las gracias. Y recalcar que estamos en una posición de privilegio aquí, pudiendo expresar y por el sitio en el que estamos. Y a quién comunicamos.

Uno de los problemas más grandes que tenemos para conocernos e identificarnos desde el tema racial es que la variable de origen étnico ha sido muy poco recogida en las estadísticas.

Viene por un problema histórico, relacionado con la población gitana y la persecución, pero en este momento es importante saber cuántas somos y dónde estamos para poder visibilizarnos, que es superimportante. Algo práctico que podéis hacer es, dentro de vuestras organizaciones e instituciones, saber cuántas somos. Porque así podremos, en el siguiente congreso, empezar a saber qué posiciones ocupamos y dónde estamos.

Es importante que se recoja esa información, que sea protegida especialmente para que no haya motivos de persecución como hubo en el pasado, pero tenemos que tener conocimiento de ello.

Con el tema del privilegio, vienen las migraciones y quién se integra. ¿Quiénes integran? ¿Quiénes se insertan? ¿Nos incluyen? ¿No? Habitualmente, todas esas personas que tienen posiciones de poder son blancas, occidentales, heterosexuales, privilegiadas por las hegemonías que las avalan y que son personas que tienen el poder incluir o no a las otras.

Hay una percepción y una posición desde lo que se hace.

Por eso, recalcamos la importancia de cómo se ven los términos, del significado que tienen para cada una de nosotras, qué significa la «aculturación» o la «desegregación». Son términos sobre los que, más allá del concepto y como bien explicaba Leyao Rovira, tenemos que reflexionar para cómo nos comunicamos y cómo compartimos con las personas que trabajamos.

Algunas son problemáticas, como «crisol de culturas», que se ha utilizado mucho. Viene de la palabra «crisol»; es unificar y que salga un ente único. Tenemos que saber cuáles son las diferenciaciones y valorarnos por ello.

Como decía Emilio, cada una de las personas que estamos aquí somos seres con nuestras diversidades y, minorías o no, tenemos que hacer esa reflexión de que hay personas que, por el hecho de pertenecer a esa minoría, son juzgadas y perseguidas para desde el campo de la cultura, poder visibilizar.

Desde la diversidad lingüística, hay que saber cómo vamos utilizando los términos y cómo van cambiando. Habréis escuchado ahora la palabra «migrada». Porque hay situaciones en las que las personas nos encontramos en momento de migración, pero otras donde ya somos personas migradas. Ya pertenece al pasado, ya tenemos una residencia en otro lugar.

O «diaspórica»: que nuestra población se ha repartido por el mundo debido a diferentes circunstancias y por eso nos definimos como personas diaspóricas.

Creemos que la variedad en el lenguaje nos lleva a eliminar otras palabras, como también ha dicho Leyao Rovira, la exotización. No la utilicemos. O Anna, hablando de la discapacidad y recalcando que hay que decir que somos personas, primero.



ando me avisaron: vamos a hablar de la



También, hablando de la discriminación positiva: hablemos más de acciones positivas, que discriminar en ningún momento es bueno. Utilicemos otra palabra.

Ahora vamos con Anna Marchessi a escuchar los estereotipos.

**Anna Marchessi:** Pongo esta imagen porque creo que hay que ver a una

persona con discapacidad desde todo lo que puede hacer, en lugar de verla desde todo lo que no puede hacer.

En relación a los estigmas y estereotipos estandarizados en relación con la discapacidad, existen históricamente. En la industria del cine, hay un libro que se llama *El cine del aislamiento*, que tiene ya unos años, pero que resume los primeros cien años de cinematografía mundial, en los que

fundamentalmente el cine, como espejo de nuestra sociedad, ha definido a las personas con discapacidad con estos tres primeros estigmas; simplificando mucho: como héroes, como villanos o como víctimas.

Hay que intentar evitar, en la medida de lo posible, ver a las personas con algún tipo de discapacidad dentro de estos tres estigmas. Hay que intentar evitar pensar, cuando te cruzas con alguien con algún tipo de discapacidad: «Ay, ¡qué valiente eres! ¡Qué genial! ¡Enhorabuena por existir!». [Risas]. No. Por favor, no hagáis eso.

En el otro extremo, si tú no conoces a la persona y te cruzas con alguien con algún tipo de discapacidad, tampoco deberías, en la medida de lo posible, decir: «Pobrecita, qué mal lo estás pasando, ¿verdad? Qué dura la vida». Igual la tuya es más dura. No lo sabemos. Como no lo sabemos, intentemos no decirlo.

Si a lo mejor es una persona con mala hostia –porque existen muchas en el mundo, ojalá hubiera menos–, «Pues tiene muy mala hostia, pero bueno, tiene discapacidad». Pues no, no lo justifiquemos.

Tampoco justifiquemos la versión cotidiana de la persona con discapacidad como el villano cinematográfico. Tampoco nos vale.

Seamos amables los unos con los otros.

**Un estigma con el que me he encontrado en mi carrera como actriz es percibir a una persona con discapacidad como poseedora de todas las discapacidades, de repente. Tú tienes una y, por tener una, ya tienes todas. No. Existen muchas discapacidades diferentes.**

Como yo, por ejemplo, que tenía la discapacidad de no saber usar este mando y ahora sé. [Risas]. Voy a poner algunos ejemplos.

Esta es la única crítica de la serie *Fácil* que yo he leído. La leí porque mi compañera Coria Castillo me dijo: «Hay una crítica que a ti y a mí nos deja muy bien». Entonces, yo leí esa frase y dije: «Cariño, te deja muy bien a

ti». Porque dice: «Por último, están Anna Marchessi y Coria Castillo, cuya condición personal de la primera y capacidad camaleónica de la segunda, dan naturalidad a las actuaciones a las que debería aspirar la serie y, por desgracia, son relativamente secundarias en su propia historia».

Voy a poner esto en contexto. En esta serie, yo interpreto el papel de Patri, que es una persona con discapacidad intelectual que vive en un piso tutelado. Comparte el piso con sus tres primas. Es una persona con discapacidad intelectual. ¿Qué tiene eso que ver con mi vida? A priori, nada. Entonces, que alguien diga que por mi condición personal el papel es natural, pues cari, no.

«¡Es que ella tiene discapacidad, ya está! ¡El milagro!» No. Es una discapacidad muy concreta, muy alejada de la mía. Porque estoy segura de que a mí en un piso tutelado a los quince minutos me echarían, porque soy un puto desastre.

No hagamos esto, por favor.

Esta es mi respuesta en otro medio de comunicación diferente en el que me preguntaron, y claro, yo dije esto. Porque me pareció increíble.

Voy a contextualizar un poco. Yo vengo del mundo del guion. De repente, he tenido trabajo como actriz. También había estudiado interpretación, pero bueno, el 99,9 por ciento de los actores son camareros o trabajan en un *call center*. Entonces, cuando tienes la oportunidad de dedicarte activamente a la interpretación, pues descubres cosas loquísimas de la industria, como por ejemplo esto: «Condición personal: naturalidad». Ya está. Uno más uno, dos.

Yo respondí que me parecía básicamente insultante que se digan estas cosas. Como comentaba, el personaje de Patri tiene similitudes conmigo, porque podemos encontrar todas las similitudes o todas las divergencias con otra vida humana; pero, aseguro, recalco, hay muchas divergencias entre Patri y yo.

Este es un estigma personal que he vivido.

Yo nunca había vivido una promoción de una serie. Tuve que hacer muchas entrevistas y me llamó la atención que yo, en ningún momento, en



Intentemos, una vez más, evitar el término «discapacitado», en lengua española por lo menos.

Esta es otra respuesta mía que no era exactamente así. Porque, durante la promoción, yo estoy hablando de los propios estigmas que he vivido y sufrido, pero hay millones de estigmas en millones de personas humanas con algún tipo de discapacidad. Hubo una pregunta que tuve que responder muchas, muchas, muchas veces, que era: «¿Tus compañeras sin discapacidad han afrontado este papel con miedo?». Y yo tenía que responder, una y otra vez: «Sí, el mismo miedo que tengo yo, porque estamos todas en la misma situación, abordando una realidad que no es la nuestra».

Pongo un audio de una entrevista: «¿Fue complejo para las compañeras sin diversidad funcional ponerse en la piel de sus personajes?». «Bueno, yo creo que estamos todas en igualdad de condiciones, porque al final estamos dando voz y cuerpo a gente con discapacidad intelectual, que es una realidad que ninguna de las cuatro vivimos. Hay miedo, porque abor das la tarea desde el miedo, porque no quieres caer en la caricatura. Pero, a la vez, representa un orgullo dar cuerpo a estas voces habitualmente silenciadas de nuestra sociedad. Es una combinación rara y curiosa entre el miedo y el orgullo que está ahí».

**Básicamente, cuando adquieres cierta trascendencia y relevancia pública, te das cuenta de que existe mucho desconocimiento respecto a la diversidad humana. Se tiende a reducir a una persona con discapacidad a que ya tiene todas las discapacidades, mágicamente.**

La varita mágica de la discapacidad.

En la medida de lo posible, intentemos percibir a la persona en sus infinitas diversidades. Esto ya lo he dicho cuatrocientas mil veces, perdón. Pero es que así igual va calando más el mensaje.

ninguna de las entrevistas que hice, utilicé la palabra «discapacitado». Pero en la transcripción está en mi boca, como si yo hubiera pronunciado la palabra «discapacitado».

No sé si esto obedece a que se consideran sinónimos «discapacitado» y «persona con discapacidad», y para ahorrar caracteres –que el mundo del periodismo imagino que también será muy duro, y empático–, pero yo esto no lo he dicho.





**Emilio Papamija:** Es muy interesante, porque estamos hablando todos de cómo hacemos para vernos el uno al otro, pero – y espero que no suene este discurso como «No veo colores, todes somos diverses»– sí hay una potencia en encontrarme en le otre, en ver que la vida es mucho más compleja. Que toda la vida la hemos pasado metiéndonos en una casilla y al final la vida de la otra persona es igual de compleja que la mía. Como Anna decía, cuando hablamos de lo natural, ¿qué es lo natural en un mundo donde hemos hecho una división conceptual entre la naturaleza y nosotres? Es algo muy fuerte, porque en la naturaleza nadie se pregunta por qué hay tanta biodiversidad de pájaros. Pero luego, cuando abrimos el espectro de la sexualidad es: «El ser humano no es así».

Este ejercicio de complejizar al otro, a la otra persona, a le otre, creo que nos ayuda a plantearnos todo lo que intentamos transmitir. Sé que les estamos botando un montón de información y son apenas las once de la mañana, pero aprovechemos estas dos horas que tenemos para resolver el mundo.

Creo que todo recae en una conciencia del entorno. Retomando lo que les hablaba de la «e». No es que todes queramos usar la «e» todo el tiempo. Si ustedes se están dirigiendo a un público que es mayoritariamente femenino, ¿por qué no usar la «a»? Si es mayoritariamente masculino, pues quedémonos en el aburrido «o».

Pero sí que hay que tener una conciencia del entorno para poder aplicar las cosas del lenguaje.

Me preguntan mucho acerca del pronombre. Como trabajamos en cultura, hay unas problemáticas, porque resulta que el mundo de la cultura está muy acatado por el capitalismo y todos tenemos que responder ya a necesidades. Entonces, si no tienes tiempo de conocer a la otra persona, pues pregúntale el pronombre; y, quizás, en este lugar de complejizarme y complejizar a la otra persona, qué bonito decir: «Mi pronombre es “él”, ¿cuál es el tuyo?». Es una solución.

Sin embargo, yo les aliento a que, si tenemos tiempo, volvamos a lo básico. ¿Por qué no esperamos a que la otra persona exprese y lo vamos pillando, ya que el español tiene una forma de ser que es tan de género?



Ah, habla de él como «elle», como «ella». Porque para muchas personas trans, por ejemplo, puede ser muy violenta la pregunta del pronombre en un momento de su transición. Si te preguntan: «¿Eres “ella”?», para la persona trans puede resultar en pensar: «¿No te queda claro? Tengo maquillaje hasta arriba y me he esforzado para mostrarte quién soy, ¿y no te queda claro qué pronombre uso?».

Esto se lo pongo sobre la mesa para el ejercicio de conocernos. Pero sí que siempre, siempre, es mejor preguntar. Si no tienen tiempo, pues es mejor preguntar y siempre es mejor hablar primero de nosotres mismos.

Esto me lleva a un concepto que creo que es importante para la gestión cultural: el *deadname*.

Para las personas trans, es el nombre que utilizábamos antes o el nombre que está en nuestros registros legales, pero que no necesariamente es el nombre que utilizamos hoy en día. Ahora importa la imagen que tengo, el nombre que tengo. El resto es curiosidad y casi... información que, al final, no nos funciona.

No sé si conocen al actor Elliot Page; fue un caso con repercusión mundial, todo el mundo sacó noticias de él. Y, como esta noticia, hubo casos nefastos, porque no hay ninguna intención de hacerlo bien: «Elliot Page: el antes y después de su cambio de sexo».

Primero, espero que todos en esta sala sepamos que no es un cambio de sexo. Es una transición de género. Y el hecho de que ahí pongan el nombre muerto, como se traduciría *deadname*, Ellen Page, es simplemente quedarse en el pasado.

Por favor, gestión cultural, imágenes actuales. Todos queremos aparecer como con catorce años para la charla, pero basta de seguir ese Tinder. Hay que actualizarlo.

Digo Tinder porque, ¿no les pasa?, que ven fotos y luego conocen a la persona y es completamente diferente. Pensemos en esto aplicado para las personas trans. No queremos mostrar otras imágenes, porque existe lastimosamente esta narrativa de que, si no salimos del clóset constantemente, estamos «engañando» a las personas.

Y eso me pasa constantemente, cuando hay un momento de la conversación en que parece que debo quitarme una máscara y confesar: «Yo soy hombre trans». Y todo el mundo se sorprende. Y a mí me encanta, debo decirlo, este momento de revelación. Pero por qué no nos alivianamos un poco. No rebusquemos en el pasado.

Hay formas, obviamente, de hacer las cosas bien. Salió esta noticia en la revista *Time*, en un reportaje con fotos de Elliot que él mismo escogió. Hay formas de hacerlo.

Tampoco es que las personas trans le hagamos un funeral a quien éramos antes. Pero hay formas más responsables para hacerlo.

**Jenifer de la Rosa:** Gracias, Emilio. Vamos con Leyao.

**Leyao Rovira:** Vamos a ver este vídeo, que es una recopilación de fragmentos de diferentes producciones audiovisuales. Me lo ha cedido Sonia Masuda, una actriz catalanojaponesa que, además de trabajar en diferentes producciones, hace relativamente poco se estrenó como directora de cine. Tiene un monólogo que se llama *El silencio de la fiera* y habla de cómo de invisibilizada es la mujer cis, en este caso principalmente asiática, en el mundo del cine.

**Jenifer de la Rosa:** Perdona, no está el vídeo. Te pido disculpas, porque no lo tenemos. Cuando lo leí, no me di cuenta y no está.

**Leyao Rovira:** Entonces, pasamos a un repaso de los diferentes estigmas por categoría. En este caso, el carácter. Sobre todo, en la mujer, aunque en general en todas las realidades asiaticodescendientes suelen tender a diferentes prototipos de carácter. En común suele haber mucho carácter sumiso. También carácter introvertido y, a veces, hay gente que dice hasta carácter calculador, con esa connotación de: «Uy, a ver qué tramará esta persona», de frialdad, de peligro, de no saber por dónde nos va a ir. Es un poco curioso.

También, en el caso de timidez, se puede connotar en el sentido positivo. O también la complacencia.

A veces, de maneras puntuales, aunque no es tan habitual, la repelencia, el carácter repelente de algunas personas que interpretan personajes

asiáticos. O se va por el lado peligroso o se va por otro y a veces este toque de repelencia. De lo raro. De: «Uy, mejor no hablo con esta persona».

**En cuanto a estética, pues claramente, como sucede en muchas etnias, hay mucha apropiación cultural, que es coger una cultura o rasgos de una cultura sin conciencia o no la suficiente, o el hecho de representar ciertas cosas, ciertos tópicos, sin respeto, sin hacer revisión o sin preguntar o comunicarlo a personas activistas del tema o que tienen esas realidades.**

Y el exotismo, claramente. Es lo que comentábamos antes.

A nivel de tonalidad, como he comentado, es un racismo que se suele reflejar mucho a través del humor. Como el programa *Humor Amarillo*. Es un ejemplo claro, donde se ridiculizaba a las personas y había muchísima gordofobia también.

También hay una vertiente de misterio, donde se juntaría el carácter invertido, de no saber por dónde nos va a salir esa persona, de «mejor no te relaciones con ella», como una atmósfera un poco fría, como bien ha dicho Jenifer antes.

Luego está la fetichización racial: cómo se fetichizan estos cuerpos racializados, de manera que se está estigmatizando un montón y se ponen unas expectativas en estas personas que acaban afectando a su autopercepción y autoestima. Eso sucede con todas las etnias.

En cuanto a las dedicaciones, estos serían los clásicos: artes marciales, matemáticas o cálculo, un bazar o restaurante, informática, geisha, prostitución, masajista. Sobre todo, el tema de los estudios. Sí es cierto que hay un poco de verdad en la cultura de la exigencia en los estudios y el tema laboral, pero de aquí a que pase a ser un tópico, pues... Mejor hagamos más realidades diversas o preguntemos a los sujetos.

A nivel de jerarquía cinematográfica, al igual que pasa con la gente afro-

descendiente, no suelen ocupar nunca el sitio protagonista. Esto hasta ahora, aunque la verdad es que está cambiando muchísimo. Y esto nos motiva más a representar personajes más cerca de la realidad dentro de la ficción. Y es supergenial.

Normalmente en el cine español, donde no ha habido mucha perspectiva antirracista hasta ahora, cuando ha habido protagonismo por parte de personas racializadas ha sido por hacer una producción histórica, que en este caso se puede llegar a entender y justificar más. Pero, en caso de que no se busque explicar la historia y situarla en una cultura concreta, por ejemplo, pues suele pasar que se estigmatiza muchísimo.

También se puede llegar a tokenizar. El tokenismo es esta cosa de ser inclusive, pero con un doble filo. Al final, es cosificar a la persona y darle un espacio, pero a cambio de algo o de un beneficio, aunque luego no se acaba incluyendo lo que ha dicho la persona.

Y suelen ser personajes secundarios.

En cuanto a historia tónica, en el caso de inmigración encontraríamos – tanto en el caso asiático como en los demás– una criminalización de las familias o de la cultura. Algo que sí se recalca más en la gente asiático-descendiente es que no se empatiza con la otra parte: se presenta como una cultura rígida y cerrada y se deja ahí.

Y existe un discurso de: «Pobrecillos, ¿qué le vamos a hacer? Por tener tales padres o madres ya no van a poder deconstruirse». Se da este relato de lo que conseguimos como cultura china y nos imaginamos una red, directamente como una especie de telaraña, con la que hay que tener cuidado. Y al final se criminaliza muchísimo.

Los escenarios, obviamente, bazar y restaurante, cómo no.

Y en adopción, sobre todo en el caso de la adopción china –aunque el salvadorismo blanco es aplicable a todas las adopciones de personas racializadas– es como si estas personas tuvieran algo que deber a la familia, por ejemplo. O cómo se da visibilidad a la familia desde el puesto de: «Qué buena obra has hecho», cuando adoptar, realmente, no tendría



que ser vivido como algo altruista. Porque si lo haces desde esa visión, al final es bastante superficial todo.

**De todos, tengo que destacar el tema del cambio de nombre. Hay muchísimas familias que han optado por dejar el nombre que tenía la persona y hay otras que han decidido cambiárselo por un nombre más común en el país en el que están. ¿Hasta qué punto eso es permisible o ético?**

Me parece un poco curioso. Porque la gente lo suele justificar con que se hace para el bien de la niña o para que se integre mejor en la escuela, suele ser el argumento. Pero realmente no cambia en nada.

Sí que es verdad que a nivel de conflicto interno el nombre... En mi caso, por ejemplo, no me lo occidentalizaron y a veces yo le decía a mi madre que me lo quería cambiar. Pero, a día de hoy, lo agradezco. También es verdad que hay que entender la poca perspectiva antirracista que había antes.

A la gente que lo haya hecho tampoco hay que criminalizarla, pero eso forma parte de ese salvadorismo blanco, del colonialismo, de cómo te apropias de la identidad de tu propio hijo y la cambias.

En cuanto a relaciones interpersonales, tendríamos de manera ordenada lo que hemos comentado antes: relaciones de poder, con un claro componente de sumisión; relaciones interpersonales en las que se destaca la complacencia, la compasión o la rigidez. Y, en el caso de la sexualidad, recalcar la incapacidad de ser atractivo. Aunque ahora se han girado las tuercas y parece que ser asiático sea la hostia, por el auge que está habiendo con el consumo de la cultura asiática por K-pop, K-dramas o muchísimos tipos de producción audiovisual. Ha sido un contraste enorme, que ha sorprendido mucho a la población. Hay que vigilar un poco cómo se gestiona eso, el tema de la sexualidad.







**Jenifer de la Rosa:** Sobre los estereotipos, quería hablar un poco sobre el estudio que hicimos desde el CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, a la que pertenezco y en la que soy representante del grupo de mujeres migrantes y racializadas.

Hicimos un primer informe sobre la ocupación laboral y percepciones del colectivo en la industria: queríamos saber quiénes éramos, dónde estábamos, cuál era nuestra percepción también.

Y algo que se ha repetido y que trasciende al ámbito español es que los personajes que se nos suelen dar son de prostitutas y empleadas del hogar. Y reivindicamos esas posiciones, pero somos mucho más. Tiene que haber una representación mucho más plural de todos los cargos que tenemos.

Hay que mencionar también la tokenización, como también Anna hablaba, de esa actitud de «ya tenemos a la persona con discapacidad», y ese alguien tiene que hacer de todo. Pues estamos igual: «Mira, pues ya, ponemos a Jenifer y ponemos el *check* de racializada, adoptada».

Tenemos que crear personajes y, como contaba Leyao, que sean mucho más ricos. Tenemos que tender hacia eso en las producciones que se hagan. A que no sean personajes secundarios, que tomen, que tengan la palabra y que cuenten.

¿Qué objetivos tenemos? Creo que son aplicables a vuestras prácticas. Primero, implantar cuotas: igual que se ha hecho de género, hacer unas también de origen étnicorracial. Porque han funcionado las cuotas de género, ahora somos más mujeres en lo audiovisual que estamos ocupando más posiciones. Hagamos lo mismo, y no tengamos ese miedo a: «Jenifer, es que ya eres mujer». Hasta ahí se llega. Que qué historias voy a contar, me han preguntado. «¿Qué hago con mi trabajo, si ahora voy a tener otro punto menos porque soy española?». No. Revisemos, miremos cómo podemos hacer para que tengamos un panorama mucho más rico y no tengamos esos miedos y esas reticencias. Porque no ha habido ningún problema con las cuotas de género. Han funcionado.

Segundo, facilitar el acceso a los puestos técnicos. Tenemos que estar en todas las posiciones. Y suelen estar muy masculinizados.

Tercero, facilitar el acceso a puestos directivos. Es superimportante que, para cambiar la situación, estemos en puestos de poder. Es importantísimo que podamos, desde arriba, elegir dónde van los presupuestos, qué producir, cómo hacerlo.

Se suele decir: «Es que no encuentro ningún perfil que tenga esta capacidad y esta experiencia». Pues como digo yo, añadidme a la coproducción. Ahora estoy siendo coproductora minoritaria en una película de ficción. No tengo experiencia en películas de ficción, pero estoy aprendiendo ese proceso. Y la otra productora, que es española y con mucha experiencia, me está dando esa posibilidad para que yo en el futuro pueda producir películas.

Vamos ahora a los estereotipos. No sé si conocéis *Café con aroma de mujer*. Bueno, pues en el pasado y en el presente, esta es la representación colombiana [*Risas*]. Aquí estamos Emilio y yo como representación colombiana también. Deberíamos tender a que Colombia no es esa blanquitud que se pinta en estas producciones. Hay hacer esa revisión.

Tampoco es el otro extremo: *Mind your language*, se llama este programa, y que sí es como una representación del «crisol de culturas» que hablabamos antes.

En esa inclusión, veremos que van saliendo obras que hablan de diferentes temas, como *Pelo malo*, que es como se llama al pelo afro y cuál es la problemática con ello. También ayer habló otra compañera en uno de los talleres de Ava DuVernay y su documental *Enmienda XIII*, que refleja cómo la población afrodescendiente en Estados Unidos ha sido criminalizada por una enmienda.

Y ahí tenemos a Alice Diop, que es un referente supercercano, porque es francesa. Su padre y madre son de Senegal y lo debemos decir así: no es de segunda generación. Yo soy francesa, dice ella, y mi madre y mi padre, y mis antepasados provienen de Senegal. Es importante.

Y ahora vamos con la última parte, en la que nos centraremos en esas herramientas. Queríamos hablar de cómo comunicar, que es nuestro punto.

lastimosamente esta narrativa de que si no salimos del



**Anna Marchessi:** Voy a ir muy rápido, porque hay herramientas infinitas. En el día a día, cuando nos cruzamos con otras personas, la principal herramienta es mantener la empatía e intentar ponerse en el lugar del otro.

**Hay que intentar, en la medida de lo posible, no imponer la ayuda. Si queremos ayudar es bastante vital preguntar antes, porque no sabemos si esa persona la necesita. De hecho, si la necesita ya la pedirá, ¿no? Hay una cosa como**

**de condescendencia innecesaria en el hecho de imponer ayuda porque tú crees que esa persona la necesita.**

Como mucho, preguntar siempre; pero no dar por hecho que esa persona en esa situación concreta necesita ayuda.

Esto es aplicable a personas con algún tipo de discapacidad y a personas que no tengan ese reconocimiento administrativo como personas con discapacidad. Porque al final todos tenemos discapacidad en diferentes momentos de la vida.

Mi principal consejo es, otra vez, percibir a la persona en sus infinitos matices. Porque podemos tener una idea de las carencias de esa persona, pero es nuestra idea y puede estar alejada o no de la realidad concreta de esa persona.

Recogiendo un poco lo que han dicho mis compañeros, en la medida de lo posible, con las herramientas con las que contéis intentad ofrecer, en el ámbito concretamente de la interpretación y el teatro, papeles a actores y actrices con discapacidad no intrínsecamente relacionados con su discapacidad o con algún tipo de discapacidad. Porque hay un abanico muy amplio dentro de la diversidad humana que cualquier actor o actriz puede interpretar.

Y luego otra cosa que ocurre es que la discapacidad no te vacuna contra el capacitismo. Como existen discapacidades muy distintas, con infinitos grados, y todos somos muy diferentes, pues una persona con discapacidad puede ser en algún momento condescendiente con otra persona con discapacidad o tratarla desde el capacitismo.

Entonces, vamos a equivocarnos juntas. Gracias por escuchar.

**Emilio Papamija:** *Tips:* papel y lápiz, personas. Billetes y hoteles para personas trans. Siempre es un lío, para los pagos y para todo, la diferenciación que tenemos en los papeles. Ojalá sea más fácil con la ley trans ahora cambiar de nombre. No es fácil, para nada, cambiar de nombre.

Muy importante para billetes u hoteles, o para temas de correo, por ejemplo. Siempre o casi siempre, vamos a dejar ahí la opción de la excepción, se puede usar la primera letra de la persona, poner un punto y el apellido. Es muy práctico, sobre todo por si la persona no quiere ver su nombre.

Para los hoteles, siempre es mucho más fácil llamar al hotel antes y decir: «Mira, esta persona es una persona trans. Te va a llegar con este DNI, pero se llama diferente». Me ha pasado mucho, lo he agradecido siempre, porque siempre está ese momento de: «¿Quién eres?».

Transporte. Muchas personas trans, sobre todo personas transfemeninas, son más vulnerables en las calles que las personas cis. El transporte privado siempre es buena opción para las personas transfemeninas. Esto

lo enlazo también con el hecho de que también hay que cuidar mucho los horarios en donde se hacen las cosas. Esto también es un tema de racialización, es un tema también de maternidades. Tenemos que plantearnos en qué momento estamos haciendo estas actividades culturales y para qué público.

Baños. Parece muy sencillo pero, por favor, démonos cuenta si el baño es accesible para las personas transmasculinas. Me pasa muy seguido, y espero que no les haya pasado, pero me pasa seguido que entro al baño y solamente hay uriniales. Y es difícil no verse violentado con el sistema cuando no puedes usar el baño. Darse cuenta de si los baños son accesibles es muy fácil.

Preguntar necesidades. Parece tan sencillo, pero muchas veces damos por hecho tantas cosas que al final no terminamos por preguntar.

Y esto es muy importante porque muchas de las personas trans decidimos transicionar médicamente. Entonces, hacemos uso de hormonas, de prótesis, de diferentes dispositivos que nos ayudan a confrontar el diario vivir y no todo es evidente. Por eso es muy importante preguntar las necesidades de la persona.

Muchas personas, por ejemplo, artistas o colectivos artísticos que llegan desde otras ciudades, también están acostumbradas a otro tipo de ciudades. Esto también vale para personas racializadas, personas migrantes. Esto es muy importante. Aunque no cabe mucho en esta charla en este momento, porque estamos intentando ser prácticos o prácticas, pero sí que, como les decía antes, hay muchas identidades trans que queremos salir de ese binario colonial. Y son otro tipo de identidades.

Por eso es mejor siempre preguntar. Me hubiera gustado terminar como Anna, pero yo termino siempre con imágenes un poco más reivindicativas, de «Machete al machote». Muy importante equivocarnos y preguntar y saber que todos estamos en la lucha.

**Leyao Rovira:** Comparto de nuevo una frase que ya habíais visto al inicio: «Las personas de origen asiático buscan su sitio en el debate antirracista». Pero, para no especificar solo en el colectivo asiático, que es de lo que he estado hablando hasta ahora, a nivel de protocolo de cosas prácticas,





como reflexión para empezar, creo que una herramienta propia interior para todo el mundo podría ser no idealizar a ninguna minoría ni a ningún colectivo que haya quedado al margen de la representación o de espacios públicos. Porque por ser racializada, en este caso, no significa que seas un ser de luz.

Va en la línea de lo que comentaba Anna: no hay que idealizar a nadie. Sería lo más conveniente.

A partir de ahí, deconstruirte: ya sea con el lenguaje que hemos estado aplicando y nombrando o con pequeñas acciones; por ejemplo, cediendo espacios y dando voz de manera consciente, sin intentar que sea un momento breve y ya está, y luego eso que ha dicho esa persona no se aplica. Para que los conceptos se queden más y lleguemos a interiorizar de verdad qué es la supuesta diversidad.

A partir de aquí, incidir sobre todo en la educación. Construir protocolos dentro de la educación reales y que, a la hora de aplicar una sanción o de castigar –que no tendría que ser tampoco la palabra– a una niñe, explicarle de manera respetuosa qué acaba de pasar. No solo qué acaba de hacer o cuál ha sido la actuación mala y la buena y diferenciar papeles de lo bueno y lo malo, sino aclararle a la persona lo que acaba de pasar. A partir de aquí, intentar encontrar una convivencia social real y un espacio seguro para les niñes y para que todas las realidades al final tengan cabida.

Sobre todo, reivindicar la perspectiva interseccional del feminismo en escuelas.

**Jénifer de la Rosa:** Yo tenía este último recordatorio: sin memoria no hay identidad. Y con el silenciamiento no hay representación. Nos dedicamos a esto, a la cultura; hay que renombrarnos, resituarnos, dar voz. Y he puesto algunos ejemplos de esta nueva compañía, *El proyecto para una sociedad diversa*, que se está creando ahora. Están en fase de programa. Es creada por personas de diversidad étnicorracial y el objetivo es expresar nuevas narrativas.

Luego he puesto esta imagen de la película *Roma*, en la que están en el cine viendo una película, porque ¿cuántas veces habéis visto a personas racializadas en el cine? Es importante encontrarnos ahí. Que pensemos en esos sitios cotidianos en los que podemos estar e incluirnos.



Wara es una serie que está en la televisión francesa que habla de las políticas y de la población africana... [Risas] África, ese continente del que siempre se generaliza y se habla como un todo. El discurso que tenemos desde Europa es: «¿Qué pasa? ¿Que allí la gente no tiene voz? ¿No lucha contra los dirigentes? ¿No lucha contra las políticas que tienen?» Pues sí: lo que pasa es que son silenciadas. Demos voz para que se sepa cuáles son estas situaciones.

Muchas gracias. Y vamos ya a las preguntas. Queremos escucharos. Preguntad, por favor.

**Público:** Gracias a todas, a todos, a todes. Gracias por vuestras muestras de trabajo y gracias en particular a Leyao, por manifestar la importancia de trabajar en la educación todo lo que se está expresando todos los días aquí, porque creo que es esencial. Es importante tenerlo en cuenta a la hora del currículum, tanto artístico como educativo formal.

Quería hacer una pregunta a cada uno, si es posible.

Respecto a Emilio: habiendo trabajado mucho tiempo con población transexual años atrás, obviamente se puede cambiar el nombre en el DNI, y no en el NIE, cosa que es una lucha que tenemos muchos colectivos, igual que el maltrato en los formularios de la administración pública. Y a la hora de ser llamados en espacios públicos de la administración pública. Quería saber si habías hecho algún tipo de investigación sobre esta realidad muy concreta.

Quería comentar que hay personas técnicas que estamos reclamando a nivel formal que cambie todo esto en los formularios. Como trabajadora social y como antropóloga, hemos hecho expresiones concretas; por ejemplo, al Ayuntamiento de Madrid en mi caso.

Para Leyao y Emilio: cuando habéis hablado del *deadname*, la muerte del nombre anterior tras un cambio de género o en la transición, o simplemente por un motivo de nombre sentido, no administrativo, como experta en duelo he tenido padres adoptantes que han querido realizar un duelo pre y posadopción, por ejemplo. Y no se juzga, se les acompaña en ese duelo.

Y en el caso de personas o población LGTBIQ+, trans en este caso, han querido realizar un duelo de manera totalmente voluntaria como una superación personal, cosa que tampoco es juzgable. Con lo cual también se les ha acompañado.

En el caso de Anna me gustaría saber si ha expuesto su trabajo o si hace algún tipo de trabajo a nivel del sistema educativo y en el espacio público o con el espacio público. Gracias.

**Anna Marchessi:** Respondo yo primero porque es corta la respuesta. La respuesta es no. [Risas]. Estoy centrada en mi trabajo activo como actriz y como guionista y no he entrado en el ámbito educativo en ningún momento. De momento. La trayectoria vital es todo lo larga que se pueda, nunca se sabe.

**Leyao Rovira:** Respecto a la pregunta que me has formulado a mí, no he entendido del todo.

**Público:** Obviamente es una cuestión muy personal, muy subjetiva de uno, cada una, cada uno. Pero qué piensas, qué sientes sobre gente que quiera hacer un duelo siendo adoptante o siendo adoptado respecto a su pasado, que muchas veces puede ser inexistente, porque no se lo cuentan o porque no se lo comparten o porque en muchos casos hay una resistencia y se lo niegan, claro.

**Leyao Rovira:** Yo, personalmente, creo que es totalmente válido que pueda haber un dolor o un miedo a que la persona adoptada, en determinado momento, quiera hacer revisión o hacer preguntas que pueden ser comprometidas o dolorosas, dependiendo de la historia de adopción, que hay muchísimas. Pero, al mismo tiempo, está claro que no es ético negarle el pasado a la persona adoptada.

No sé si haría una especie de acompañamiento a las personas adoptantes para que vean que al final, por mucho que pueda ser doloroso, es beneficioso para la identidad de la niñe en este caso. Cuidar ambas partes y crear un espacio seguro para ambas.

**Público:** ¿Colaboras en algún proyecto de *bullying* o contra el acoso escolar? Porque en Madrid ha habido uno que además se centraba en cuestio-

nes que has manifestado. Para luego comentarte.

**Leyao Rovira:** Vale, gracias.

**Jenifer de la Rosa:** Desde la voz de los adoptados y desde CORA (Coordinadora de Asociaciones de Adopción y Acogimiento) sí que hay cursos y acompañamiento educativo en este campo. Que acompaña a las familias y también es interesante.

**Emilio Papamija:** En el caso de las personas trans, es bastante interesante. Yo, a diferencia de mis compañeras Ana y Leyao, sí creo que las personas trans son seres de luz. *[Risas]* Y creo que todas las personas trans tienen una transición... Es broma, ¿no? Que no nos conocemos todes tanto.

Pero sí que el camino de transición es un camino que para mí, personalmente, fue un camino más espiritual que otra cosa. Aunque es diferente para todes. Porque resulta que se transiciona en países diferentes, médicamente o no médicamente, socialmente, etc.

Y el ejercicio de elegir un nombre no les puedo explicar la tarea tan grande que es. Como Hércules, que se enfrentaba a todos estos monstruos. Así es conseguir un nombre.

Y yo lo recomiendo mucho. Que todos nos planteemos: «Si no me llamara tal, ¿cómo me llamaría?» Hay muchas personas trans que lo hacen acompañadas de sus familias, por ejemplo. Yo lo hice con mis sobrines y no me funcionó, porque querían que me llamara Mariachi. *[Risas]*. Yo hacía dinámicas con mis amigos... La historia se la contaré con el café.

Pero, al final, muchas personas transmasculinas optamos por la paz. Por tener paz, por tener un poco de silencio. Es algo que nos condena mucho en el activismo trans. Como los estándares estéticos de la masculinidad no son tan complejos como la feminidad y además las hormonas masculinas son tan fuertes, nuestros cambios hacen que nos veamos rápidamente como una persona cis. Y esto muchas veces nos condena dentro del activismo, porque parece que ya estás ahí y ya existes.

Pero claro, si la problemática de género fuera meramente estética, no estaríamos hablando nada de la identidad. No estaríamos entendiendo todo lo que es identidad.

Muchas de las personas trans escogemos un nombre masculino, por ejemplo en mi caso, o femenino en otros, para también acompañar esta paz. Porque no queremos que nos pregunten más. Pero sí les digo que hay otras personas que eligen nombres que son más no binarios. Es todo un trabajo conseguir un nombre.

Muchas personas se sienten más cómodas haciendo ese funeral a ese nombre. Personalmente, este concepto del *deadname* me parece que tiene una carga como, quizás... Bueno, esto soy yo. Quizás por occidente tenemos una idea de los funerales muy pesada, pero también puede ser una idea transformadora: yo me llamaba así antes y ahora voy a transformar eso y voy a convertirlo en otra cosa. A muchas personas trans les sirve este funeral como rito de transformación.

**Y por eso es tan importante que tengamos en cuenta no preguntar a las personas trans cómo nos llamábamos antes. Algunas personas lo dicen sin problemas y hay otras a las que, quizás, nos cuesta más.**

Pero es un ejercicio que les propongo. ¿Cómo se llamarían?

Y respecto a tu otra pregunta –intento ser breve pero ya ven que soy un poco... no tan breve–: es muy importante darse cuenta de que en la ley trans de ahora no está en debate mucho el tema de la inmigración. Y muchas gracias por traer el tema. Porque, por ejemplo, yo tengo ahora un vacío legal.

Yo pude cambiar mi nombre en Colombia, pero no he podido aquí en España. Y menos mal, ya soy español, pero aun así es tan difícil. Los papeles son una cosa...

Esa traducción de quién soy legalmente en Colombia y quién soy legalmente aquí me puede generar muchos problemas. Y como yo, hay casos peores, por lo que decías del NIE.

Entonces, es muy importante. Gracias por traer el tema. Porque la ley trans no es milagrosa, no nos cambia de la noche a la mañana. Es un buen



inicio, creo yo, que hay que tenerlo ahí.

En Colombia, por ejemplo, es muy fácil cambiarse de nombre. Muy, muy fácil. Llegas a la notaría y te hace un *scan* la notaria o notario de turno. Te miran de arriba abajo y «OK». Así. En quince días lo tienes ya resuelto. Pero eso nos deja unos vacíos legales muy difíciles.

Hay que entender que en Colombia hay otras prioridades porque estamos en guerra constante. Hay muchas otras cosas. Pero ojalá hubiera una ley trans. Gracias por esa pregunta.

**Público:** Hola. Soy Josep María, o me llamo Josep María, no lo sé. Gracias a Anna por el salseo y el cachondeíto. *[Risas]*. Emilio, te diría que vieneses a Cataluña, que ya utilizamos la «i» en lugar de la «e». Allí se puede ser «gordi» tranquilamente, sin ningún problema.

Quiero decir que me preocupa un poco lo que vamos escuchando durante todo el rato. El lenguaje lo estamos utilizando de una forma muy progra-

mática. Los profesionales usamos el lenguaje de tal manera para hablar de nuestros proyectos, de nuestras tareas. Ese lenguaje, la institución se lo queda para ella, lo utiliza ella.

O sea, no solo usamos un lenguaje programático de proyectos, sino que también el lenguaje está en continua clasificación, adaptación, innovación y esto nos va dejando atrás a muchas personas. Y finalmente los profesionales tenemos una tercera e increíble tarea y acción surrealista que es la invención de nuevos términos.

Todo esto hace que cada vez hablemos mejor, nuestra *performance* de profesional exquisito de izquierdas cada vez es más fantástica, pero cada vez está más vacía. Es mi opinión.

Y todo este trabajo que estáis haciendo a veces también genera ideas que van a lo mejor en dirección contraria a lo que queremos hacer.

Me han gustado muchas de las cosas que has dicho, Emilio, pero cuando

hablas del transporte privado y de la noche también estamos fomentando la cultura del miedo. Que entiendo que venimos de Colombia, he estado en Colombia, he escuchado tiros por la noche. No tengo la experiencia trans, no tengo la experiencia de ser mujer, y puedo entender los cuidados que hay detrás de esa frase. Pero a la vez estamos transmitiendo y generando una sociedad del miedo.

Hay muchas autoras feministas que están trabajando fuerte para no instaurar todo el rato esas ideas.

Creo que necesitaríamos llenarnos un poco más de cosas que están proponiendo el cómico, por ejemplo, Ignatius Farray, o el filósofo Slavoj Žižek, o el pensador Jorge Fernández Gonzalo: la idea sería utilizar el lenguaje del poder. Como los grupos de *punk* de los años setenta usaban la simbología nazi para caricaturizarla y sacarle sentido, pues a lo mejor nosotros desde el ámbito social y cultural tenemos que, en oposición a la institucionalización de la crítica, sobredimensionar el lenguaje del poder para vaciarlo también, para ridiculizarlo.

**Emilio Papamija:** Por un lado, muchas gracias por tu pregunta, por estructurarla tanto, con citas y todo.

Por un lado, eso que hablas de la generación de miedo y alimentar la cultura del miedo viene desde un feminismo que es netamente blanco y que vive en Europa, donde las ciudades son bastante diferentes, por ejemplo, a Latinoamérica. Entonces, hay que tener mucho cuidado también cómo percibimos el miedo.

Si alguien busca un transporte privado, no es por instigarle miedo a Europa. Pero hay orígenes diferentes y cuerpos diferentes. Tú mismo lo has dicho: no hablo siendo mujer o siendo trans. Creo que manejar esas líneas es quizás excusar un sistema que se encarga de crear la peligrosidad.

Peor bueno, podemos no estar de acuerdo y está también muy bien. Pero creo que es muy importante no tener la responsabilidad del sistema.

**Por otro lado, lo dice Angela Davis, las herramientas del amo no van a dismantelar la casa. Esto es un mito. Al final, estamos todo el tiempo trabajando con el sistema, para el sistema, desde el sistema. Seguimos reproduciendo las mismas dinámicas heterocispatriarcales, por ejemplo, y las reproducimos porque creemos que así va a cambiar.**

Y nos hemos dado cuenta de que no. Ya ha pasado mucho tiempo y esto sigue igual. Y resulta que empieza una lucha feminista y resulta que aparecen personas *terf*. Son feministas transexcluyentes, que no consideran a las personas trans como dentro del feminismo. Se está reproduciendo una estructura completamente piramidal en otro sentido.

En el tema del lenguaje, de ahí sí cada quién con el suyo y con su lucha y cómo enfrentamos al mundo, y cómo queremos construir, porque todes queremos construir algo nuevo.

Pero yo, sinceramente, pienso que tenemos que empezar a ampliar la conversación y no usar solamente herramientas institucionales. En un mundo en donde resulta que las emociones las tenemos expresadas en emojis, viene una nueva generación que tiene otro tipo de dinámica, otro lenguaje, y ya las instituciones lingüísticas a mí, personalmente, me interesan poco, pero cada quién tiene su forma.

No sé si más o menos respondí algo.

**Jenifer de la Rosa:** Comunicar desde la opresión, ¿no? Utilizar lo que decías y darle esa vuelta. Es muy duro y muy complicado de digerir y también, ¿en qué posición te sitúa?

Creo en generar nuevas dinámicas y, como hablamos, comunicar de otra forma. Estamos en el momento de crear, de poder, de fluir. Son algunos términos que usamos. Porque no somos estátiques. Vamos cambiando.

La institución es burocrática. Tarda muchísimo en cambiar y tiene muchísimos requerimientos.



Tenemos unas herramientas para poder cambiar las instituciones y representarnos a la sociedad que no estamos en esos lugares de poder, a los que muchas veces por tu procedencia no vas a poder llegar tampoco.

**Emilio Papamija:** Y es eso, ¿no? Los tiempos. La RAE incluyó el término «transgénero» el año pasado. Antes solamente existía «transexual» y, por más que nos pongamos aquí a debatir si debería o no existir la palabra «transgénero», la RAE funcionaba como institución que apoyaba que una persona trans solamente puede cambiar sus papeles si cambiamos de sexo. Es decir, si nos sometemos a una cirugía que prácticamente nos esteriliza. Que es lo que pasa todavía en muchos países del mundo.

Entonces, ¿qué hacemos? ¿Me quedo aquí luchando con la RAE mientras un montón de personas trans están teniendo este problema legal? Creo que sí es muy importante que nos planteemos esto, los tiempos de la institucionalidad son cuáles y para quiénes, y para qué cuerpos.

Si dejamos que decidan por nosotres... Pues no sé. Ustedes me dirán.

**Jenifer de la Rosa:** Por suerte, somos muchas y nos podemos ir dividiendo las partes. Como en el universo, que hay millones de personas estudiándolo durante mucho tiempo y cada uno busca su especialización. Pues exactamente igual en esto.

Claro que habrá compañeras y compañeros que están y quieren estar en la política y cambiar esa parte de la institución, pero tiene que haber de todo, de todas las partes, para que podamos cambiar esta sociedad en unos tiempos más cortos.

**Júlia Ayerbe:** Hola. Todas pueden contestar, pero quería sacar la idea de «discapacitada» de Anna. Gracias, Anna. Yo siempre digo que soy discapacitada, pero entiendo que hay una cuestión personal. Me quedé pensando en esa relación entre discapacitada y racializada, en un sentido de que es una estructura que te pone en un lugar.

**Yo siempre pienso que yo soy discapacitada por un sistema que me discapacita y, por otro lado, la idea de la racialidad es una idea de la blanquitud, que racializa ciertos cuerpos porque no se entiende como una raza.**

Por ahí quería escucharles un poco más si les parece que hace sentido esa relación.

También Anna quería escucharte un poco cómo te sientes en relación –si quieres hablar, claro– a la palabra «discapacitada».

**Anna Marchessi:** Lo que he comentado es que creo que lo estandarizado, correcto y empático en nuestro contexto, en nuestro idioma, es hablar de personas con discapacidad o personas con y añadir la discapacidad concreta, intelectual o física, o persona o usuaria de silla de ruedas, etc. Ver siempre antes a la persona que sus múltiples discapacidades.

Antes no he hablado del debate que existe en el uso de los términos de «persona con discapacidad» o «persona con diversidad funcional». Existe un debate que dice que «persona con diversidad funcional» en algunos sectores se percibe como un blanqueamiento de la lucha del colectivo de personas con discapacidad, porque realmente no refleja históricamente todo lo que hay detrás de la discapacidad en sí.

Porque «diversidad funcional», desde este punto de vista, podría ser cualquier cosa.

Existe este debate pero, por otro lado, se habla de que el término «diversidad funcional», quizás bajo el punto de vista desde este otro segmento del colectivo, resulta menos estigmatizante que el término «persona con discapacidad».

¿Cómo me siento yo al respecto? Yo quiero que se me perciba como persona con mis infinitos matices y no como persona con discapacidad. Porque soy persona con discapacidad, soy persona perteneciente al colectivo LGTBIQ+, soy actriz, soy guionista, soy millones de cosas.

Soy todas las cosas que me dejen ser. 🍷

**CLAUSURA**



**David Donaire:** Hola. Buenas tardes. Decía Eduardo Galeano que la utopía está en el horizonte, caminas dos pasos y ella se aleja dos pasos. El horizonte se corre diez pasos más.

Entonces, ¿para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.

**He querido empezar con esta frase porque quiero confirmar que la inclusión social, la igualdad, no es una utopía. En todo caso, es un ideal. Hemos sido testigos, en este escenario y en muchos otros, de cómo nos vamos acercando al horizonte y el horizonte sigue ahí. No se ha desplazado. Aunque aún hay mucho camino por recorrer.**

Pero hemos visto *Supernormales*. Hemos visto aquí grandes voces con ponencias y con actos en los conversatorios y en las comunicaciones. Y es que en estas 15ª Jornadas hemos visibilizado esos proyectos que representan identidades diversas, que nos ayudan a comprendernos a nosotros mismos y a nosotras mismas, y a todas aquellas personas que caminan a nuestro lado.

Hemos creado un espacio de diálogo que nos ha permitido conocer a diferentes agentes de cambio, que nos han mostrado que la identidad es un activo artístico.

En estas 15ª Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música hemos formado parte, desde este escenario, pero muy particularmente desde ese patio de butacas, de un encuentro que no solo ha celebrado la diversidad, sino que ha abordado de manera crítica los desafíos que aún persisten en la búsqueda de una sociedad más inclusiva.

En este contexto, es esencial reflexionar sobre el papel de los derechos culturales en la construcción de una cultura de la paz, que tanto necesitamos en estos momentos.

Los objetivos de estas Jornadas nos han guiado hacia dos cuestiones fundamentales: la promoción de la tolerancia y la convivencia a través del

arte, y la reivindicación de los derechos culturales de acceso de colectivos en exclusión social.

Estos objetivos no son meras palabras: son un recordatorio de que la cultura no solo enriquece nuestras vidas, sino que también puede ser un puente hacia la comprensión y la empatía.

Sin embargo, no podremos ignorar que hoy en día aún existen personas en situación de vulnerabilidad, que no tienen la posibilidad de participar plenamente en la actividad cultural, a pesar de que esta se reconoce como un derecho fundamental. Este desafío se refiere no solo al acceso a la cultura, sino también a la participación activa en la creación y expresión cultural.

En estas Jornadas han aparecido cuestiones cruciales, como son los obstáculos administrativos a los estigmas de la identidad o la necesidad de colaboración y diálogo entre instituciones públicas y privadas. Hemos escuchado entre las Comunicaciones proyectos inspiradores que demuestran que la inclusión enriquece nuestra sociedad.

**La cultura, en su esencia, es un medio para la convivencia a través del arte. Nunca debe ser exclusiva ni excluyente. Y es que la inclusión social no se trata meramente de cumplir una ley. La inclusión social es un compromiso profundo con la diversidad y la igualdad. Es un recordatorio constante de que cada persona merece un lugar legítimo en nuestra sociedad.**

Se trata de construir un mundo en el que todas las voces sean escuchadas y todas las perspectivas sean valoradas. No es una tarea sencilla, porque, en última instancia, la inclusión social nos enriquece a todos y nos acerca a un mundo más igualitario.

Como decía esta mañana Anna Marchessi, miremos a las personas por lo que pueden hacer y no por lo que no pueden hacer.

Ahora me gustaría invitar al equipo de las Jornadas para que suba al escenario. Cada uno y cada una de ellas han hecho desde su propia identidad una identidad colectiva.

Ahora, mientras suben, os quiero proponer un pacto a los asistentes. Os quiero agradecer, evidentemente, vuestra asistencia, vuestro compromiso; pero para poder caminar y acercarnos al horizonte y poder alcanzar ese ideal necesitamos ser más. Así que lo que os pido es que hagáis de «evangelizadores» de la cultura inclusiva en vuestros respectivos sitios de trabajo para animar a otros programadores, profesionales, compañías, para que vengan y podamos reflexionar y formarnos a partir del año que viene conjuntamente.

Nosotros, por nuestra parte, desde el INAEM y desde la comisión organizadora de las Jornadas, nos comprometemos a hacer un programa de calidad, como los que llevamos haciendo en los últimos años, a ayudaros a que haya alguien del otro lado del teléfono durante todo el año; durante estos conversatorios hemos escuchado que a veces no sentís esa cercanía y queremos mostrarnos totalmente cercanos en el apoyo y el soporte de los proyectos que lleváis a cabo en vuestras ciudades y pueblos.

Ahora sí que empiezo con los agradecimientos, para que podamos ir a comer pronto.

Me gustaría agradecer a la ciudad de Cádiz por acogernos, por abrirnos sus puertas y hacerlo con esa calidez que tanto los caracteriza. Si llevamos toda la semana hablando de espacios para la identidad, creo que convendréis conmigo que dentro de la identidad de la ciudad de Cádiz está el FIT de Cádiz, así que me gustaría agradecer en primer lugar a Isla Aguilar. Hoy no está, pero quiero decirle que ha sido un acierto y un placer trabajar conjuntamente en las Jornadas de Inclusión y el FIT de Cádiz.

También quiero agradecer a Inés Enciso, la directora artística de las Jornadas, por seguir creando un espacio de reflexión y por aportar esa visión global que tienes, tu conocimiento tan específico y tu gran sensibilidad que, unidas a la de Isla y a la de toda la comisión organizadora, nos ha permitido ofrecer unos contenidos y una programación de la que hemos aprendido y de mucha calidad.





Gracias a Almudena Heredero y a su equipo, Adela y Ana, por liderar al equipo de producción y técnica que hacen posibles estas Jornadas, a quienes nos han recibido en la mesa de acreditaciones, de blanco, y a ese grupo de personas vestidas de negro, de técnicos de sonido de iluminación, de vídeo, de accesibilidad y por supuesto a las intérpretes.

Gracias a todos los compañeros y compañeras del equipo organizador, a las instituciones. Permittedme que los nombre: por la Junta de Andalucía, Isabel Pérez; por la Red Española de Teatros Elvira Gutiérrez, Marta Monfort y Sara García; a Jorge Sánchez, de la Academia de las Artes Escénicas; a

Cristina Ward, del British Council y, por supuesto, al equipo del INAEM.

Ha sido mi primer año. Entré en enero y me han tenido que soportar. Y yo a ellos, también. Pero ha sido un placer recorrer este camino con ellos: Isabel Pascual, Gabriel Martín, Antonio Cervera, gracias por todo.

Como ya anunció nuestro director, pese a que no sea costumbre anunciarlo en la inauguración y sí en este momento, el año que viene nos vemos en Tarragona.

Muchas gracias. 🍷

**TALLERES**



## ¿PUEDE EL RECORRIDO SER MÁS IMPORTANTE QUE LA LLEGADA?

Por Júlia Ayerbe

### Investigadora predoctoral en Historia del Arte

En este taller exploraremos materiales textuales y audiovisuales como un punto de partida para colectivamente plantear las estrategias que los cuerpos discapacitados y otras llamadas «minorías» inventan para llegar a sus destinos a través de rutas diseñadas y habitadas por cuerpos «normativos».





## ENCUENTRO TRANSPOFÁGICO

Por Renata Carvalho

### Artista y transpóloga

Diálogo propuesto por la artista y transpóloga Renata Carvalho sobre la representación de los cuerpos disidentes en las artes. Reflexionar sobre la representación colectiva, la profesionalización, la permanencia, la práctica de lo *transfake* (cuando los artistas cisgénero interpretan a las personas trans), el mito del cuerpo neutro, los estereotipos y arquetipos, las narrativas sesgadas x positivas, la escritura y el lenguaje, el imaginario social, la responsabilidad y la ética en el arte.









## MÁS ALLÁ DE LA DIVERSIDAD: PRÁCTICAS Y REFLEXIONES

Por Marina Santo

**Bailarina, docente, coreógrafa y propulsora de proyectos de arte comunitario**

La sesión es una experiencia colectiva que une prácticas de exploración de movimiento al alcance de todas las personas con dinámicas que traen el diálogo y la reflexión acerca de palabras y conceptos que están en el orden del día, como «diversidad», «inclusión», «representatividad» y «visibilidad». Crearemos un diálogo vivo y encarnado sobre las necesidades y desafíos actuales en cuanto a la creación de espacios y propuestas donde el normativo blanco/europeo deja de ser lo hegemónico. Un espacio para pensar desde el cuerpo.

Es necesario venir con ropa cómoda. No hace falta experiencia previa en danza u otro trabajo corporal. Trabajaremos sin zapatos.





## **INTRODUCCIÓN AL MUNDO DE LOS ESPECTÁCULOS DE CALLE CON LA MIRADA DE UN PAYASO**

Por Mike Dosperillas

### **Socio de Payasos sin Fronteras**

Una pequeña introducción a los espectáculos desde el escenario más antiguo, la calle. Hablaremos sobre la estructura y la manera de comportarse del público ante este tipo de eventos. Trabajaremos la escucha y la visión periférica desde el punto de vista del payaso.





**COMUNICACIONES**



vídeo

**Isabel Pérez Izquierdo:** Buenos días. Bienvenidos de nuevo a las 15ª Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música. Después del día de ayer, que fue tan inspirador y tan bonito, porque salieron tantísimas cosas, y para completar el día estuvimos todos en el espectáculo tan maravilloso de *Supernormales*, espero que esta jornada sea igual de inspiradora que ayer o más.

Hemos llegado al momento que, para nosotras, todos los componentes de la organización de las Jornadas, es como tomar tierra. Es el momento de las comunicaciones: el momento en el que hacemos un mapeo de lo que se está haciendo a nivel nacional en el campo de la inclusión social y las artes escénicas. De los treinta y cuatro proyectos que se han presentado a estas Jornadas, tenemos ocho que hemos seleccionado con mucha dificultad y con muchas dudas, porque todos eran muy interesantes y hubiéramos querido tener a todos. Pero era imposible.

No me puedo entretener mucho, porque les voy a pedir a ellos que tampoco se entretengan.

Vamos a empezar con la primera comunicación. Os voy a pedir al público que me ayudéis, porque sé que alguno se me va a resistir. Tienen diez minutos para exponer sus proyectos; el problema es que, si alguien se pasa, es tiempo que le quita al siguiente. Entonces, ya les he dicho que a los ocho minutos les hago un gesto. Si no me ven, les hacéis el gesto vosotros.

A los diez minutos, me voy a levantar y amablemente los voy a acompañar a su silla.

Si no se mueve, entonces todos empezamos a abuchearlo. *[Risas]*. Es muy importante que me ayudéis, porque si no, va a ser imposible. Como somos tan apasionadas, cuando nos ponemos a hablar de nuestras cosas no hay quien nos calle, a mí la primera.

El primer proyecto que tenemos para la mañana de hoy tiene de título:

*No estoy loca, eso pasó y no se puede olvidar: la mujer en la conserva o en la normalización de no importar. De bote en bote.* Viene desde Murcia, es de El Kallejón Teatro de Lorquí y lo presentan Carmen Gil Hurtado, presidenta y actriz del grupo de teatro El Kallejón, y Javier Martínez Lorca, facilitador del proyecto.

## **“NO ESTOY LOCA, ESO PASÓ Y NO SE PUEDE OLVIDAR”: LA MUJER EN LA CONSERVA O LA NORMALIZACIÓN DE NO IMPORTAR. DE BOTE EN BOTE.**

El Kallejón Teatro de Lorquí y Ayuntamiento de Lorquí

[ayuntamientodelorqui.es](http://ayuntamientodelorqui.es)

**Carmen Gil:** Buenos días, soy Carmen Gil y soy presidenta y actriz del grupo de teatro El Kallejón de Lorquí.

**Javier Martínez Lorca:** Yo soy Javier Martínez Lorca y soy el facilitador del grupo de teatro y de este proyecto. Se trata de un proyecto colectivo de reescritura de la identidad de las mujeres que trabajaron en las fábricas de la conserva a través de su propio testimonio, puesto en común y atravesado por varias décadas, que se materializa en una obra de teatro, *De bote en bote*, donde contamos nuestra historia y la de muchas más mujeres que aún no se saben protagonistas de sus vidas.

[Sonido de sirena].

**Carmen Gil:** Con un sonido similar a este comenzaba la jornada en las fábricas de conserva en las que se centra este proyecto y con este mismo sonido se inicia la obra fruto del mismo.

Para nosotras, este sonido era el reclamo al que todas acudíamos en la madrugada como en peregrinación, cada una a su fábrica, pidiendo a Dios que el cansancio acumulado de tantas y tantas jornadas seguidas sin descanso nos permitiera seguir las doce o catorce horas de trabajo que quedaban por delante.

**Javier Martínez Lorca:** Este proyecto reúne al grupo de teatro aficionado El Kallejón de Lorquí, formado por trece mujeres y un hombre, de edades comprendidas entre los veinte y los setenta años, con el Ayuntamiento de Lorquí, para hablar de la experiencia la mujer en las fábricas de esta zona, que fueron el motor de la economía desde la década de los 60 hasta el siglo XXI.

**Carmen Gil:** Muchas de nosotras hemos pasado por estas fábricas desde la adolescencia. Otras desde la infancia, porque todo estaba permitido. Esta era una de las pocas oportunidades de trabajar para las mujeres de nuestra zona durante décadas. Las que teníamos la suerte de estudiar, trabajábamos durante las vacaciones de verano. Otras, sin embargo, ya desde los once años tenían que trabajar para ayudar en la economía familiar.

**Muchas historias que tienen un regusto agridulce. Por un lado, lo bueno compartido: el compañerismo, la solidaridad, un espacio en el que todas podíamos compartir y relacionarnos fuera de casa; por otro, el peso de un machismo y un sistema que nos ninguneaba, nos humillaba, y para el que solo éramos un número y una herramienta más de la fábrica.**

Fue por estas mujeres, por estas personas, que en El Kallejón Teatro decidimos crear esta obra. En honor a ellas que, precisamente por hacer este tipo de trabajo, nunca nadie las hubiera homenajeado, ni reconocido por su buen hacer.

La historia, pues, estaba escrita, simplemente había que recopilar los testimonios que las compañeras nos trasladaron y, con la misma emoción y sentimiento que pusieron ellas, darle forma y llevarlo a las tablas.

**Javier Martínez Lorca:** Este es un trabajo colectivo con metodología creativa colaborativa. El texto y las acciones han sido creadas a partir de las experiencias de las componentes del grupo, otras mujeres del pueblo, vecinas, abuelas, madres, incluyendo aportaciones del propio público, que nos contaba sus anécdotas al finalizar la actuación.





Todo esto, con el propósito de rescatar del olvido a varias generaciones de mujeres que, por décadas, fueron motor de la industria, y vieron cómo su niñez, su maternidad, sus sueños fueron pisados por máquinas, calor, jornadas interminables y los cientos de botes que pasaban por sus manos.

La experiencia emocional de las participantes crea una dramaturgia donde se comparten vivencias, no siempre agradables, pero siempre envueltas en sororidad.

Hemos recuperado bromas, costumbres, rituales, maquinaria e instrumentos que forman parte de nuestro legado y lo hemos puesto en escena y usado para hablar de nuestra historia. En un momento de la obra, las

participantes van contando cómo eran las herramientas con las que trabajaban e iban evocando qué recuerdos les traían.

**Carmen Gil:** Mirad, por ejemplo: esta máquina era un dosificador de líquido de gobierno. El líquido de gobierno era un fluido que se mezclaba dentro del bote para que se pudiera hacer la conserva y elaborarla. Hay distintos líquidos de gobierno; uno de los que más se conocen es el almíbar, se echaba azúcar para hacer la fruta en conserva.

Mi caso en concreto en la fábrica de conserva empezó en las vacaciones de verano, cuando era una adolescente. A mi madre, afortunadamente, le preocupaba mucho que sus hijas estudiaran, y estudiábamos; pero tam-

bién le preocupaba mucho, como mandaba la tradición, que sus hijas a la hora de casarse tuvieran un ajuar decente, como Dios manda.

Con lo cual, las hijas, desde junio hasta septiembre u octubre, íbamos a la fábrica a trabajar para, llegada la hora de casarnos, poder tener ese ajuar. Aunque os parezca mentira, trabajé durante ocho o diez veranos, todos, y no he tenido ni un día cotizado en la seguridad social. Esas eran las vacaciones que teníamos nosotras en esa época.

**Javier Martínez Lorca:** El impacto y el alcance es la recuperación de la memoria colectiva de una gran parte de la población de esta zona, para dignificar el sacrificio, señalar la falta de derechos y reconocer un heteropatriarcado interiorizado.

Historias que en muchos casos se repetían, originando el desarrollo de una identidad de las integrantes, reconocida desde la empatía, y que las ha empoderado para admitir que muchas de las circunstancias que vivieron vulneraron sus derechos, las aislaron y silenciaron.

Compartieron así un testimonio que ha sensibilizado a mujeres y hombres que no conocían esta realidad, creando transformación social y cultural. Esto ha permitido una reconciliación con su pasado y ha ayudado a sus hijas y nietas y a otras generaciones a comprender y aceptar esta vulneración de derechos que ellas sentían tan lejanas.

**Carmen Gil:** Por supuesto, nos hubiera gustado que nuestras compañeras de viaje estuvieran aquí con nosotros. No ha sido posible. Pero sí hemos traído el testimonio de varias de ellas y ahora lo vamos ver.

Porque hoy, aquí, nosotras somos las protagonistas.

**María Luisa Sepúlveda (Vídeo):** Esta experiencia de juntarme con esta gente de teatro me ha servido para demostrar lo que yo valía en aquellos tiempos, que era una chiquitina y ayudaba en la familia para que saliera *palante*. Para mí esta experiencia ha sido muy buena. Y doy las gracias que me han dado la oportunidad de poder desahogarme y contar toda mi experiencia.

**Fina Hurtado García (Vídeo):** Esta experiencia me ha servido para valorarme, porque yo no me he valorado nunca. Me ha tocado una juventud de estar con mi hermano, de criar para que mis padres trabajaran. Y yo creía que no valía más que para eso.

Pero estoy muy contenta de estar con esta compañía.

**María Sánchez Rosique (Vídeo):** Yo es la primera vez que hago teatro. Nunca había estado en algo parecido. Creía que no iba a poder hacerlo, porque soy muy introvertida, pero para mí ha sido una experiencia espectacular. Por supuesto voy a seguir con este grupo todo el tiempo que me permitan. Y he disfrutado muchísimo de poner el protagonismo en estas mujeres que tanto trabajo han hecho en todas esas fábricas.

**Ruth Alem Mas (Vídeo):** Para mí, ha supuesto un aprendizaje muy grande conocer el testimonio de mujeres que han sufrido el machismo en otras épocas. Es muy importante rescatar esos testimonios para no olvidar el pasado y todo lo que tenemos que recorrer todavía.

**Javier Martínez Lorca:** Este proyecto sigue muy vivo y en crecimiento, dando voz a identidades borradas y no significadas. Apostando por la necesidad de generar más proyectos altavoz que saquen a la luz historias de opresión a la mujer. Historias normalizadas y olvidadas.

Nosotras las esperamos y brindaremos por ellas. Muchas gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** Os ha sobrado un minuto; vamos a ir sumándo-los, por si alguno se pasa. El siguiente proyecto es: *Danzando emociones*. Ellos vienen desde la compañía de DA.TE Danza, una histórica de Andalucía por su relación con la danza y la educación. Y lo va a presentar su director, Omar Mesa, director de la compañía y artista del proyecto.

# DANZANDO EMOCIONES

## DA.TE Danza

danzandoemociones.es

**Omar Mesa:** Buenos días. En primer lugar, quiero agradecer, y ahora os comento por qué tanto agradecimiento. Primero, a la agencia del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, por invitarnos a estas 15ª Jornadas. A la Fundación La Caixa por su convocatoria Art for Change, a la colaboración de la Delegación Territorial de Desarrollo Educativo y Formación Profesional en Granada, al Instituto Alhambra, al Centro María Zambrano, a la Agencia Andaluza de las Instituciones Culturales, Teatro Alhambra y la Fundación Caja Granada.

¿Por qué agradezco tanto a estos personajes? Todo lo voy a hilar. Porque de esta manera es cómo podemos crear realmente un proyecto; en este caso, vamos a decir con más rigor y con más seriedad.

Gracias a estas instituciones, gracias a la educación, hemos logrado que la danza, por ejemplo en este proyecto, esté como asignatura reglada dentro del instituto en el que hemos podido trabajar durante todo un año un proceso de desarrollo con los niños, las niñas y les niños del aula TEA y el aula ordinaria.

*Danzando emociones* es un proyecto que ha querido trabajar la salud mental.

Nuestra compañía trabaja expresamente para la pequeña infancia. Podemos presumir, como compañía andaluza, que somos la compañía pionera en España, inspiradora a nivel nacional e internacional para crear festivales para la pequeña infancia, la infancia y la juventud.

Nos damos cuenta de que hay un terrible problema en los adolescentes. En este caso, es la falta de atención. Porque además, si nos damos cuenta, la infancia y la juventud son una de las etapas de sociedad más precarizadas. La infancia no existe, los adolescentes no existen: porque los niños lo entienden todo, entonces les puedes dar cualquier cosa.



La juventud... «Es que los chicos están en la edad del pavo». «Tienen las hormonas revolucionadas». Fijaos los calificativos que usamos para referirnos a nuestros, nuestras y nuestros adolescentes. Es terrible. Porque hay una falta de conciencia y consideración hacia ellos y ellas. Pensamos que lo que les está pasando no es nada grave.

Pues lo que les está pasando es muy importante. Están decidiendo su futuro. ¿Qué van a hacer el día de mañana? Están decidiendo su sexualidad. ¿Qué es? ¿Qué pasa con ellos? ¿Son hombre, mujer o quimera? ¿Quiénes son? Es un espacio muy importante en nuestra sociedad que no podemos dejar de lado.

Una de las cosas importantes que hemos trabajado en este proyecto ha sido el empoderamiento de los, las y les adolescentes, tanto en el aula TEA como en la ordinaria. Enseñarles que son importantes, que tienen un valor en nuestra sociedad y por medio de la danza hacerles ver y conectar su mente con el cuerpo.

¿Cómo mente con cuerpo? Intentamos que el proceso se vea en este proyecto. Intentamos documentar absolutamente todas las clases. Desde el principio hasta el final, para poder ver el proceso, que es lo más importante siempre.

Porque siempre queremos ver el resultado final, que es el espectaculito, como yo digo. No hay que quitarle valor, pero no es el proyecto.

Una de las cosas importantes que tenemos que ver es qué pasa con estos niños o jóvenes en este proceso. Es muy interesante el proceso en el aula TEA, cómo se empoderan y cómo son capaces. No incapaces, son capaces. Lo tienen por naturaleza: comunicarse, interrelacionarse unos con otros.

Generalmente, se trabaja el aula TEA por un lado y el aula ordinaria por otro. En este caso, el proyecto ha trabajado conjuntamente con las dos. Cada clase, cada momento, cada decisión, cada trabajo que se hacía era para que ellos y ellas tuvieran voz y, en este caso, vamos a decir voto, aunque no voten en nuestra sociedad. Es uno de los grandes problemas: no existen porque no votan.

Creemos firmemente en el apoyo de las instituciones para poder dar continuidad a estos proyectos. Un proyecto que simplemente nace y muere creo que se queda en nada. No tiene capacidad de desarrollo, no tiene capacidad de crecimiento. Necesitamos que esos proyectos tengan continuidad no solo a corto, sino a largo plazo.

Hace falta que las instituciones y también las compañías artísticas, como la que me compete a mí, tengan ese compromiso con esta parte de la sociedad.

Con esto voy a cerrar. Simplemente invitaros a que descubráis más del proyecto en: [datedanza.es](http://datedanza.es). Ahí tenéis todo el proyecto. Podéis seguirnos allí.

Gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** El siguiente proyecto es *SuperArte (Proyecto artístico inclusivo)*, de la Fundación SIFU, y lo va a presentar Mireia Fuertes, la responsable del área artística de la fundación.

## PROYECTO SUPERARTE

Fundación SIFU

[fundaciongruposifu.org/fundacion](http://fundaciongruposifu.org/fundacion)

**Mireia Fuertes:** Buenos días. Antes de empezar, me gustaría contextualizar un poco qué es la Fundación SIFU. Se trata de una entidad sin ánimo de lucro que nace en el seno del grupo SIFU, un centro especial de empleo, y tenemos presencia en todo el territorio nacional, Francia y Andorra.

Desde la Fundación promovemos y fomentamos la inclusión social y laboral de las personas con discapacidad. Contamos con tres grandes áreas de actuación para hacerlo. Una está enfocada al cumplimiento de la Ley General de Discapacidad; otra es la inclusión sociolaboral, mediante la cual realizamos el tránsito del centro de empleo a la empresa ordinaria y, por último, está el área artística, desde la que realizamos acciones de sensibilización con las que ponemos en valor la riqueza que aporta la diversidad en nuestra sociedad.





Hablamos de un proyecto con identidad propia y de gran impacto social donde las disciplinas artísticas tienen un papel fundamental por su capacidad de transformación social e individual, ya que mejoran la calidad de vida y el bienestar emocional de todas las personas.

Para nosotros, la música y la danza son herramientas imprescindibles de integración y vehiculamos toda nuestra actividad a través de estas dos disciplinas artísticas. Para sostener este proyecto, contamos con alianzas con organizaciones socialmente responsables que nos permiten desarrollar a nivel económico este proyecto, entrando a formar parte de él.

Son igualmente imprescindibles las colaboraciones que establecemos con entidades del tercer sector e instituciones que comparten nuestro compromiso social enfocado al cambio.

Como no es lo mismo contarlo que vivirlo, quiero que veáis un vídeo.

vídeo

**Mireia Fuertes:** Como veis, desarrollamos un proyecto donde necesitamos detectar el talento alrededor del territorio nacional. Por ello, utilizamos la búsqueda activa y continuada de artistas que realizamos desde la Fundación y también impulsamos las becas SuperArte, dirigidas a artistas con discapacidad, con la finalidad de apoyarles en su formación y acompañarles en el desarrollo de sus capacidades artísticas.

El objetivo es construir un proyecto profesional sólido, que empezó en 2019 y ya cuenta con más de treinta becados en música y danza que están estudiando en los conservatorios más importantes a nivel nacional e internacional.

Otorgamos becas a medida, en función del reto personal de cada artista.

Formar parte de este proyecto implica que hay un equipo interdisciplinar, formado por el director artístico, psicólogos, musicoterapeutas, que están evaluando continuamente esta formación. Y les están haciendo partícipes de un proyecto único y referente a nivel nacional.

De hecho, gracias a la aportación de todos nuestros colaboradores, este

año hemos impulsado una nueva beca dedicada a proyectos tecnológicos que permitan hacer accesible la música a todo el mundo. Así nace el proyecto tecnológico vinculado al área artística.

La fundación lleva más de cinco años trabajando en la incorporación de tecnologías avanzadas que faciliten el acceso a las disciplinas artísticas para todo el mundo. A través de la detección de determinadas necesidades relacionadas con la accesibilidad, hemos desarrollado tecnología innovadora y avanzada para hacer posible que todo el mundo tenga acceso a la música.

Actualmente estamos trabajando con varios instrumentos accesibles, algunos los habéis podido ver el vídeo. Por ejemplo, el *travel sax*, que es una evolución del instrumento tradicional que todos conocemos: es un instrumento más ligero, sin boquilla y que cuenta con un sistema digitalizado electrónico que permite experimentar una gran variedad de sonidos y efectos. Está pensado para que personas con capacidad pulmonar reducida puedan tocarlo.

También EyeHarp, un software que permite tocar música con la mirada.

Para hablar de él, es imprescindible que conozcáis a Joel Bueno, un artista con parálisis cerebral que ya hace muchos años que toca música con ese instrumento. Empezó interpretando una sola canción y hoy ya forma parte de una orquesta inclusiva y está matriculado en una escuela de música con otros alumnos, estudiando junto a ellos.

Creo que es mejor que conozcáis su historia y también la del creador del instrumento.

vídeo

**Mireia Fuertes:** Llevamos ya más de cuatro años trabajando con Joel y queremos llegar a más personas como él para hacer accesible la música a todo el mundo. Por eso, apostamos por la tecnología.

Todo este proceso que os acabo de explicar, desde que detectamos el talento, pasando por la innovación tecnológica, culmina con el proyecto SuperArte, un espectáculo de música y danza donde artistas con y sin

discapacidad toman el escenario para poner en valor la diversidad y demostrar que el arte no tiene límites.

Esta gala, que celebramos por todo el territorio –ya hemos estado en escenarios emblemáticos como el Liceu de Barcelona o el Teatro Real de Madrid–, forma parte de un proceso de creación que nace con actuaciones de producción propia protagonizadas por becados y colaboradores de la fundación y músicos de todo el territorio. Porque uno de los objetivos es implicar a la comunidad de músicos de todas las localidades donde impactamos. Seguimos creciendo y queremos sumar más escenarios que sean testigos de todo este reflejo de la sociedad y de las realidades diversas.

Por eso os invitamos a uniros: para provocar colaboraciones que permitan contar más historias y dar más oportunidades a más artistas. Es la única manera de demostrar que la discapacidad no es sinónimo de límite, ni en la vida real ni en el trabajo, ni mucho menos, como acabáis de comprobar, en un escenario.

Muchas gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** El siguiente proyecto es *Toca y descubre: creatividad e identidad*. Lo presenta Juanjo Grande, director creativo de OCNE, Orquesta y Coro Nacionales de España.

# TOCA Y DESCUBRE: CREATIVIDAD E IDENTIDAD

Orquesta y Coro Nacionales de España

ocne.mcu.es

**Juanjo Grande:** En el área socioeducativa nos gusta pensar que cada proyecto es como un pequeño viaje en el mar. Cogemos nuestro barquito, comenzamos solos. En la primera isla, se suben los músicos. Y la cosa cambia: se anima un poquito, empieza a estar bien.

En principio, da vértigo, porque es como un océano de incertidumbre, pero a medida que va subiendo gente al barco, nos vamos tranquilizando. Suben personas, suben personas diferentes; diferentes colectivos, diferentes personas que no se conocen y que de alguna manera llenan el barco.

Un barco que en principio tiene un destino, pero que se va reconfigurando según los deseos de cada persona. Entre músicos y personas que no se conocen, todos quieren navegar y llegar a un punto para compartir alguna cosa.

Esto es una ficción, pero es una metáfora bastante real de lo que nos pasa cuando hacemos los proyectos con las personas. Como nos comentaron ayer Cristina Ward, Ben Evans y David Ojeda, por desgracia aún hay muchas dificultades para normalizar el acceso a la cultura, como creadores, como intérpretes, a las personas con discapacidad.

De alguna manera, las instituciones públicas tienen la responsabilidad, el reto en la sociedad, de compensar estos equilibrios en forma de proyectos, que es lo que hoy presentamos: *Toca y descubre*.

Para hacer un proyecto de estas características, necesitamos compañeros de viaje, que en este caso son Plena Inclusión Madrid. Este proyecto está financiado por la Comunidad de Madrid con la casilla 07 del IRPF.

Con Plena Inclusión hemos desarrollado una alianza sólida. En 2019 hacemos el proyecto *Big Bang*, donde los participantes crean una banda sonora a partir de imágenes de temática espacial. En 2021, *Naturaleza y Futuro*, donde artistas plásticos con discapacidad crean una obra grá-







fica, una obra plástica, a modo de reflexión sobre el medio ambiente y el cambio climático; esas obras sirven de estímulo para que un compositor, David del Puerto, Premio Nacional de Música, cree unas obras de cámara y establezca un diálogo creativo entre los artistas plásticos y compositor que cristaliza en obras grabadas por músicos de la orquesta.

El siguiente paso son nuestros talleres *Toca y Descubre*. Resumen la filosofía que tenemos para trabajar. Nosotros no estamos cómodos desde lo que encontramos muchas veces: este modelo de exposición, yo me pongo en un púlpito y explico a los demás. Estamos más cómodos en un modelo de creación colaborativa.

Ha sido algo natural. Pero cuando estamos con personas y compartimos un espacio, sin darnos cuenta, tocamos juntos y cada uno aporta una cosa. Eso es importante. No queremos personas que sean agentes pasivos, sino que actúen, que creen y que participen.

Y eso nos provoca una relación bidireccional, igualitaria, inspiradora y cocreadora con las personas. Lo que hemos visto es que hemos hecho muchos talleres en escuelas de primaria, secundaria, hospitales, jóvenes con riesgo de exclusión, personas con discapacidad, y al cabo del tiempo siempre estamos haciendo lo mismo.

No cambiamos muchas cosas.



Por lo tanto, a veces pensamos: o todos tenemos discapacidad o realmente, si nosotros nos preocupamos en las personas y focalizamos nuestra preocupación en las personas, todo funciona. Y aquí está bien recordar lo que comentaba Allende López, que la inclusión es un camino, es un medio; es preocuparse por quién tienes delante, tenga discapacidad o no. Da lo mismo. Si nos organizamos las personas, todo funciona.

Eso nos permite estar con cualquier tipo de personas y al final no pensamos si tiene discapacidad o no. Es compartir cosas.

*Toca y descubre* es una serie de talleres creativos prácticos en los que músicos de la orquesta comparten con otras personas; en este caso, personas con discapacidad.

Nuestra herramienta esencial es la creatividad. No la creatividad entendida como «vamos a inventarnos cosas», sino una creatividad de «vamos a encontrar nuevas perspectivas en lo que tenemos delante». Una misma cosa que cada uno ve de una manera diferente.

En eso, las personas con discapacidad son unos números uno. Ven cosas que los demás no vemos, escuchan cosas que los demás no escuchamos. Realmente sus capacidades superan las nuestras. Ese es un punto de partida maravilloso para poder realizar muchas cosas. La creatividad nos permite otras cosas. Por una parte, que la persona se pueda expresar, una vía de expresión. Cada persona tiene algo interesante que aportar, algo propio, una manera única suya, y eso nos interesa.

Por otra parte, también nos interesa conectar a las personas.

*Toca y descubre* se va de viaje y vuelve al barco: la orquesta hace giras y *Toca y descubre* también se va de viaje.

Lo que la orquesta provoca son conexiones. Siempre intentamos buscar un grupo de jóvenes, un grupo de gente con discapacidad y músicos de la orquesta. En el caso de Albacete, estuvimos en un instituto, Diego de Siloé, con jóvenes; en Badajoz estuvimos en el conservatorio profesional.

Tenemos jóvenes, personas con discapacidad, músicos y músicas de la Orquesta Nacional. ¿Qué puede ir mal? Es maravilloso.

Esto provoca también algunas lecciones. Todos aprendemos por el camino y reflexionamos. Como he dicho al principio, y como comentábamos ayer también, el proyecto quiere romper prejuicios, romper barreras.

Y sobre todo, lo más importante es comenzarlas en la propia casa.

Todos los proyectos que hemos desarrollado con Plena Inclusión a lo largo del tiempo nos han ayudado a instaurar una nueva mentalidad en los músicos de la orquesta, que se identifican con los proyectos. Eso es muy importante, porque al final serán los embajadores para que se pueda propagar.

Como comentaba, aquí tenéis una foto del teatro de Albacete. Los participantes del proyecto pudieron ver el ensayo, estar con los músicos.

Aquí os muestro imágenes de diferentes momentos de los talleres que comparten.

Os comparto un comentario de Antonio Arias, flautista de la orquesta ya retirado: «Realmente, estos talleres dan sentido a mi trabajo en la orquesta». Nos da una orientación de la implicación que tienen con los proyectos.

Voy a poner un breve vídeo para que veáis lo que sucede en los talleres.

**En un momento en que encontramos tantas nuevas metodologías y tantas nuevas maneras de hacer las cosas, desde la orquesta estamos convencidos de que no es importante hacer algo nuevo, sino hacerlo bien. Trabajamos con personas muy sensibles y no hay segundas oportunidades.**

Es imprescindible, y en ese sentido la manera inclusiva es trabajar con responsabilidad.

Muchas gracias.



**Isabel Pérez Izquierdo:** La siguiente comunicación es *¿Dónde está la infancia y la juventud en el día a día de la cultura?*, y lo presenta Almudena Adalia, que es la responsable de mediación de ASSITEJ España.

## ¿DÓNDE ESTÁ LA INFANCIA Y LA JUVENTUD EN EL DÍA A DÍA DE LA CULTURA?

ASSITEJ España

[assitej.net/es\\_es/](https://assitej.net/es_es/)

**ALMUDENA ADALIA:** En primer lugar, muchas gracias por habernos dado este espacio en las Jornadas. Están siendo unos días de mucha reflexión. Por lo tanto, tenía que empezar esta comunicación con una pregunta. Y me gustaría invitaros a que nos tomáramos unos segundos para reflexionar

alrededor de esta pregunta mientras os leo una cita de un libro que para mí, cuando entré a trabajar en ASSITEJ y me lo pasaron, fue bastante revelador.

Este libro es del autor Francesco Tonucci, un pedagogo, profesor y dibujante y se titula *Por qué la infancia*, y trata sobre la necesidad de que nuestras sociedades apuesten definitivamente por los niños y por las niñas.

Os leo: «Es como si existieran dos vidas. Una seria, que se respeta, y otra interior, que se tolera con indulgencia. Digamos que la primera contempla al hombre, al trabajador y al ciudadano que el niño será en el futuro. Lo que significa que las cosas serias, lo que se considera la vida real, empezará más tarde, en un futuro lejano. Permitimos su presencia a nuestro alrededor, pero sin ellos la vida resultaría más cómoda».

Quiero compartir también unas líneas del articulado de la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos del Niño, a la que se suscriben los estados parte y que son base del manifiesto de ASSITEJ: «Los esta-

dos parte respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento».

Este articulado y esta cita me llevan a otras preguntas.

¿Están en realidad los niños, las niñas, la infancia y la juventud en el centro de la planificación y la ejecución de esa cultura que va dirigida a ellos en España? ¿Tenemos en cuenta cuáles son sus necesidades y sus deseos en esta forma de funcionar de las instituciones? Y, para mí, la más importante: ¿se aborda su acceso a la cultura atendiendo a razones de equidad, de igualdad de oportunidad teniendo en cuenta su diversidad y entorno?

Porque claro, la infancia y juventud, ¿cuál es su entorno? La escuela y la familia.

¿Cómo nos relacionamos con la escuela? ¿Estamos sentándonos a escuchar y hablar con los agentes educativos para garantizar ese acceso a la cultura desde la escuela?

Y ¿qué consideramos familia? Porque hablaba ayer Cristina Arroyo de cómo son los patios de butacas. Cuando voy a ver espectáculos o a talleres para infancia y juventud, la verdad, son bastante blancos y normativos. ¿Qué pasa con aquellas familias que no tienen acceso porque no tienen recursos? O que pertenecen a colectivos migrantes, por ejemplo.

No se sienten invitadas, no se sienten bienvenidas.

¿Qué pasa con aquellos hijos e hijas, como había un compañero ayer, que venía de una institución penitenciaria? O que, simplemente, tienen una discapacidad que no les permite acceder.

La infancia y la juventud es una condición de vulnerabilidad a la que se le van sumando capas, lo que genera estas barreras.

**En este sistema cultural adultocéntrico y unidireccional, la participación de la que habla el articulado de la infancia y la juventud en las artes escénicas, que es algo fundamental y básico para la construcción de su identidad, para su educación, para construir pensamiento crítico y creativo, todavía es un reto.**

Hay que abordarlos desde diferentes perspectivas.

A mí me gusta mucho tachar y he aprovechado mi presentación para hacerlo. «Infancia y juventud, los públicos del futuro» es la frase que he tachado. Este es quizá uno de los problemas. En general, el público de la infancia y la juventud está valorado por su potencialidad de futuro.

Es como: ¿dónde está el niño actual? ¿Es transparente?

Me gusta más: «La infancia y la juventud, los públicos de hoy». Del presente. Porque necesitan realmente un espacio propio para ser escuchados y para el desarrollo de su identidad, y quiero citar esta fotografía que he utilizado porque, precisamente, es de la compañía DA.TE Danza, que hace un trabajo con la infancia y la juventud maravilloso.

Para llegar aquí, a la infancia y la juventud como los públicos del hoy, es necesario un replanteamiento global a nivel institucional y de políticas culturales. Que pase por reconocerlos como ciudadanos de hoy, y haciendo su presencia necesaria en los espacios de creación de pensamiento.

Por lo tanto, tenemos que escuchar su voz, asegurarnos de la inclusión de sus opiniones y perspectivas y asegurar su participación activa en la cultura.

ASSITEJ es una entidad cultural a nivel internacional, porque tiene presencia en más de cien países. De hecho, surge en Francia. Por eso las siglas, a veces la gente pregunta y es que está en francés. No lo voy a leer en francés. *[Risas]*.

Como decía, tiene una presencia a nivel internacional y surge en los años 70 para garantizar el acceso a la cultura a través de las artes escénicas. Aquí en España, la asociación busca representar al sector, promoviendo

su articulación y su desarrollo y agrupando a todos los agentes. Por lo tanto, entre los socios tenemos compañías de teatro, festivales, espacios; pero también hay autoras e investigadoras representando al sector.

ASSITEJ ha consolidado diferentes líneas de trabajo. Por ejemplo, una de las que más asentada está es la dramaturgia. Es importante trabajar desde dramaturgias contemporáneas interesantes, que no infantilicen. Ha habido unas jornadas de dramaturgia para infancia y juventud, hay lecturas dramatizadas que tienen en cuenta a escuelas profesionales.

De hecho, lo más interesante es que tenemos una biblioteca en la que se puede consultar libros, en la Casa del Lector, en el Matadero de Madrid.

Además, hacemos publicaciones. Publicamos textos contemporáneos. Hoy he tenido una revelación gracias a mi compañero, porque me ha comentado: «¡Qué bien que se publica dramaturgia de calidad para la infancia y la juventud! Yo estoy buscando cosas en lectura fácil. ¿Hay algo?». Y ahí me ha saltado la alarma: creo que no. No tenemos nada. Así que gracias por visibilizar esto. Son cosas que vamos recogiendo y eso es importante.

Hay líneas consolidadas y otras consolidándose. Y una de ellas es una línea de trabajo en inclusión y accesibilidad. Pero esta línea queremos que se consolide de manera transversal a las demás. Es en eso en lo que estamos trabajando actualmente.

Me gustaría exponer unos proyectos en los que esa línea está presente. Uno de ellos es el circuito ASSITEJ 2023. El circuito estatal de artes escénicas para la infancia y la juventud, financiado por el INAEM. Este año estamos en la segunda edición.

Lo interesante de este circuito es que no solamente promueve la movilidad de los espectáculos, sino que queremos andar hacia imaginarios donde los espacios sean nodos sociales y los públicos puedan participar de otra manera. Que cambien las lógicas relacionales entre públicos, espacios y artistas. Que los públicos no sean considerados culos en butacas.

También queremos tener en cuenta los territorios. Trabajar desde qué ocurre en el territorio, cuáles son sus necesidades y cuáles son los agentes implicados. Queremos que las compañías puedan participar activamente

de todas las realidades que hay en un territorio, que no solo lleguen, hagan su espectáculo y se vayan.

Por eso, estamos haciendo un acompañamiento y mediación, estamos trabajando con Acerca Cultura con entradas en Madrid a través de la plataforma, asesorías, etc.

Si queréis os puedo ir contando en otro momento, porque no quiero irme sin acabar con dos proyectos que también son muy iniciáticos.

El año pasado se hicieron unas Jornadas sobre Inclusión y Accesibilidad en las Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud en Málaga. Fueron maravillosas. Se trabajó en diferentes líneas, sobre todo en la creación de medidas de accesibilidad en el proceso de creación.

Pero se visibilizó que hay pocos proyectos.

Por eso, de ahí surgió otro proyecto que está en proceso, y estáis invitadas a que nos mandéis proyectos porque es una plataforma *online*. Es un repositorio de proyectos a nivel España, europeo y del mundo que tengan el foco en accesibilidad e inclusión para la infancia y la juventud. Un repositorio porque, al final, son proyectos muy marginales y, a no ser que nos juntemos en este tipo de jornadas, es difícil conectar.

Con eso acabo. Muchas gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** Vamos bien, ¿no? Vamos bien de tiempo. Además, Almudena juega con ventaja, porque le pasa como a David Ojeda: en un minuto le caben muchas palabras. *[Risas]*. Entonces, ha dado tiempo de contarle todo, y en tiempo. Bien.

Yo es que soy superfan de gente como vosotros. Eso es una capacidad.

Bueno, seguimos con *Guardianes de la memoria*. Un proyecto de Zeena y EscenaTe. Lo presentará Santiago Pérez Carrera, y yo creo que nos va a inspirar mucho.





## GUARDIANES DE LA MEMORIA

Zeena / EscénaTe

[escenate.es](http://escenate.es)

[zeenaproducciones.com](http://zeenaproducciones.com)

**Santiago Pérez Carrera:** Hola, buenos días. Muchas gracias por invitarme, por invitarnos, por estas Jornadas.

Siempre he creído que los proyectos tienen vida propia. Básicamente, hacen lo que les da la gana. *Guardianes de la memoria* lo pensé para zonas rurales. Yo soy de un pequeño pueblo de Galicia y ahí me surgió la idea; pero, sin embargo, la primera experiencia que tuvimos en este proyecto fue el año pasado y la hicimos en un centro cultural de Madrid.

Tuvo lugar en el Centro Espacio Abierto Quinta de los Molinos, en Madrid, que es un espacio y centro cultural dedicado a la infancia y juventud. Os muestro un poco esta experiencia para que la conozcáis.

[vídeo](#)

**Santiago Pérez Carrera:** Como habéis podido ver, *Guardianes de la memoria* es un espacio de encuentro entre dos generaciones: por un lado, los jóvenes de entre trece y dieciocho años y, por otro lado, las personas de la tercera edad.

**En un mundo tan compartimentado como el que vivimos, donde cada generación no se mezcla con nadie, sino que está con la suya, los jóvenes con jóvenes, y los mayores con los mayores, nos parecía buena idea buscar un lugar de encuentro.**

Y hacerlo de forma que cada uno haga lo que mejor sabe hacer: los mayores, contar las historias de sus barrios, de sus pueblos, de sus familias, de sus oficios; y los jóvenes, usando la tecnología, recoger estas historias, grabarlas, editarlas, ponerles música y subirlas finalmente a la nube.

Creemos que este proyecto sirve para ambas generaciones. Primero, para recoger este patrimonio, que generalmente no está recogido en ningún sitio. Es un patrimonio inmaterial que nos parece de un valor maravilloso. Darle valor a nuestros mayores y a sus vivencias, evitando que se sientan excluidos, haciéndoles partícipes, escuchándoles.

Creemos también que puede ayudar a evitar la brecha digital que separa a nuestros mayores del resto de la sociedad, dándoles a conocer la tecnología también y, sobre todo, haciendo que le pierdan el miedo.

Creo que es un proyecto que ayuda también a destruir los prejuicios. Lo que piensan los mayores de los jóvenes y los jóvenes de los mayores.

Creo también que dar a conocer estas historias a nuestros jóvenes les va a valer para el resto de sus vidas.

Queríamos también mostrar a nuestros jóvenes que tienen una misión importante: preservar la memoria, que hará que tanto ellos como otras generaciones aprendan a conocer sus barrios y sus gentes a través de sus verdaderos protagonistas. Aprender del pasado para proyectarnos en el futuro.

También queríamos poner en valor todas las potencialidades de los jóvenes, hacerles protagonistas y, a la vez, responsables del proyecto. Ayudar a que nuestros jóvenes se expresen mejor, se muestren más y desarrollen su creatividad a través de técnicas de comunicación y de lenguaje teatral y artístico, que les abren nuevos caminos para explorar y surcar la realidad desde lo que ellos mismos son.

En definitiva, *Guardianes de la memoria* es un proyecto para ponerse en el lugar del otro. Un espacio de convivencia compartida, porque creemos en las personas y creemos todavía que, con la ayuda de la creación y del arte, podemos cambiar el mundo.

Gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** El siguiente proyecto es la primera edición del *Festival LEB: vanguardia escénica a las puertas del Pirineo*. Lo presentan Asier Andueza, promotor y director del Festival LEB, y Vanessa San José

Gómez, responsable del diseño y coordinación de la propuesta transversal de accesibilidad del festival.

Esta propuesta nos viene desde Navarra.

## PRIMERA EDICIÓN DEL FESTIVAL LEB: VANGUARDIA ESCÉNICA A LAS PUERTAS DEL PIRINEO

**Festival LEB**

lebfestival.com

**Asier Andueza:** Hola, buenos días. Vamos a empezar con un vídeo.

vídeo

**Asier Andueza:** Esto es un poquito el espíritu o la atmósfera que queremos generar en el Festival LEB. Queremos que sea un festival un poquito macarrita, un poquito canalla.

Antes de todo, quería dar las gracias por dejarnos estar aquí, por haber sido uno de los proyectos seleccionados junto a los demás. Enhorabuena, tenéis unos proyectazos.

También quería dar las gracias a las entidades que nos han financiado: Gobierno de Navarra, Innova Cultural, que es un proyecto de Fundación La Caixa y Fundación Caja Navarra, y al Ayuntamiento de Aoiz y la Casa de Cultura de Aoiz por abrirnos las puertas de su casa.

Y luego tenemos un montón de colaboradores más, que son todos muy majos y muy guays.

¿Qué es LEB? Es el acrónimo de Lengoaia Eszeniko Berriak. Esto en euskera quiere decir «Nuevos lenguajes escénicos». Lo celebraremos del 1 al 9 de diciembre en Aoiz, un pueblito del Prepirineo navarro. Estáis a tiempo de bloquear esas fechas. Os esperamos para que disfrutéis del festival con nosotros.



La idea fuerza, la idea que nos mueve, es llevar la vanguardia escénica al entorno rural. En este caso, a las puertas del Pirineo. Y esto atiende a la premisa básica del derecho universal del acceso a la cultura de todas las personas.

Esto, que es un concepto muy molón, hay que bajarlo a tierra.

Nosotros lo enfocamos desde tres perspectivas que nos parecen importantes. La primera es el territorio. Esto significa que tenemos que salir de los grandes centros de producción y exhibición como son las grandes ciudades; por eso elegimos irnos a este pueblo, al entorno rural.

Cuando decimos «irnos a», tenemos que tener cuidado. Porque en esto hay una visión colonialista que tenemos que intentar romper a toda costa. Cuando nosotros «vamos a» no somos alguien de ciudad que va a enseñarles a los pobres pueblerinos qué es lo moderno en este mundo, sino que tiene que ser bidireccional y multidireccional.

Esto lleva a que nuestra relación con el territorio no puede ser solo vertical. Tenemos que generar trabajo y tenemos que generar colaboración con el territorio, y lo hacemos.

Cuando entras en contacto con el territorio, se va revelando la idiosincrasia propia del lugar. Hay realidades que no son las mismas que las de Madrid, las de Navarra no son las mismas que las de Galicia... Aunque hay similitudes, aunque las pulsiones internas seguramente sean las mismas, las realidades y cómo están configuradas no.

Las voces de las personas no son las mismas.

Ahí entra nuestro trabajo en el concepto de inclusión.

Hablamos de territorio, de inclusión y de accesibilidad a la hora de armar este triunvirato que soporta esta idea del acceso universal a la cultura de todas las personas.

Cuando trabajamos con la idiosincrasia del pueblo, de Aoiz, de repente descubrimos que no es un pueblo pintoresco y bonito del Pirineo, como si fuera el pueblito de Heidi. No estamos en ese entorno; no estamos en que el festival pueda asociarse a un reclamo turístico, como ocurre con muchos festivales. Estamos en otro sitio.





¿Cuál es nuestra realidad? Nos encontramos que hay una población que ha tenido pleno empleo hasta hace bien poco porque una gran empresa se deslocalizó. Era un pueblo eminentemente industrial. Eso se tradujo en una crisis.

También se había traducido en que, durante muchos años, hubo una población migrante muy importante asentada, hasta el punto que llega al 21%. Y esto genera cosas en el pueblo. Genera fricciones. Y genera, entre

otras cosas, la uniformidad de un concepto, que es el extranjero.

El extranjero es uno, sea de donde sea. Tenemos incontables nacionalidades, pero extranjero es uno; sea de donde sea, es de un lugar que está más allá de las fronteras de nuestro pueblo.

Estas realidades se traducen en racismo, se traducen en invisibilización, ahora se suma el problema del paro...



En este compromiso con el territorio, nos parece importante dar voz –dar voz no, porque la voz la tienen–, dar espacio para que esas voces se escuchen.

¿Cuál es nuestro trabajo como organización del festival? Darles herramientas para que, en una clave de código de vanguardia escénica, puedan subirse en un escenario y esas voces tengan una forma artística y se puedan escuchar y pasar a formar parte de la programación.

¿Qué ocurre con la población migrante? Que no se sienten muy invitados a participar de la vida social del pueblo.

Queremos darle la vuelta. Como no se sienten invitados a participar como espectadores, queremos invitarlos como voces activas. Es algo importante cuando se va al territorio, romper la visión colonialista.

Y esta realidad se traslada de padres a hijos. En los colegios hay episodios de racismo importantes y severos que hasta ahora están normalizados o invisibilizados, y gracias a que nosotros hemos llegado y hemos empezado a dinamizar grupos, hemos puesto en pie a los alumnos, levantándolos de sus pupitres, hemos empezado a jugar con dinámicas teatrales, han empezado a emerger conflictos importantes entre el alumnado que estaban acallados.

Eso nos parece interesante; también es trabajar desde el territorio y desde la inclusión.

Nosotros hemos tenido complicidad del instituto y del colegio del pueblo, lo que nos ha parecido importantísimo. Cuando aquí preguntaban dónde está la infancia y la juventud en el día a día de la cultura, nosotros estamos de acuerdo. Creemos que había que ir a buscar esa participación a los colegios y a los institutos. Al fin y al cabo, van a ser los creadores y los públicos del futuro y queremos que lo sean del presente también.

Y como queremos que lo sean del presente, les invitamos a participar. Y nos encontramos con que no tienen referentes, o los referentes que tienen no los están apreciando.

Voy a contar una anecdotilla. Los malotes de clase, para pillarnos, cuando les preguntamos por sus referentes, queriendo hacerles entender que

todo lo que ocurre en un escenario significa y que todo es importante, les pedimos que nos pongan ejemplos. Y se pierden, no tienen referentes. Entonces, recurrimos a ejemplos que puedan conocer: grupos de música, videoclips. Vamos a hacer una analogía. De repente, uno de los malotes del pueblo, para pillarnos, propone a un músico del pueblo: «A este no lo conocéis, seguro».

La labor fue ir a buscar al músico del pueblo. Es un rapero que, como ellos, había sido un niño conflictivo, que había tenido problemas en el colegio y había encontrado casualmente en el rap, en la marginalidad del botellón del parque, un medio de expresión. Y, de repente, habíamos encontrado un código que a los chavales del instituto les interesa y quieren participar.

Lo hemos involucrado y ahora los tenemos a todos haciendo rap, que es algo muy molón también. Voy a dar paso a Vanessa.

**Vanessa San José:** ¿Cómo no enamorarse de un proyecto así? Cuando alguien te llega y te empieza a contar. Yo estoy acostumbrada a incluir medidas de accesibilidad en proyectos grandes, en Madrid, y tener la oportunidad de apoyar un proyecto donde todo lo que es la parte de accesibilidad se hace en un entorno mucho más rural, donde no hay una programación accesible propia y de calidad, es maravilloso.

Sobre todo, lo importante de este proyecto, e insistiré, es que es fácil porque estaba en el ADN del propio proyecto incorporar esa mirada, incorporar las medidas necesarias para hacer que todo el mundo pueda disfrutar de todo lo que está programado. Porque hay un montón de cosas programadas, desde artes escénicas de todo tipo, *performance*, conciertos, el rapero... Hay otra serie de mediaciones que se están haciendo. Entonces, es importante esa clave.

Cargamos las tintas de las medidas de accesibilidad que vamos a incorporar, principalmente en las actividades artísticas, en todas las obras que va a haber; pero también es importante, y eso era fundamental en el proyecto, incorporar a las personas con discapacidad del entorno, no solamente como públicos, haciendo posible que gracias a la accesibilidad puedan disfrutar de la obra, sino como trabajadores del propio proyecto.

En un entorno cercano y que favorece el empleo de las personas con discapacidad intelectual adaptando ritmos de trabajo, adaptando el entorno y el tiempo, que es una de las variables que, para algunas personas, es fundamental para poder acceder al empleo.

En Aoiz, además, hay una entidad, hay una fábrica, hay un centro especial de empleo, así que los hemos sacado de su rutina de trabajo y hemos potenciado otras actividades laborales que pueden hacer perfectamente y que se van a incorporar dentro del festival, como puede ser acomodación, personal de sala, toda la parte de buzoneo, difusión... Porque la comunicación también es muy importante. Tiene que ser accesible y tiene que llegar al entorno.

Las personas también nos van a ayudar a difundir.

Gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** Hemos llegado al final. Nos queda Fátima Moreno González, que también es andaluza. Tengo que poner el foco en Andalucía porque estamos en Andalucía y porque yo soy de aquí. Y aparte porque son proyectos que conozco mejor, claro.

Fátima Moreno González es doctora y docente de danza educativa, social y para la salud en el Conservatorio Superior de Danza Málaga, que tiene un proyecto muy interesante de artes escénicas de danza inclusiva, que no es lo que nos va a contar hoy, pero quiero mencionarlo.

Ella viene a contarnos un proyecto independiente, suyo, personal, que se describe como *El ciclo de la vida en movimiento*. Es una propuesta educativa artística basada en la metodología de la danza educativa y creativa. Es una propuesta de intervención en el hospital psiquiátrico.

## EL CICLO DE LA VIDA EN MOVIMIENTO

Fátima Moreno

[csdanzamalaga.com](http://csdanzamalaga.com)

**Fátima Moreno González:** Como ella ha dicho, soy Fátima Moreno González y doy clase en el Conservatorio Superior de Danza de Málaga. Un segundito antes de empezar con el proyecto en ese itinerario que tenemos de danza educativa, social y para la salud, me parece interesante poner el foco en el hecho de que los conservatorios son unos medios o unas elites en las que tradicionalmente no estaba la inclusión de ninguna manera aparente. Y ahora está.

No tenemos todavía alumnado con diversidad, que eso sería lo ideal, pero sí tenemos alumnado en la especialidad de pedagogía, que quieren formarse para trabajar otros colectivos.

Normalmente, cuando vengo a un foro a hablar de estas cosas, con los que estamos involucrados, intento abrir ventanas y convencer de lo que puede aportar la danza educativa, social y para la salud, cuáles son los proyectos y qué podríamos intentar sacar de allí.

Quizá hoy no es necesario porque todos los que estamos aquí estamos convencidos de que el arte es una potente herramienta de transformación social, pero mi pregunta antes de empezar es: ¿dónde están todos los programadores, los patrocinadores, los docentes que todavía no han abierto esa ventana? ¿Por qué no están aquí, enterándose de estos maravillosos proyectos? Yo estaba sentada y todo era inspiración: «ay, tengo que pedirle el correo cuando termine, le voy a pedir el teléfono. ¡Quiero participar!».

¿Dónde están todos los demás? Que seguramente abrirían esa ventanita que a nosotros se nos abrió en un momento puntual de nuestra formación y nos ha cambiado la vida.

En fin. No me puedo callar y lo tenía que decir.



Este proyecto es la última comunicación y espero, además de ser puntual, poder transmitir la emoción y el reto que supuso la realización del mismo, sobre todo por el entorno en el que se desarrolló.

He estado involucrada en proyectos de intervención a nivel social y comunitario con personas con diversidad, pero el entorno en el que se desarrolla este proyecto es diferente.

El proyecto está basado en la metodología de la danza educativa, con una leve inspiración en los cinco ritmos de Gabrielle Roth. El entorno donde se fue a desarrollar es el centro penitenciario de Sevilla. La cárcel de hombres, que todavía la llaman vulgarmente así.

Dentro de este centro penitenciario, está el hospital psiquiátrico. Algunos centros penitenciarios de España tienen dentro un hospital psiquiátrico, donde los usuarios son pacientes que tienen alguna enfermedad mental y que están tratados de una forma diferente al resto de los usuarios de estos espacios.

Dentro del hospital psiquiátrico tienen el derecho a recibir una educación; por lo tanto, hay docentes, como en cualquier otro colegio público o cualquier instituto. Solo que están en este entorno. Y se encargan de formar a estas personas porque los centros penitenciarios se consideran centros de transición. Todo lo que durante ese tiempo que pasen allí, toda la edu-

cación que se vierta en ellos, va a beneficiarnos a todos, porque una vez que vuelvan a estar en libertad van a tener una formación mejor y mayor.

El proyecto se hace durante el curso 2021/2022, y es interesante señalarlo porque los centros son como las residencias de ancianos; es decir, post COVID-19 fue un lugar bastante complicado para intervenir. No llegábamos a poder realizar el proyecto porque venía otra ola y otra ola.

Pero al final se pudo.

La financiación del proyecto es a través de ERASMUS+ ESCAPE, porque este proyecto se ha hecho simultáneamente en tres centros penitenciarios: el nuestro de España, otro en Italia y otro en Portugal. Y ha salido fruto de los docentes que están con estos usuarios para otorgar una formación artística de calidad.

Este es uno de los objetivos.

El proyecto intenta que, a través de la música, la danza y las artes plásticas, estas personas privadas de libertad puedan tener otro tipo de formación para mejorar a nivel psicomotor y cognitivo, pero también a nivel emocional. Porque, al final, es lo que mueve que esas personas una vez que salgan vuelvan a tener una adaptación a la sociedad en todo su amplio rango.

También intentamos a través de este proyecto trabajar, en concreto en mi área de danza, a través del movimiento.

Cuando hacemos música, tenemos un instrumento. Cuando hacemos artes plásticas, tenemos el lienzo. Pero el cuerpo es el único instrumento que nos acompañará durante toda la vida y va a ir cambiando según la etapa: en la complexión, en la postura...

Trabajar a través del cuerpo, que es la herramienta que estas personas, al igual que todos los demás, vamos a llevar continuamente con nosotros.

Pero no dejarlo ahí, sino llegar a la creación. Otro de los objetivos era crear una coreografía, una composición coreográfica, desarrollar todo un proceso creativo igual que con cualquier otro grupo de personas o con

profesionales a través de la exploración, la improvisación y la composición coreográfica. Y culminar con un producto, que en este caso era una coreografía grupal.

Para ello, tuvimos la suerte de contar con José Torres, un músico involucrado que creó una música específica para nuestro proyecto.

Cuando me lo propusieron, una de las profesoras del centro penitenciario estaba enamorada de la metodología de los cinco ritmos. Yo la desconocía por completo, con lo cual, cuando me lo proponen, y como estoy en contra del intrusismo, les dije: «¿Por qué no buscáis un especialista en cinco ritmos, si es lo que queréis?». Pero no. Simplemente querían transmitirme que había ese gusto por esta metodología.

Por darle la vuelta a todo, lejos de verlo como una limitación, fue el punto de inflexión y al final me sirvió para conducir el proyecto. Con lo cual, estos cinco ritmos –fluido, *staccato*, caos, lírico y quietud– los relacioné con cinco etapas de la vida: el nacimiento, la niñez, la juventud, la madurez y la final.

Y ese fue el punto de partida. Muchas veces, cuando te encuentras a un nuevo público, en este caso un nuevo grupo de personas, un grupo de hombres entre dieciocho y setenta y tres años que llevaban meses o años privados de libertad, tienes que trabajar cómo entrar en el entorno a través de la danza.

Estas etapas de la vida eran algo que, aunque no hayamos llegado a la última, todos los usuarios que estaban allí habían vivenciado.

Hicimos una lluvia de ideas. Destaco lo que dijeron sobre la madurez. Si nos preguntan a nosotros por características de la madurez, seguramente diríamos: estrés, agobio, responsabilidades... Ellos lo transformaron en sabiduría, tranquilidad, plenitud. Interesante. A tener en cuenta.

Comenzamos como cualquier otro grupo de sesiones. El proyecto estaba basado en cinco sesiones y se tuvo que hacer en tres por la COVID-19. Empezamos cada sesión con un calentamiento corporal guiado; después, cada etapa del ciclo vital se asoció a una característica de los cinco ritmos.



Al principio, para comenzar con ellos en esa primera etapa del nacimiento, usamos unos limpiapipas. No sé si sabéis cómo son, unos palitos flexibles. Para tener un punto de inflexión. Para relacionarlos con ellos antes de su propia existencia.

No había nada, no había una forma, y ahora creamos una forma.

Cada uno hizo su forma, e hicimos un museo con ellas, donde todos pudimos apreciar que todos podían hacer una forma diferente.

Y ese fue el punto de partida a través del cual le dimos vida. Partían de una foto fija de cómo cada uno habían hecho ese elemento y progresivamente le daban vida.

Después, asociamos nacimiento y el museo de formas al despertar del movimiento.

La siguiente etapa, la niñez, la asociamos con el *staccato* y trabajamos los desplazamientos curvos y rectos, para invitarles, dentro de ese proceso creativo, a hacer desarrollos espaciales y no quedarnos en la parte estática.

Yo no estaba sola trabajando con este grupo. Teníamos a sus profesores, a psicólogos y trabajadores sociales, que se pensaban quedar fuera. Y yo dije: «Entonces, esto no es inclusivo. Participamos todos para que nadie se sienta observado».

Después pasamos a la adolescencia. Como es una etapa en que es tan significativo el grupo de iguales, la imagen que tenemos del compañero y



TOCA Y DESCUBRE – COMPAÑEROS DE VIAJE

# Naturaleza y Futuro



2021 Naturaleza y Futuro, donde artistas plásticos con discapacidad crean una obra gráfica, una obra plástica a modo de reflexión sobre



los amigos, ahí los dividí en parejas para que trabajaran primero de forma individual y luego en parejas.

Tuvieron que hacer un dibujo esquemático de una posición que el compañero o la compañera hacía que le evocaba esa etapa vital.

Hicimos de nuevo un museo, observamos.

Y pasamos a la madurez. La asociamos con el lírico y con las características que ellos habían dicho previamente y usamos un material de poco peso, sin ningún tipo de peligro, que son platos de plástico de diferentes colores, con los trabajamos el equilibrio de forma individual y, como los platos eran de distintos colores, en grupos de iguales.

Tened en cuenta que, aunque son compañeros y vivan juntos, no todos tenían relación entre ellos. Incluso pueden tener mala relación entre ellos.

Usamos todo esto y para la pieza final, que era la quietud, creamos entre todos un puzle, que cada uno decoró y que era el colofón de la coreografía. Al inicio de la coreografía, cada uno lo llevaba en un bolsillo o guardado en algún sitio y hacían todo el desarrollo coreográfico hasta llegar a la pieza final, que era la creación del puzle, donde todo confluye de forma cooperativa. Todo encaja.

Y ahí acabó esta actividad.

Para concluir, deciros que ha seguido un proceso creativo igual que con cualquier otro grupo: exploración, improvisación y composición coreográfica; se ha trabajado de forma individual, en pareja, en pequeños grupos y el grupo total. Llegamos a esto de forma progresiva, porque no estaban acostumbrados a trabajar en grupo. E interpretamos todas las artes a la vez: música, danza y artes plásticas.

Espero que este proyecto continúe.

Muchas gracias.

**Isabel Pérez Izquierdo:** Llegamos ahora a la parte en la que hablamos todos y todas. Aquí podéis hacer cualquier consulta. Hay una cuestión que nos interesa mucho, que es la de crear redes. Si alguna persona del

público tiene también algún proyecto parecido, puede compartirlo con los que están aquí y comentar cosas.

Uno de los objetivos de estas Jornadas es que salgamos de aquí con una buena lista de contactos de personas que hacen cosas parecidas a las nuestras, o que nos interesan tanto que queremos participar con ellos o ellas.

Pues nada. ¿Quién quiere romper la lanza? ¿Queréis preguntaros entre vosotros?

**Público:** Hola, buenos días. Yo trabajo dentro de la Administración y me interesa mucho saber en todos los proyectos que habéis desarrollado, cuál es el proceso. Son todos maravillosos, pero hay que tener financiación.

¿Cómo gestionáis el tema de financiación? ¿Llamáis a puertas o veis facilidad a la hora de que os apoyen de alguna manera? ¿Son administraciones públicas? Si queremos desarrollar un proyecto de este tipo, ¿cómo lo hacéis? ¿Presentáis el proyecto? ¿Cómo va el orden de vuestro proceso del proyecto?

**Omar Mesa:** En nuestro caso, este proyecto viene de atrás. Porque, como se decía ayer, un proyecto hila a otro y así se van hilando uno tras otro. Para llegar a nuestro proyecto, lo primero era tener una relación con Educación. Educación, que es un sistema supercomplejo para llegar a él, porque tiene que venir un inspector, llevarlo a un grupo, etc.

Después llegamos al colegio: hablar con la dirección del colegio, darle la importancia que tenía...

También encontrar compañeros de viaje; en este caso, cómplices. Teníamos a una de las profesoras, que es la que se ha implicado completamente en este proyecto, y que creía firmemente que teníamos que unir aula TEA y aula ordinaria.

Pero para llegar a estas instituciones, siempre hay que tocar puertas, llamar a uno y a otro hasta que llegamos. Una de las herramientas más poderosas que hemos tenido nosotros en este proyecto ha sido Act For Change. Entrás a la convocatoria, presentas tu proyecto y, si lo admiten, llegas. Si no, te quedas sin él.



Porque teníamos la financiación. En este caso, teníamos el dinero para mantener el proyecto. A la vez teníamos todas las instituciones: nosotros podemos ir al Teatro Alhambra, que conozcan un teatro, que vean que las artes escénicas son ocio también para ellos, en el que pueden divertirse y disfrutar de las artes escénicas.

Conocer las herramientas que hay: puedes trabajar como escenógrafo, como iluminador, técnico de sonido, diseñador de vestuario, etc. Todas las tripas que hay en el teatro, para que las chicas y chicos conocieran otras realidades a las que no tienen acceso. Generalmente, se les lleva al teatro y ya está.

Pienso que las instituciones son superimportantes para que un proyecto, que es como ha empezado, pueda tener un resultado... vamos a decir óptimo. En este caso el resultado fue fantástico porque ha tenido realmente un proceso.

**Mireia Fuertes:** En nuestro caso, también creo que es importante involucrar a las instituciones. Nosotros nos basamos en una presentación del proyecto en distintas convocatorias y después es verdad que nuestro proyecto se sustenta mucho con el relacional que tenemos con todos los conservatorios del territorio nacional. Nos basamos en eso y vamos picando puertas.

Es difícil entrar en las instituciones, pero creo que espacios como este justamente nos dan la oportunidad de tejer una red a nuestro alrededor que haga más fácil la difusión del proyecto.

**Fátima Moreno González:** En el caso del proyecto que yo planteaba, el patrocinio fue a través de ERASMUS+. Pero hay que aclarar que es totalmente simbólico. Yo soy profesora y tengo otros ingresos; de eso no podríamos vivir.

La cantidad de horas que se le destinó al proyecto, desde la creación, las primeras reuniones, la elaboración de la documentación, la traducción, el quedar con los otros centros en el resto de Europa... ¿Cómo se cuantificaría eso en horas y económicamente?

Creo que se juega mucho en estos proyectos con que estamos enamorados de ellos, implicados y de forma voluntaria nos encantan. Pero no debería ser así, porque todo lo que no tiene un peso económico, al final... Esto ha tenido un coste real.

Y a lo mejor tenemos que valorar que no lo hemos podido tener para esta primera implementación, pero para la siguiente luchar por ella. Necesitamos esa implicación de instituciones públicas y privadas.

**Como decía el compañero, es una triste pena, como se dice aquí en Andalucía, que tengamos que estar llamando puerta a puerta y convenciendo de proyectos que después vemos que tienen total viabilidad, buena acogida y que tienen un impacto en la sociedad. No habría que estar convenciendo.**

Es un hándicap el tema de los patrocinios. Cuando haces un proyecto, si quieres llevar a alguien que colabore contigo, esa persona lo tendría que hacer también de forma voluntaria. Hay que contar con eso, que nos encantan los proyectos, pero debería existir una financiación y no tener que llamar puerta a puerta.

**Público:** Además, entiendo que, al ser proyectos tan transversales, habría que llamar a siete puertas. ¿Qué os ayudaría? ¿Os ayudaría que se pudiera centralizar en algo que tocara la discapacidad, la educación...? Al final, son proyectos que vinculan lo social pero también lo educativo, lo inclusivo.

**Asier Andueza:** Pues que fuera todo más fácil. La burocracia es un lío y es un rollo tremendo. Todo es complicadísimo. Si trabajas en la Administración y tienes poder para decirle a alguien que simplifique las cosas, por favor, ¡hazlo!

Realmente es muy difícil. Lo que dice la compañera, es que nos va a salir a menos de medio céntimo la hora trabajada.





Tuve una discusión tremenda con una funcionaria un día por teléfono porque tenía la sensación de me estaba llamando pirata. Porque quería que me diera la vía para conseguir esa financiación. Yo le decía que, a mí, la convocatoria pública no me vale. Porque me estás ofreciendo treinta mil euros. Con treinta mil euros no hago este festival. Porque es imposible. No me vale tu convocatoria pública. Tiene que haber otra vía para poder acceder a financiación pública.

Ella me vino a decir que lo haría todo el mundo.

Pues ojalá lo hiciera todo mundo. Creo que la función de la Administración pública es tener los ojos puestos en, si hay gente dispuesta a hacer cosas, rescatarlas y apoyarlas.

El beneficio que sacamos los que nos metemos en esto es que se haga. Que exista. Es el gran logro que nos llevamos. Porque somos unos románticos en el fondo, o unos suicidas. Pero ese es el gran reto. La simplificación de las cosas.

Nosotros íbamos a hacer el festival el año pasado, pero lo suspendimos precisamente porque no teníamos financiación suficiente. Por coherencia. Yo no quiero regatear con las compañías ni con el sueldo de nadie. Lo que cobran es lo que cobran y ya está. Si yo no puedo pagarlo, lo que no voy a hacer es contribuir a la precarización del sector todavía más. Ya bastante precarios estamos.

**Almudena Adalia:** Yo creo que también hay una cosa relacionada con los plazos. Muchas veces, cómo están pensados los plazos en convocatorias es muy loco. Tú tienes que empezar el proyecto y no sabes si vas a tener ese dinero.

Sobre todo, en proyectos del sector social y educativo donde entran lógicas de mediación, de inclusión y de accesibilidad. Hay que cocer a fuego lento y se necesita mucho tiempo. Eso juega en nuestra contra. Y además, tienes que justificar algo y ya tienes que pedir lo siguiente, estás siempre en esa dinámica.

Desde mi punto de vista, los plazos sería un punto importante, aparte de la burocracia, que a veces es bastante complicada.

**Santiago Pérez Carrera:** Para mí, creo que también es importante ser certeros a la hora de ofrecer el proyecto a quien le pueda interesar.

Creo que en *Guardianes de la memoria* esto María lo hizo muy bien. Buscó el centro cultural que mejor se adaptaba al proyecto. Y fue mandarlo, tardó en salir, pero salió en el lugar en el que interesó, en el que un proyecto así puede tener acogida.

Muchas veces, lanzamos proyectos a lugares donde no tienen cabida, porque simplemente no son de ese palo.

Y después, yo tengo experiencia en hacer proyectos que muchas veces son culturales o que tienen que ver con cultura, o con patrimonio, pero que al final les interesan al Ministerio de Agricultura. Creo que tenemos que ampliar también el foco, porque lo que nosotros hacemos muchas veces es más interesante y tiene un valor añadido mucho más importante para sectores que no están en la cultura que dentro de la cultura.

**Vanessa San José:** Yo creo que hay otra pata, que es empezar a formar también a los propios programadores. A los programadores que trabajan dentro de la Administración pública y que tienen en su mano la llave para poder dotar económicamente a unos proyectos o a otros.

Hay una parte importantísima de visibilización de la diversidad, la inclusión, el generar otra serie de lenguajes. Empezar a habitar otros espacios y hacerles cómplices.

Porque realmente ahí hay una parte importante.

No solamente los programadores, sino las grandes figuras del mundo de la Administración que gestiona esas partidas presupuestarias. Insistir y trabajar para que realmente se incorpore *per se* dentro del proyecto y que no se cargue solamente a las compañías inclusivas esa parte de llevar, por ejemplo, la perspectiva de accesibilidad. Formar y generar equipos para que dentro de la propia Administración pública eso sea posible.



Hay un trabajo ahí importante de todos, y de revisión.

Esta casa, en ese sentido, lleva años haciendo un trabajo fundamental y dando a conocer todo esto, porque final termina permeando. Vamos poco a poco, pero vamos.

**Fátima Moreno González:** Quizá, ante tu pregunta de cómo se nos podría ayudar, no sé si una figura de asesor o asesora que haya en las instituciones, que te pueda informar de las convocatorias abiertas y qué se necesita para cada una de ellas. Quizás un asesoramiento real. Que puedas mandar un correo y que tengas acceso a la información. A lo mejor ya lo hay.

**Isabel Pérez Izquierdo:** Te iba a contestar por alusión. En la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales sí que lo hay. Omar Mesa sí que lo conoce. Mis compañeros que están en el departamento de ayuda te aseguro que son verdaderos asesores capaces de tirarse contigo tres horas si hace falta.

Yo misma soy el comodín del público, como digo. A mí también me podéis llamar y buscar para lo que haga falta.

Sí es verdad que es muy complicado, porque las estructuras de la Administración pública son muy acorazadas. Porque funcionamos igual para todo, da igual que sea cultura, que sean persianas o agricultura.

Sí que es verdad que esto hay que modificarlo y creo que está en la voluntad de las personas que trabajamos, en mi caso en cultura, en las artes escénicas, en la Agencia y que es algo que comparto con los que estamos aquí de Administración pública, que sabemos que tenemos que remar todos para el mismo sitio para facilitar el acceso a esas convocatorias, inventar y buscar fórmulas para facilitaros la colaboración económica, sobre todo.

Estas Jornadas son parte de eso, del apoyo y de las ganas que tenemos de empujar para el mismo sitio.

**Público:** Hola. Yo también trabajo en la Administración pública, en el Ministerio del Interior. Ha salido ahora, gracias por hacer presente el trabajo en prisiones. Me parecen muy interesantes todos los proyectos que lleváis a cabo.

Igual que en prisiones, en cualquiera de los colectivos, con juventud, con infancia, con salud mental, todos estamos aquí porque tenemos claro algo fundamental y es que la cultura es un derecho. La cultura es una herramienta de transformación social, pero la cultura tiene que ser profesionalizada.

Llevo quince años trabajando en centros penitenciarios y me he cansado de llamar a amigos a cambio de un café. Es una auténtica vergüenza que en la Administración pública no tengamos un presupuesto para hacer la cultura accesible y real.

Ahí está el problema de lo que salió esta mañana: ¿quién paga? Dinero hay. Hace falta voluntad. Voluntad a nivel de ministerios.

He tenido varias conversaciones por ahí, entiendo que es una utopía, pero el cambio pasa por hacer convenios de colaboración entre las Administraciones públicas, entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio del Interior, entre la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias en mi caso con la Consejería de Cultura de la Comunidad Valenciana, con la Diputación... Crear convenios duraderos en los que no estemos, en función del cambio político, otra vez en el punto de la casilla de partida, en el cero.

Los proyectos que lleváis a cabo vosotros son fundamentales, pero estamos aquí con la Fundación La Caixa, con el dedico muchas horas y energías pero, al final, si hago cuentas de lo que me he gastado y cuánto tiempo he dedicado respecto a lo que he cobrado, no me salen las cuentas; lo hago porque tengo muchísima vocación y me lo creo mucho... Pero todos tenemos que comer, pagar hipoteca y sobrevivir.

Necesitamos interlocutores válidos, gente potente a nivel nacional que nos escuche para que se hagan efectivos estos convenios y que todos podamos trabajar en una misma línea, no desde la precariedad laboral.

Esta es la base: quién paga, qué se hace. Hay mucha ilusión, hay mucho talento, pero hay que establecer esos cauces que perduren y que no estemos aquí pendientes de las elecciones y los cambios políticos y de las voluntades personales y de las inquietudes vocacionales.

Gracias por el trabajo, pero hay que exigir y pedir mucho más para que



sea un trabajo profesionalizado y no estemos aquí haciendo voluntariado. Que está fenomenal el voluntariado, pero si somos profesionales, lo somos para todo.

Gracias.

**Omar Mesa:** Yo quiero intervenir. Es muy interesante. Nosotros, antes de este proyecto de salud mental, hicimos uno sobre población migrante y refugiados. Nosotros lo gestionábamos y nosotros asumíamos todo el proyecto. Trabajamos con tres asociaciones: Granada Acoge, Provivienda y Escuela y Solidaridad. Era interesante ver dentro de esas asociaciones cómo existen estatus sociales y económicos también. Desde la que tiene un compromiso con los que nadie quiere que es alucinante, y una gran capacidad de estar, a otra asociación, que tiene una estructura más grande, que tiene un espacio donde para llegar es supercomplejo.

Con esto, ¿qué quiero decir? Hay una falta de conciencia hacia la diversidad enorme. Es una falta de educación también.

Como bien dices, desde las compañías, desde el artista, los artistas, les artistas, no podemos trabajar altruistamente. Necesitamos estructuras para que esto tenga un buen fin. Porque si no, al final, llegamos al fracaso total.

Cuando ves el proyecto *Danzando Emociones*, el proceso que ha tenido es porque ha tenido apoyo económico, ha tenido apoyo de educación; esto es muy importante, porque los chicos van a una asignatura de danza. No van a pasarse allí el tiempo de ocio o el tiempo libre, sino que van a una asignatura de danza que trata sobre salud mental.

En otros proyectos no: hacen cuando quieren, vienen cuando quieren y faltan todas las herramientas, que es un terapeuta, trabajadores sociales, abogados. Detrás tiene que haber un grupo de gente trabajando para poder apoyar realmente a estas personas.

Estoy completamente de acuerdo. Necesitamos estructuras y, sobre todo, educación.

Porque no se trata solamente, como decíamos hace un momento, de dar caridad para ayudar. No, no. No estamos dando caridad, estamos haciendo que las personas tengan un espacio digno dentro de nuestra sociedad.

Solo quiero hacer un pequeño paréntesis. No quiero que seamos derrotistas. No quiero decir: no existe nada, no tenemos nada. Sí que lo tenemos. Ya esto es un paso enorme, la visibilidad. Hay una importancia, un compromiso y una ocupación. Se están haciendo cosas, pero necesitamos más.

**Público:** Quería subrayar lo que ha dicho Mireia. Ayer ya adelantamos un poquito el tema de compromisos, de convenios, de continuidad, de voluntad política.

Y luego, algo que me gusta recordar siempre en estas Jornadas: yo tengo la suerte de que las conozco desde la primera edición. Creo que me he dejado solo dos. Y hay algo determinante en cualquier ámbito, y en este por supuesto, y es el modelo de gestión.

El modelo de gestión determina prácticamente nuestro terreno de juego.

Hay dos modelos de gestión claramente diferenciados. Por ejemplo, el modelo de gestión de Reino Unido o anglosajón, que es muy bestia, pero es muy claro, y ahí no caben trampas al solitario. Allí presentas un proyecto al nivel que quieras y los *partners*, quien te lo tenga que comprar, si realmente es bueno, te lo compran. Tal cual. Como un producto más.

Luego está el modelo antagónico, que es el otro extremo, el nuestro. En la mayor parte de los casos. Es el modelo de gestión público. Ahí nos perdemos mucho y es difícil de explicar. Hay mucha buena voluntad y hemos conseguido mucho en estos años, pero damos muchos palos de ciego. Y es una verdadera lástima.

El modelo público tiene sus ventajas e inconvenientes, pero tenemos que tener en claro lo importante que es el modelo de gestión.

Luego hay fórmulas intermedias, pero esto tenemos que afrontarlo con honestidad. El tema del modelo de gestión. La ley de mecenazgo está en un permanente estado embrionario, ¿por qué?





**Asier Andueza:** Apuntar algo en la dirección de lo que acabas de decir. El Festival LEB tiene el sello MECNA del Gobierno de Navarra. A día de hoy, creo que Navarra es la única comunidad que tiene una ley de mecenazgo activa. Yo, a día de hoy, no he conseguido que ninguna entidad privada se interese en darme dinero. He conseguido que me cedan espacios, que me cedan cosas; pero dinero, ninguna.

También hay una labor pedagógica previa, que es poner en valor la acción cultural. Creo que la acción cultural está completamente desprestigiada

en nuestra sociedad. Mientras eso sea así, interesar a entidades privadas para que apuesten económicamente por algo es muy complicado.

Ahí es donde la Administración pública cubre ese hueco.

Y teniendo un territorio con un proyecto reconocido de interés social y cultural, con un sello MECNA y con legislación para ello, es complicadísimo interesar a alguien. Parece que es un divertimento y como te diviertes, pues chico, si ya te lo pasas bien, ¿para qué quieres dinero? Es una cosa así.



**Berta del Río:** Mi pregunta es muy rápida, porque vamos un poco mal de tiempo. Me gustaría saber cómo resolvéis vosotros, como creadores y gestores culturales, esta tensión entre ese «dar voz que no es dar voz» que mencionabais hablando sobre el Festival LEB. ¿Cómo colocáis vuestro sitio como creadores y gestores culturales trabajando con comunidades y espacios de los que, en principio, no formáis parte?

**Omar Mesa:** En este caso, nosotros dividimos los proyectos. Tenemos la gestión, que es Quique, que me acompaña hoy aquí y es maravilloso. Se encarga de darle visibilidad y de ver cómo podemos mantener esa relación con las instituciones.

A la vez, también, yo lo hago primero: hago de relaciones públicas, digamos. Me encuentro con las instituciones, me encuentro con los colegios, les presento lo que quiero hacer con ellos.

Voy a poner el ejemplo de un proyecto que estaba en tierra de nadie. No le daban la importancia que tenía a la cultura dentro del aula o dentro de la educación. Porque para ellos era una pérdida de tiempo. Y lo que cambió radicalmente su mirada fue la *performance*, lo que fue deprimente. Porque la *performance* era bellísima, ha tenido unos resultados increíblemente maravillosos, pero eso no es el proceso.

Todo el proceso que está detrás, que es lo importante, que es el valor de ese proyecto, para ellos no existe. Porque lo único que quieren es salir en la fotito o pensar que están haciendo proyectos interesantes.

Entonces, la relación es primero entre el artista que se dirige; este caso, en nuestra experiencia, yo que me he dirigido a estas personas de Educación y profesores de la escuela también, y de ahí ya entra entonces producción, que es quien se encarga de vertebrarlo todo.

**Almudena Adalia:** Yo creo que va un poco en la línea general de alianzas en el territorio. Nosotras, como gestores culturales o creadores, podemos llegar hasta donde llegamos y no somos nadie sin esa interlocución directa con el territorio.

Creo que de esto va a la mediación, de sentarse a escuchar. Si no, no tiene sentido. Si no, estamos cayendo en el elitismo cultural, que es una barrera muy grande entrada para el resto.

**Fátima Moreno González:** En el caso, por ejemplo, de los que pertenecemos ya a una institución pública, esto se complica mucho más. Yo soy profesora del Conservatorio de Danza y, cuando voy a hacer algo fuera de ese contexto, tengo que estar convenciendo, medio engañando, buscando la fórmula de hacer una factura...

Como hay hoy aquí representantes de las instituciones públicas, estaría bien ampliar esos lazos para los que nos dedicamos a las enseñanzas artísticas, porque si queremos estar involucrados en otros proyectos, que a su vez nos retroalimentan para cuando volvemos a nuestras clases, para dar realidad a nuestro alumnado, tenemos que tener las vías administrativas para poderlo hacer.

Y muchas veces, los que trabajáis a través de la gestión cultural tenéis esos vehículos a través de los cuales llegar. Pero los que no los tenemos, tenemos que buscárnoslos. Hay que hablar con el colegio de turno, con la institución de turno, convencerlos, volver a explicar que la danza no es el tutú, que hay otros tipos de danzas, que puede llegar a otros medios...

La verdad, es bastante complicado; sobre todo, para los que estamos dentro del sistema.

Tenemos esa exclusividad para trabajar con nuestra Administración y es complicado gestionar otros proyectos. Por eso muchas veces hablamos de que nos enamoramos del proyecto y se hace de forma casi voluntaria, pero no debería ser.

**Isabel Pérez Izquierdo:** Existe la fórmula. Ahora te la cuento.

Se nos ha acabado el tiempo. Muchas gracias por estar. Muchas gracias a vosotros por venir y compartir vuestros proyectos.

Gracias también a todas las personas que se han presentado con sus proyectos y no han podido estar aquí, sobre todo fundamentalmente por tiempo, porque todos eran muy interesantes. Nos vemos en un ratito.

Gracias. ●

**ESPECTÁCULOS**





## PROYECCIÓN DEL DOCUMENTAL: HABITAR LA ESCENA. INCLUSIÓN Y ACCESIBILIDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

**Un proyecto documental de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública**

Los testimonios de doce profesionales de la creación artística, la exhibición o la producción protagonizan este recorrido en torno a esas prácticas en el campo de las artes escénicas que tienen en la inclusión social y la accesibilidad sus señas de identidad más especiales; prácticas inspiradoras que proponen nuevas formas de habitar la escena y que transforman y expanden nuestro imaginario sobre el modo de relacionarnos con las artes y la comunidad.

Este nuevo proyecto se enmarca en la actividad que lleva a cabo la Comisión de Inclusión y Mediación de La Red y forma parte del programa de documentales que se inició con el rodaje y la edición del audiovisual *Perspectivas: escena y mujer*, posteriormente, *Ornitorrinco. Artes escénicas, educación y mediación para la transformación social*.

La Comisión trabaja activamente para tender puentes entre las demandas de los colectivos en riesgo de exclusión y el universo de artes en vivo, apostando por el libre acceso a la cultura, el impulso a una creación sin barreras y el diseño de proyectos más diversos y participativos.

[www.redescena.net](http://www.redescena.net)

## Jenifer de la Rosa

Guionista, directora y productora de ficción y documental y periodista. Mujer, migrante forzosa, racializada. En 2017 fundó su productora, Mayéutica. Su corto *Tierra* se estrenó en la sección competitiva en la 67ª Seminci y ha sido seleccionado en festivales internacionales de ambos hemisferios. Su primer largometraje, *Hija del volcán*, en postproducción, es una coproducción hispano-mexicana con el apoyo del ICAA e Ibermedia, entre otras.

En su recorrido ha ganado diferentes premios, como el Impact Ignition Prize de Sunny Side of the Doc, WIP Musica Library del Festival de Málaga y Zonta Award al Talento Femenino en DokLeipzig, entre otros.

En la actualidad, dirige la serie documental *En el centro* junto a Es(tu)yo, para el Imsero (Gobierno de España). Desarrolla la serie documental *La herida primaria* en Coofilm y en el programa *Desde otro prisma* de Notodofilmfest y Netflix. También participa como ponente en festivales, jornadas y congresos nacionales e internacionales sobre diversidad y antirracismo en el cine. Es representante del Grupo de Mujeres Migrantes Racializadas en CIMA, programadora de CIMA en Corto y responsable de la actividad Tertulias. Miembro de Docma y parte del equipo organizador de Docmática. Estudió periodismo (UEMC, Valladolid), comunicación audiovisual (EPSC-UPV, Gandía-Valencia) y se especializó en cine (UFSC, Brasil). De forma posterior realizó cursos de profesionalización en dirección de ficción (ECAM), y realizó el máster en documental (UC3M, Madrid) en colaboración con el Instituto RTVE. En la actualidad estudia el curso de guion de ficción en la Escuela de Alicia Luna. En 2017 dirigió y escribió la serie documental interactiva *Madrid, ciudad indígena* para el Canal iberoamerina, NCI Cooperación. Durante su época de estudiante, dirigió y escribió los siguientes cortos: *Al otro lado del legado* (7") y *Cena en casa* (2').

[jenniferdelarosa.es](http://jenniferdelarosa.es)



## Marta Monfort

Hola a todas y a todos, y a *todis* y a *todes*. Después de este inspirador conversatorio *Comunicar la diversidad*, solo deciros que la verdad es que es que siempre venimos a aprender y seguimos aprendiendo. Vamos a ver documental *Habitar la escena*.

Me llamo Marta Monfort, soy la vicepresidenta de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública – esta es la parte más difícil del discurso– y además, con un montón de compañeros y compañeras, coordinamos la Comisión de Inclusión y Mediación de La Red.

En primer lugar, queremos dar las gracias a la organización de las Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música; por supuesto, al INAEM, por hacerlas posibles. Gracias, también, al Ayuntamiento de Cádiz, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, el British Council, la Academia de las Artes Escénicas y, por supuesto, a Inés Enciso e Isla Aguilar, responsables de la dirección artística, y a Almudena Heredero y su equipo, de la producción.

El documental que vamos a ver ahora, *Habitar la escena*, habla de la inclusividad en las artes escénicas a través de los testimonios de doce profesionales de la creación artística, la exhibición y la producción. Es una pieza documental, que traza un recorrido en torno a las prácticas actuales que existen en torno a la inclusión social y la accesibilidad en el campo de las artes escénicas.

Habla de las señas de identidad más especiales y las prácticas inspiradoras que proponen nuevas formas de habitar la escena, y que transforman y expanden nuestro imaginario sobre el modo de relacionarnos con las artes y la comunidad.

Este nuevo proyecto se enmarca en la actividad que lleva a cabo la nombrada Comisión de Inclusión y Mediación de La Red, compuesta por Xosé Paulo Rodríguez, director del Teatro Rosalía de Castro de La







Coruña; Juan Pablo Soler, director de los Teatros Municipales del Ayuntamiento de Murcia; Irene Pardo, directora del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro; Esther Monleón, técnica de la cultura de la diputación de Málaga e Inés Enciso, asesora externa de esta comisión, directora artística de estas Jornadas y coordinadora del área de desarrollo e investigación de la Academia de Cine.

Desde la Comisión trabajamos activamente para tender puentes entre las demandas de los colectivos en riesgo de exclusión y el universo de las artes en vivo, apostando por el libre acceso a la cultura, el impulso de una creación sin barreras y el diseño de proyectos más diversos y más participativos.

Por último, desde La Red queremos agradecer de manera especial a los artistas y componentes que han hecho posible este vídeo, que son Esperanza Valderrama, de Danza Mobile; David Ojeda; Telmo Irureta; Fernando

Delgado, del Centro Dramático Nacional; Meritxell Barberá e Inma García, del Festival Diez Sentidos; Marisa Brugarolas, de la compañía Ruedapiés; Quim Aragó, del Colectivo MUR; Gabriela Martín, de la Fundación Psico Ballet; Javier Jiménez, de APTENT; Berta Camps, de Escenaris Especiales y Sonia Gainza, de Apropa Cultura. Y, por supuesto al Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, que hizo posible que en estos espacios se pudiera grabar este documental.

Espero que disfrutéis muchísimo de esta pieza; es casi una película, es maravillosa, y sobre todo que siempre sigamos aprendiendo. Ya no es hora de incorporar, sino de normalizar la inclusión y la accesibilidad en nuestras prácticas artísticas, como gestores, como artistas, y en visibilizar estos colectivos que, afortunadamente, están aquí.

Así que muchas gracias y que disfrutéis del documental. ■



# MÁS ALLÁ DE LA PIEL

## Marina Santo

Ancestralidad, diáspora y danza. A partir de estas tres palabras y del encuentro con personas de la comunidad racializada en Madrid, Marina Santo crea una pieza de danza que dialoga con caminos personales y colectivos en torno al futuro, la memoria, la identidad y el presente. Esta pieza de danza contemporánea es un homenaje a la comunidad de personas racializadas a través del cuerpo de Benia, Natasha, Julio y Malvin. El público es testigo de la afirmación de sus existencias, de sus vulnerabilidades y de sus potencias tanto a nivel individual como colectivo. Lejos de un relato narrativo lineal, la pieza ocurre en un tiempo donde pasado y futuro se mimetizan con un presente bañado por el universo sonoro diseñado especialmente por el músico Miguel Zamora Sánchez.

**Creación y dirección:** Marina Santo

**Asistencia dramática y coreográfica:** Poliana Lima

**Intérpretes:** Benia Nsi Nguá, Julio Hu, Natasha Ortiz, Malvin Montero

**Diseño de luces:** Pablo Seoane

**Espacio sonoro:** Miguel Zamora

**Fotografía y audiovisual:** Megane Mercury

**Diseño gráfico:** Génesis Valenzuela

**Pieza realizada con el apoyo de** Art for Change (Fundación La Caixa 2022)

## Marina Santo

Bailarina, docente, coreógrafa y propulsora de proyectos de arte comunitario. Ha colaborado con más de treinta y cinco instituciones dentro y fuera de España y en 2022 ha sido una de las veinte artistas seleccionadas por Art for Change (Fundación La Caixa) para llevar a cabo su proyecto *Más allá de la piel: ancestralidad, diáspora y danza*, dedicado exclusivamente a la comunidad racializada residente en Madrid.

[marinasanto.com](http://marinasanto.com)





## COLOQUIO

**ANTONIO CERVERA:** Comenzamos el coloquio con Marina Santo, Malvin Montero, Natasha Ortiz, Benia Nsi Ngua y Julio Hu. Este espectáculo es el primero que comparte programación con el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y las Jornadas de Inclusión Social organizadas por el INAEM, la Agenda Andaluza de Instituciones Culturales, el Ayuntamiento de Cádiz, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, el British Council y la Academia de las Artes Escénicas. Doy la bienvenida a todos los participantes de las Jornadas. Yo no me extiendo más, paso la palabra a Marina Santo, por si quiere introducir algún concepto, y luego ofreceremos el micrófono al público para formular todas las preguntas que queráis. Gracias.

**MARINA SANTO:** Mi nombre es Marina. Esta es la primera pieza que hago, gracias a una convocatoria que se llama *Art for Change*, de Fundación la Caixa; ha sido una de las seleccionadas entre 168 proyectos. Es el resultado de un proyecto que termina con la pieza, pero no me gusta pensar que la calidad del proyecto es medida por el espectáculo. Para mí, el proceso ya era el resultado. He realizado una serie de talleres en Madrid, destinados exclusivamente a la comunidad racializada de la diáspora migrante, y a través de esta convivencia he seleccionado a cuatro personas.

Eran muchos desafíos: encontrar un lugar que abarcase a tantas personas en movimiento; yo quería que fuese un buen estudio, ya que creo que nuestra comunidad ha estado muy fuera del acceso a la danza contemporánea que, aunque sea mi lenguaje, yo la considero bastante endogámica y clasista, y por eso, ya que había recursos, era mi deseo ofrecer un buen lugar, con buenas condiciones para que pudiéramos encontrarnos. Éramos más o menos treinta y seis personas, y todo el equipo, menos dos miembros, eran personas racializadas.

Yo llevo veinte años como migrante, diecisiete como migrante en España, y durante todo mi periodo de formación siempre fui la única no blanca en clase o en la obra, así que había para mí una necesidad muy



grande de saber qué pasa con la comunidad racializada en el lenguaje de la danza contemporánea.

He elegido a estas cuatro personas; hemos hecho una residencia de cuatro semanas, que se desarrolló en un espacio de Madrid muy puntero, La Marcelina; luego fuimos a otros espacios, pero fue importante arrancar la residencia ahí, un lugar donde por primera vez se construye la cultura contemporánea en Madrid con el pensamiento decolonial. Hemos estrenado en marzo en el Centro Pradillo y ahora hemos estado siete meses sin vernos.

A la hora de seleccionar a las personas para la pieza, era importante que hubiese personas de diferentes orígenes, e insistí mucho en que hubiese una persona de origen asiático. Si la comunidad racializada afrodescendiente ya está fuera del código de la danza contemporánea, ¿qué pasa con la comunidad asiática? Entonces encontré a Julio Hu, me enamoré y para mí es una alegría que pueda ser parte del proyecto. No sé si queréis decir cosas.



**MALVIN MONTERO:** Mi nombre es Malvin. *Más allá de la piel*, como acaba de decir Marina Santo, es un proyecto que en mi opinión es de los necesarios en este tiempo, por el alto nivel de crispación que estamos viviendo en el mundo y el odio que campa a sus anchas. El descentralizar los espacios de poder, el otorgar decisiones y visibilidad a otros cuerpos es clave para tener una convivencia en paz. Sin esos cambios, sin ceder los espacios, sin ceder el poder, el dinero, las oportunidades y la visibilidad, nunca habrá paz. Ahora no hay paz porque estamos en un estado crítico de la convivencia de todos, todas y todes los cuerpos, y proyectos como el de Marina Santo, que tocan la convivencia, son cruciales.

**BENIA NSI NGUA:** Hola. Mi nombre es Benia. *Más allá de la piel* ha sido

un proyecto muy importante para las personas que no nos atrevemos, o no nos atrevíamos a revelar nuestro cuerpo desde otro lugar, desde códigos que no estaban tan fijados, tan establecidos: desde la experimentación, desde la improvisación; desde sentirnos, desde la ternura y desde un cuidado bastante radical. Creo que es importante no solo visibilizar sino también reconocer con toda la acción que viene después de la palabra; no solo el discurso, sino dar espacio, dar recursos y compartir todo lo necesario para que esa gente pueda tener sus plataformas; porque desde la gestión cultural, que es algo que hace rato que estoy atravesando y tratando, es muy difícil encontrar gente que de verdad ponga el tiempo y la energía para compartir y no solo tokenizar a los cuerpos que están alrededor. No solo: «tiene que estar por ahí una negra, tiene que estar por ahí una gitana...». No. Se trata de decir que este lenguaje es tuyo, tú puedes contar tu historia; no hay nadie que pueda contar nuestra historia o que pueda actuar como que sabe qué es lo que significa habitar las calles, ya sea dentro de la diáspora en este país o en otros lugares donde solo hay violencia, en muchos sentidos.

Queremos reivindicar el cuerpo. Sentirnos. Encontrar ese espacio para el descanso ha sido algo muy grande, algo demasiado especial. Nosotres pudimos tener esa oportunidad, pero realmente no todo el mundo puede permitirse estar en los talleres durante cuatro horas e investigar sobre el cuerpo, crear nuevas piezas. Porque tenemos que estar dando el cuerpo todo el rato, currando, demostrando; todo el rato, burocracia que nos oprime desde todos los lugares. Quiero que veáis esto no solo como una pieza, sino como una narrativa que hay veces que no llega a los escenarios pero está ahí: y está ahí, luchando y resistiendo de todas las maneras posibles. Para mí no hay paz, porque no considero que sea un concepto que realmente se adhiera a nuestra forma de vivir; nosotros al final hemos escalado y hemos resistido a través de romper con todo. Y rompiendo con todo desde la ternura vamos a seguir. Este no es el único espacio que hay, pero habrá muchísimos más como este.

**NATASHA ORTIZ:** Hola, soy Natasha. Una cosa que me ha llamado mucho la atención hoy en comparación con las otras veces que hemos hecho esta pieza es que es la primera vez que el público es tan, tan blanco. Tenemos aquí a una compañera; yo soy muchas veces tú, la única persona raciali-





zada en un espectáculo de danza. Porque es una realidad que hay mucha gente racializada en la calle, muchísima, lo podemos ver cada día, pero a la cultura no se accede tanto. Bien porque crees que no es para ti, que no puedes entender; bien porque no puedes acceder a la entrada, y he de decir que es curioso enfrentarse a esto. Porque nosotras hemos trabajado mucho desde estar juntas, desde compartirnos en comunidad; desde que estrenamos, vienen obviamente muchos amigos, muchos familiares, entre los que hay mucha gente racializada, y he de decir que impone. Impone enfrentarse a un público tan blanco, no por el color, sino por la experiencia.

Me hace pensar: «Madre mía, qué estarán pensando». Nosotros estamos trabajando esto desde nuestro ideario y desde nuestras imágenes. Es la primera vez que he pensado: «¿Nos estarán criticando más porque somos todas personas racializadas? ¿Estará llegando menos el mensaje?». No sé, son preguntas. Normalmente, cuando ves un espectáculo cultural estás habituado a ver cuerpos europeos y quizás la diferencia genera más crítica. No crítica de la mala, simplemente un «Ay, ¿qué está pasando?». Al final estamos generando cierta provocación. Y me apetecía decirlo. Así que gracias por venir, compañera, porque de verdad que verte ha sido un

alivio. A mí personalmente me ha impuesto. Y gracias a todos por venir a verlo, porque es necesario salir también de la comunidad y presentarlo a todo tipo de públicos para que ambos crezcamos hacia esta línea y cada vez podamos ver cosas lo más diversas posible, como diversa es la calle.

**JULIO HU:** Hola, yo soy Julio. Como siempre, primero quiero agradecer a todo el elenco de *Más allá de la piel* y a Marina por todo este acompañamiento. Yo sobre todo enfatizo este viaje que hemos tenido de compartir el proceso; es una de las cosas más importantes que me llevo no solo de los talleres, sino de esta pieza. Creo que es muy importante el tiempo que hemos estado construyéndola, el tiempo que hemos comentado; no solo es la pieza de danza como tal, sino todo lo que hemos comentado detrás. También, el mero hecho de que estemos aquí, de un cuerpo que no es blanco en escena, ya denota algo y hace que el público piense algo.

No tengo mucho más que añadir, pero sí quiero decir que esto no es muy común, pero no porque sea inusual, sino porque no se da, y quiero lanzar esa cuestión.

**MARINA SANTO:** Yo quiero hacer hincapié en algo. La pieza tiene un tiempo lento; es para contemplar, es para ver, es para ser vista. Tiene que ver con algo que me viene interesando mucho, que es una palabra que, como migrante, yo nunca incorporé en mi vida, que es el descanso. Siempre también como *performer*, cuando yo aparecía en los espacios, se me miraba esperando: «A ver qué hace la brasileña. Va a explotar y romper todo». Tenía muchas ganas de explotar de otra manera, y de estar de otra manera; y que dure el tiempo que dure, y que si se aburren, se aburran. La primera semana, mi premisa era: «No quiero que sudéis, porque ya sudamos mucho fuera del estudio». Que aquí sea un tiempo otro, un espacio otro, y



que exista esa reflexión: que no está pasando nada, pero están pasando muchas cosas si tienes capacidad de contemplación.

Esto se debe a que somos los cuatro cuerpos que somos. Si fueran cuatro personas blancas, tendría otra lectura: de hecho, en la danza contemporánea *cool* de Bélgica, la gente se pone en el escenario, no hace nada y es muy guay; tú te pones en escena y tienes que romper el culo. Buscaba esa provocación.

No tengo ninguna respuesta como creadora. No tengo nada claro; estoy buscando la manera de comprender el cuerpo en escena desde mi comunidad y asumiendo mi condición de migrante. Creo que me ha llevado muchos años entender lo que me pasaba y sentir que en España pasa algo grave. Ya sabemos que Europa ha creado eso de la colonización, pero no voy a comparar países. Mirémonos: ¿cuántas personas racializadas hay en las butacas? ¿Por qué? ¿Por qué llevo diecisiete años en España y sigue así? Es grave.

**ANTONIO CERVERA:** Muchas gracias por estas primeras experiencias y compartir con nosotros estas nociones sobre el proceso y sobre el público. Pasamos al turno de preguntas.

**PÚBLICO:** Yo soy Jorge, soy de Colombia, un país donde suceden migraciones constantes y frecuentes. Vivo en una ciudad que se llama Cali, y recibimos migraciones afrodescendientes del Chocó y también de otras partes, por varias razones. He visto que, afortunadamente, las artes escénicas procuran las residencias, los talleres, donde se vive una experiencia como algo que nos puede llevar a una solución, por lo menos desde el punto de vista de cómo vivimos en este momento. Más allá de eso, también veo que hay una posibilidad de hacer una expresión estética: es decir, de subirse a un escenario. La pregunta va aquí: luego de estar subidos ahí, ¿tienen la plena conciencia de que es un oficio que vale la pena hacer, a través del cual quieren proyectar?

**MALVIN MONTERO:** Si los problemas de desigualdad social se arreglaran bailando, con un paso, con una obra de arte... Lo de esta pieza, como ha dicho Marina, lo de los talleres, lo de crear espacios de creación, un espacio donde una persona pueda formarse, tener el privilegio de ir a esta clase,

tener el tiempo, la paciencia... En este mundo en el que vivimos, que pasa todo rápido, no tenemos tiempo para pensar, mirar, reflexionar sobre lo que te pasa. Pongo mi ejemplo: yo soy de República Dominicana y muchas veces me digo que si yo no hubiera tenido el privilegio de poner mi cuerpo en esto del arte, estaría cargando sacos de chinas, sacos de naranjas, o estaría en un platanal, como mis primos, cargando sacos de plátanos. Pero me tocó el privilegio de tener el tiempo, el espacio, de poner mi cuerpo a descansar. Los problemas de desigualdad social y racial no se resuelven con una coreografía: se resuelven con un proceso, con recursos, con espacios, con programas. No con una obra de arte, ni con luces, ni con aplausos.

**PÚBLICO:** Quiero agradecerlos que habéis roto el imaginario que tenemos de lo que hace un cuerpo negro bailando. Me ha gustado mucho cómo rompéis con los esquemas de pensamiento que tenemos asociados a cómo se mueve un cuerpo negro en danza contemporánea. Tengo dos preguntas. Una: ¿habéis creado partituras de movimiento marcadas, o tenéis una pauta y a raíz de ahí improvisáis? Y, la segunda: ¿creáis a raíz de conceptos, ideas, sensaciones...?

**MARINA SANTO:** Nunca me he considerado una bailarina al uso; encontrar mi espacio dentro de la danza me ha costado muchos euros en terapia [*Risas*]. Se lo debo a las terapeutas que me ayudaron. Siento que como no he pasado por ninguna universidad de danza ni ningún conservatorio –porque yo me he formado sobre la marcha, mientras trabajaba en bares, en tiendas, en lo que era posible, me he formado sobre las tablas–, creo que he desarrollado mucho una cosa que se denomina intuición. Para mí, la danza es el lugar por excelencia de celebrar el misterio y cultivar la intuición.

Por eso, me gusta mucho mirar, me gusta mucho contemplar, proponer pautas concretas, me gusta mucho trabajar con anatomía sensorial y ver qué imágenes se van desplegando. Hay imágenes que yo tenía muy concretas: por ejemplo, yo sabía que quería que la pieza arrancara de espaldas, y con Benia, esa diosa, cantando. Eso lo tenía muy claro. Luego, haciendo improvisaciones, surgió por ejemplo la escena donde Julio y Malvin se encuentran. Hay cosas que están marcadas, pero dentro de esa estructura hay mucho margen para la imaginación y para la improvisación. Hay

una brújula muy concreta, pero yo trabajo desde preguntas. No tengo ni la exigencia ni la expectativa de que todo esté muy cerrado; es parte de la magia.

También es importante decir que en el reparto hay personas que tienen más experiencia con danza que otras. Es otra idea con la que quería romper, la de que al elegir un reparto todas las personas tengan que ser megaprofesionales. Este ha sido durante años un criterio que me ha excluido mucho de los lugares. Yo suelo decir que trabajé siempre con directoras y directores que me podían ver; si no, no trabajaba, porque yo no tenía los papeles X. Trato por eso de que en las formaciones nos miremos, porque mirar al otro es mirarte a ti, y a partir de ahí ir hilando posibilidades e imágenes. No tengo ningún compromiso con la narrativa lineal; me gusta mucho la idea de que cada persona, según su experiencia, su momento vital, pueda completar el relato.

Quiero aprovechar para mencionar la presencia de Pablo Seoane en el diseño de las luces. Le conozco hace muchos años, y cuando le invité a hacer la pieza, me decía: «¿Cómo quieres las luces?», y yo no tenía ni idea; solo sabía que quería algo afrofuturista y mucho color [Risas]. Esta pieza, con estas luces que no son las típicas de danza contemporánea, hace un *match* en mi corazón.

**NATASHA ORTIZ:** Es importante entender que la técnica de la improvisación parte de pautas concretas, que pueden ser sensaciones, o partes del cuerpo, o colores... algo que te haga imaginar dentro del cuerpo. Es lo que comentaba Marina: tenemos ciertas guías, pero lo bonito es que siempre va a ser distinto. Por mucho que revisites la pauta, siempre va a ser distinto. Si nos pusiéramos ahora mismo a volverlo a hacer, habría partes que serían igualmente distintas: eso genera que la pieza siempre esté viva y también que como intérpretes tengamos que estar siempre aquí. Eso también es bueno, porque se trabaja mucho la presencia, la atención y también la percepción, ya que miramos también mucho. En danza se hace mucho lo de la mirada de los mil metros, mirar sin mirar, y cambiarlo genera una presencia muy interesante.

**PÚBLICO:** Quería haceros una pregunta muy sencilla. Yo soy científica; no pertenezco al mundo del arte, pero sí trabajo mucho con extranjeros; con





muchos brasileños, africanos, en general personas no europeas. Y uno de nuestros retos es entenderlos, abrir las puertas a los problemas de las distintas culturas. ¿Habéis tenido en estas residencias algún reto o algún problema que no hayáis sido capaces de superar? ¿Algún sitio al que no hayáis podido llegar? Porque os veo muy unidos, pero siempre me gusta buscar ese comentario de lo que no ha salido o a lo que no se ha podido llegar.

**MARINA SANTO:** Voy a hablar de mi experiencia y mi sensación; quizá luego mis compañeros quieran añadir algo. Yo creo que fue todo muy intenso. Este taller responde a una necesidad muy fuerte; tengo la impresión de que no había tiempo para tonterías: teníamos un espacio, un número de sesiones, era gratuito. Yo tenía treinta y seis plazas, y se apuntaron ciento veinte personas. Eso demuestra la demanda y la necesidad que hay. Yo no soy terapeuta, pero entiendo que el arte tiene un gran componente de sanación. Para mí, nombrar algún reto no alcanzado sería traer mucha lógica, y traer una manera de estar, si me permites, muy europea. Siento que estoy en los espacios de otra manera. No sé si alguien quiere añadir algo más.

**NATASHA ORTIZ:** También hay una cosa muy importante que ha comentado Benia antes, y es el tiempo. Tenemos X tiempo para ir al taller mientras estábamos en la residencia; luego, a trabajar otras nueve horas. Tú vas allí dispuesta a solucionar y a enfrentarte a todos los retos posibles y, si te enfrentas a ellos, siempre sacas algo. No siento que haya algo que no hayamos llegado a conseguir. Lo importante es la presencia: ahora estamos aquí trabajando, porque el arte también es un trabajo, estamos poniendo nuestro tiempo y nuestra energía, a pesar de que nos estén pasando ochocientas cosas fuera, y vamos a aprovecharlo.

**BENIA NSI NGUA:** Algo que tiene que ver con esta intensidad de la que habla Marina. Al hacer esta investigación, al improvisar colectivamente, esto siempre despertaba cosas. Había muchos momentos en los que muchos compañeros estaban tan atravesados que tenían que parar para digerir emociones y momentos de sanación que se construían a partir de un ejercicio, un movimiento. Creo que los métodos están ahí, pero no solo dentro, como una nueva manera de dialogar entre nosotros y de vernos, sino toda esa mierda que está fuera y que te influye, te toca y se convierte en una

barrera para no puedas moverte de la manera que quieres o que esperas. Al ser cuerpos disidentes, el camino hacia la residencia ya implicaba horas punta en transporte público que implicaban también ciertos microrracismos, ciertas violencias: eso condiciona el cuerpo y cómo dialogas en las sesiones. Muchos nudos, dentro de experiencias que, al tocar el suelo, al acariciarte, se despiertan. Estaban ahí y tú no los ves hasta que no habitas este espacio.

**PÚBLICO:** Quiero agradecer por tremenda pieza, que me ha encantado, y gracias por expresar lo que muchos no podemos expresar. La forma en la que yo expreso mi inconformidad es con mi forma de vestir, con mi cabello afro suelto y una tremenda sonrisa. Quería preguntarles, a nivel individual, cómo expresan ese inconformismo, estas contradicciones con el pensamiento de personas, en este caso, europeas.

**MARINA SANTO:** ¿Tomamos una cerveza? [Risas].

**MALVIN MONTERO:** Para mí, es no tener miedo al conflicto. No quedarse callado. La pasividad en la violencia es ser parte de la violencia. Si están violentando a alguien, yo soy de esas personas que suelen poner mucho el cuerpo. Si hay que decir: «No seas racista», «No hagas esto», si hay que ir a hablar... Si hay que conflictuar el espacio para crear una solución en donde mi cuerpo y los demás cuerpos se sientan dignificados, se tiene que llegar a ese conflicto. Porque muchas veces, como decía mi madre, si la vecina te tira siempre la basura en el frente y tú no le dices nada, te va a seguir tirando la basura en el frente.

Yo me enfrento a estas violencias, primero, poniéndolo claro. Diciendo: «Esto no se hace así, y esto se trata así. Ahora, hagamos un trato». No negarla, como usualmente se niega la violencia de género, se niega el racismo, se niega lo que no te pasa a ti. Pero ya se acabó el tiempo de negar. Es el tiempo del conflicto y de no quedarse callado. Hay que hacerlo.

**BENIA NSI NGUA:** Yo encuentro que habitar mi cuerpo de diferentes maneras es mi manera de acabar con esto. Uso diferentes medios. Yo escribo poesía, narrativa, y ahí escupo todo. Canto y ahí escupo todo. Son mis formas personales de retarme pero, colectivamente, lo que he aprendido es a sentirme muy agradecida de encontrar esta manera de organizarnos.

No solo de yo andar mis pasos, sino de andarlos con otra persona. Ir allí a apoyar esto que está pasando, ir allá a poner el cuerpo para ayudar a esta persona, ir a hacer una jornada para decir todo lo que tengamos que decir. Considero que hay habitar estos espacios, ir ahí a retarte, y ver que hay tantas estructuras que te han impuesto y con las que te vas a tropezar una y otra vez, pero saber que eso no es el final, que tienes que cometer esos errores para seguir con la deconstrucción, tanto en tus espacios como en otros que no tienen ni idea de lo que está pasando.

Otra de mis maneras de decir: «Basta ya» es afirmarme y, de verdad, abrazarme dentro de lo que soy, de lo que estoy poco a poco construyendo y de lo que quiero llegar a ser. Darme ese espacio para la compasión y para el cuidado. Es el momento en que me doy la oportunidad de seguir porque estoy aquí.

**NATASHA ORTIZ:** Yo siempre he sido, desde pequeña, una persona que quería encajar. No quería ser la distinta. Por ejemplo, mi madre siempre estaba machacándome con que me alisara el pelo, porque pensaba que así iba a conseguir trabajo antes; toda una serie de resistencias estéticas que, como has mencionado el pelo y la ropa, es a donde me he ido. Pero desde

hace unos años he ido aceptando realmente y ahora, si quiero experimentar con mi pelo y voy a llamar aún más la atención, pues vale; si quiero este tipo de ropa, o estos colores; o ir apretada, o ir ancha, o ir explorando mi propio cuerpo, no por querer encajar, sino porque me gusta y porque quiero demostrar cierta presencia, me doy ese espacio. Y bailando también. Siento que bailar siendo la persona que soy es una manera de expresarme y de estar y de transmitir un tipo de lenguaje. Puede ser más real lo que puede decir el cuerpo que lo que pueden decir las palabras, y soy capaz de expresar lo que de verdad soy.

**JULIO HU:** He estado pensando en respuestas, y la verdad es que no tengo muchas a una pregunta así, porque con los conflictos y los problemas siempre viene uno nuevo. Desde que era pequeño me he encontrado con una serie de problemas que son muy similares pero, cuando creía que ya había dado con la solución, cambiaban de forma. En los últimos años, me quedo con una cosa; y es la gente a la que he conocido en espacios como *Más allá de la piel*, y todo este proceso que de verdad es colectivo, aunque parezca muy individual, de aprender de otras personas que me han inspirado, no solo porque me provocan algo, sino porque me están



acompañando. Y ser tú esa persona para otras. Formar parte de estos círculos es algo muy bonito. Pueden suceder conflictos pero, aunque no sean círculos perfectos, siempre te llevas esa parte de plantear problemas comunes y que no se han planteado fuera de ese grupo. Tu experiencia gana otro sentido. Se van creando nuevos lenguajes y nuevas posibilidades. Son cosas que no encajan pero, con la gente que te rodea en esos procesos, intentas darles un sentido. Así que, aunque no tengo una respuesta de cómo enfrentarme a todo esto, siempre es algo en lo que voy de la mano con más gente. 🌈



# SUPERNORMALES

**Texto:** Esther F. Carrodegua

**Director:** Iñaki Rikarte

**Producción:** Centro Dramático Nacional

*Supernormales* es una producción del Centro Dramático Nacional que se ha presentado con mucho éxito durante dos temporadas en el Teatro Valle-Inclán de Madrid. Escrita por Esther F. Carrodegua, en el marco del programa de Residencias dramáticas del CDN, y dirigida por Iñaki Rikarte, la obra aborda la temática de la sexualidad de las personas con discapacidad en tono de comedia negra, con muchas dosis de crítica y de humor. Recibió el Premio Max 2023 a la Mejor dirección de escena. *Supernormales* es un juego cómico que nos enfrenta a nuestros propios prejuicios alrededor del colectivo de personas con diversidad funcional, generados dentro de una sociedad neoliberal y patriarcal, pero sobre todo 100 % capacitista, en la que los cuerpos, las realidades, las necesidades y las vidas de las personas que no pueden producir al ritmo que viene impuesto no les queda más remedio que ver cómo les pasan por delante casi todos.

Esther F. Carrodegua: «Va de obligarnos a mirar donde no queremos. De abrir los ojos frente al problema. Porque hay un problema: el deseo sexual de las personas con diversidad funcional existe. Ellas y ellos necesitan, como todos, amar y ser amados. Lo extraordinario, lo contradictorio, es que esto nos resulta incómodo».

**Texto:** Esther F. Carrodegua

**Dirección:** Iñaki Rikarte

**Reperto:** José Manuel Blanco, Elvira Cuadrapani, Emilio Gavira, Natalia Huarte, Jorge Kent, Mónica Lamberti, Anna Marchessi, Gemma Martínez, Marcos Mayo, Inma Nieto

**Escenografía:** Monica Boromello

**Iluminación:** Felipe Ramos

**Vestuario:** Ikerne Giménez

**Música y espacio sonoro:** Luis Miguel Cobo

**Ayudante de dirección:** Rolando San Martín



**Ayudante de escenografía y vestuario:** María Abad

**Tráiler:** Bárbara Sánchez Palomero

**Fotos:** Luz Soria

**Diseño de cartel:** Equipo SOPA

**Asesora de inclusión:** Inés Enciso

**Coaching de interpretación y apoyo en inclusión:** Kube Escudero y Andrés Valera Goñi (AMÁS Escena)

**Producción:** Centro Dramático Nacional



## ESTHER F. CARRODEGUAS

Rianxo, 1979

Es actriz, directora, *performer*, pero sobre todo escritora. Rianxeira de pura cepa, asienta su currículo vital entre las letras, el audiovisual y el teatro. También su estilo cabalga sobre el espacio liminal que separa los géneros. Graduada en Dirección y Dramaturgia por la ESAD de Galicia y Licenciada en Periodismo entre Santiago de Compostela y Turín, sus proyectos teatrales beben mucho de su faceta periodística. Directora durante años de la histórica compañía gallega Teatro Airiños, tras recibir el Premio Abrente para textos teatrales en 2015 decide dar vida a la plataforma profesional ButacaZero junto a Xavier Castiñeira, quien

suele asumir la dirección de los proyectos comunes. Miembro del consejo de redacción de la Revista Galga de Teatro y organizadora junto a Santiago Cortegoso del Torneo Galego de Dramaturxia, en la actualidad compagina su faceta como empresaria en ButacaZero con la de ser dramaturga, directora teatral, docente o guionista de cine.

## IÑAKI RIKARTE

Vitoria, 1981.

Es director y actor. Vive en Hernani.



## COLOQUIO

**INÉS ENCISO:** Este espacio es para vosotros y vosotras. Para que podáis preguntar. Sé que es un espectáculo muy complejo, que abre más preguntas de las que resuelve, así que supongo que tendréis muchísimas cosas que preguntar. Estoy con Iñaki Rikarte, director de esta obra, y quería empezar preguntándole: ¿cómo llegas tú a *Supernormales*? Porque es un texto que entiendo que como director es muy complejo de recibir, de leer y de tomar la decisión de si vas adelante o no con este proyecto.

**IÑAKI RIKARTE:** Yo llegué en un momento en el que el texto estaba bastante avanzado. La autora, Esther Carrodegua, escribió este texto dentro de *Las residencias del Dramático*, que son unas residencias de dramaturgia para que diferentes autores puedan desarrollar sus textos. La relación de Esther con el mundo de la discapacidad viene porque ella ya había estado dando clase y educando a un grupo de personas con discapacidad en Vigo. Estaba asesorada por una sexóloga, de forma que siempre tuvo su referencia. En el momento en que ella se presentó a esta residencia, tenía una compañía y estaba escribiendo pensando en su elenco y en que la obra se pudiese llevar a cabo. Y, de repente, tuvo la oportunidad, por primera vez en su vida, de escribir un texto sin tener que llevarlo a escena, y escribir libremente. Le pareció que era la oportunidad de volcar todas las cosas que había sentido y que había pensado en torno a la sexualidad de las personas con diversidad funcional.





do, pero muy pertinente, y ahí es donde yo entré en la ecuación. El texto estaba aún sin acabar y tuve la suerte de poder hacer con Esther una última parte del proceso y conocerla más a fondo.

Mi sensación cuando lo leí fue que no lo quería hacer. No tenía ni idea de cómo se podía hacer aquello. Pero, por otro lado, era un reto apasionante. Por parte del CDN nunca me obligaron ni impusieron trabajar con personas con discapacidad. Esa era una decisión que estaba en mi mano. Y al principio busqué todos los argumentos para no hacerlo con personas con discapacidad. Porque me daba mucho miedo. No me sentía preparado para

enfrentarme a ese mundo. Pero fue como atravesar un embudo: la realidad se iba imponiendo y me iba dando cuenta de que tenía que hacerlo con actores con discapacidad.

Y ahí apareció Inés Enciso, que fue un lazarillo en este mundo desconocido para mí; me sentí arropado por parte de la dirección del CDN y empecé a descubrir.

**PÚBLICO:** Yo tengo un hijo con 29 años que es autista. Cuando nació, los primeros momentos fueron de incertidumbre: qué pasará, qué será de él.



Pero, según se ha ido haciendo mayor, te vas dando cuenta de que hay personas que cogen el testigo. Me ha gustado mucho la obra porque, aunque es crudo de ver, está hecha con mucho amor, con mucha sencillez y con mucha calidad, que eso es muy importante. Que las personas que están aquí no se queden pensando que simplemente han visto una obra de teatro: esto es la realidad, y los actores son reales, y por ahí es por donde pasamos los padres que tenemos un hijo con discapacidad. Me ha parecido espectacular lo que habéis hecho porque esto es educar. Yo lo entiendo porque me ha tocado, pero hay veces que hay que educar.

**INÉS ENCISO:** El espectáculo ha sido uno de los grandes éxitos de las dos últimas temporadas del CDN. Nos ha revuelto mucho a todos como espectadores, estuviéramos o no implicados con la discapacidad, porque es verdad que abre tantos melones y genera tantas preguntas independientemente del discurso previo que tengas. Ahora estáis girando con el espectáculo, ¿cuáles son las reacciones que más os están llamando la atención por parte del público?

**IÑAKI RIKARTE:** Hay una cosa maravillosa de la función, que es que no hay una unidad en las reacciones. Lo que más me está gustando y más me está llamando la atención es sentir cómo el mismo suceso en escena provoca reacciones encontradas en el público. Cómo hay gente que se siente incómoda y suspira, otra gente que se sonríe, gente que se ríe y otra a la que le molesta que otros se rían... Todo sucede a la vez. Pienso que cada uno juzgamos lo que vemos partiendo de nuestra experiencia, y el texto es tantas cosas como gente lo observa. En general, sí hay reacciones dispares, pero nos ha llegado mucho el agradecimiento. Hay gente que se nos ha acercado, mucha, a darnos las gracias por levantar la alfombra.

**PÚBLICO:** Para ti, como director, ¿cuál ha sido la mayor dificultad y cuál la mayor satisfacción?

**IÑAKI RIKARTE:** La mayor dificultad y la mayor satisfacción están unidas, diría. A nivel personal, ha sido enfrentarme a este mundo que tanto miedo me daba. Y tengamos en cuenta que he conocido solo la punta del iceberg y a veces me da un poco de reparo estar hablando sobre discapacidad cuando no tengo ni idea.

Algo que me preocupaba mucho era el lugar al que se lleva este espectáculo, que se iba a representar en el Centro Dramático Nacional, y me daba miedo hacer un espectáculo bienintencionado pero que no estuviese artísticamente a la altura del lugar en el que se iba a exhibir. Pensaba que eso podía provocar la reacción contraria: que podía provocar el paternalismo de los asistentes y, por otra parte, frustración del público asiduo del CDN. Pienso que asumimos todos un gran riesgo a la hora de hacerlo y estoy muy contento porque creo que hemos creado un espectáculo que ha estado a la altura.

**PÚBLICO:** Lo primero, enhorabuena. Mi hermano pequeño tiene discapacidad mental y simplemente quiero hacer esta pregunta: ¿cómo ha sido la elección de los actores que se han incorporado al espectáculo? ¿Qué tipo de decisiones ha habido? ¿Cómo han sido los ensayos?

**IÑAKI RIKARTE:** Hacer este reparto es de las cosas más difíciles que me ha tocado hacer nunca, porque la obra, como habéis visto, tiene muchísimos personajes; el presupuesto del CDN, aunque no lo parezca, es limitado. Yo podía llegar hasta nueve o diez actores, lo que implicaba que estos actores iban a tener que interpretar a varios personajes. Esto, que era algo que me daba miedo, era una oportunidad para intentar hacer carne algo que el texto plantea, llevarlo al extremo: que hubiese actores que jugasen su discapacidad, que jugasen otra discapacidad, que actores con y sin discapacidad jugasen personajes con y sin discapacidad. Que enteramente fuese un espectáculo, en términos de integración, idílico, utópico. La gran sorpresa, por lo menos por mi parte, es que nos hemos acercado bastante a eso.

Hicimos pruebas a actores con discapacidad intelectual y también con discapacidad física y, en las pruebas con discapacidad intelectual ocurrió algo muy curioso: este actor que no ha podido estar hoy en la función, José Manuel Blanco, tiene síndrome de Down, pero cada vez que hacía una escena o se ponía a hacer teatro, se ponía el jersey de su personaje, y eso me pareció que era la clave de todo. Que hay actores que, independientemente de su discapacidad, tienen sentido del cuerpo, y esto él lo entendía a la perfección.







Otra de mis grandes dudas era cuánta discapacidad y qué discapacidad, porque la discapacidad viajaba por el espectáculo: si un actor tenía una discapacidad e iba a hacer tres personajes más, esos personajes tenían esa discapacidad, y eso significaba cosas. Inés Enciso me presentó a mucha gente, fui a ver espectáculos que ella me recomendó y vi actores con discapacidades con las que no había contado. Viendo, por ejemplo, a Marcos Mayo, que es este actor con parálisis cerebral, fue amor a primera vista. No sabía para qué, pero sí que tenía que estar.

Luego fue una sorpresa ver cómo todos, tanto con discapacidad como sin discapacidad, llegaban a sitios que no hubiesen llegado al principio. Hoy estoy yo aquí hablando, pero en realidad ha sido un trabajo de mucha gente durante mucho tiempo.

**INÉS ENCISO:** Llevamos todas las Jornadas hablando sobre accesibilidad y la importancia de que la totalidad de la sociedad esté representada en nuestros patios de butacas. Sin embargo, este espectáculo tiene un planteamiento muy rígido con respecto a la accesibilidad, que se plantea en el propio texto y que llevó a una decisión de dirección sobre el espectáculo, que hoy ha sido accesible, porque forma parte de las Jornadas y por eso hemos tenido arriba esa pantalla con el subtítulo y la intérprete de lengua de signos, pero no es lo habitual en esta función. También hay algo de reivindicativo en esta decisión, ¿verdad?

**IÑAKI RIKARTE:** En realidad, ahí yo me limité a leer el texto que tenía entre manos y ver de qué manera podía darle cuerpo. En cierto sentido, el texto planteaba cómo tendría que ser la obra si fuese plenamente accesible, y

plantea que o haces una obra que va sobre eso o, si no, te vas a quedar corto. Nos parecía interesante la posibilidad de hacer un espectáculo en el que la discapacidad estuviese tan presente pero que a la vez no fuese accesible, como una contradicción más de todas las que hay en la función. Porque lo que no hemos intentado, ni de lejos, ha sido ser coherentes.

**PÚBLICO:** Quería preguntar qué supone, desde el punto de vista de la producción, poner en pie un trabajo como este. Creo que todos hemos flipado esta noche con vosotros. Es un tipo de trabajo que se tiene que hacer; hay que estar concienciado de que este tipo de montajes se tienen que dar, se tienen que acompañar y que producir; así que me gustaría que hablaras un poco sobre eso.

**IÑAKI RIKARTE:** La pregunta a mí me queda grande, porque yo me he limitado únicamente a dirigir. El proceso, evidentemente, ha sido mucho más grande. Aquí tenemos a Fernando Delgado, que es el director de producción del Centro Dramático Nacional, que igual nos puede arrojar un poco de luz en este sentido.

**FERNANDO DELGADO:** Quizás para nosotros, que llevamos mucho tiempo trabajando con la discapacidad, no ha supuesto un esfuerzo extra por parte de producción. Creo que cuando te enfrentas a un proyecto de este tipo tienes que tener un compromiso y ser consciente de lo que implica en cuanto a recursos. Es algo que comento mucho con la gente que tenemos de apoyo para los actores con discapacidad. Siempre tienen la pregunta de hasta dónde podemos llegar, y nosotros siempre respondemos que son ellos quienes tienen que decirnos hasta dónde tenemos que llegar. Si no tuviésemos el compromiso de poner los recursos que implican este tipo de montajes, no tendría sentido que diésemos el paso de producirlos.

Nosotros empezamos con un festival que se llamaba *Una mirada diferente*, que dirigía Inés Enciso, que tenía la contradicción de ser un festival dedicado a la discapacidad y que nacía para desaparecer. Queríamos conseguir lo que estamos consiguiendo ahora: quitar etiquetas y programar los espectáculos con artistas con discapacidad en temporada regular sin ningún tipo de etiqueta. Para llegar aquí han hecho falta ocho años de festival en diferentes formatos; el festival desapareció, pero ya hace doce años de la primera edición. Aquí el desafío no es montar una escenografía

gigantesca, sino proporcionar los recursos para el elenco.

**IÑAKI RIKARTE:** En ese sentido, estar en un espectáculo como este, con todas las dificultades que conlleva, es una apuesta.

**FERNANDO DELGADO:** Tampoco sabes cómo va a reaccionar el público. La obra hace tantas preguntas que los primeros días de función decíamos: «Esto puede salir muy bien, o la gente puede no entender nada y salir fatal». Pero es verdad que la gente entendió todo, o casi todo, desde el principio. La reacción a la historia ha sido prácticamente la que ha habido en cada función que hemos hecho.

**PÚBLICO:** Has dicho al principio que te había resultado muy complicado entender cómo ibas a desarrollar el proyecto, ¿cómo te has enfrentado tú con esa barrera tuya del principio, cuando incluso has dudado de si eso se podía llevar a cabo? ¿Con las dudas respecto a trabajar con actores con discapacidad? ¿Qué consideras que has aprendido como director de teatro?

**IÑAKI RIKARTE:** Si soy sincero, siempre que me llaman para hacer algo busco un motivo para decir que no. Me da mucho miedo todo. En este caso, pasaban dos cosas: que toda la pieza estaba muy alejada de lo que yo había hecho hasta ahora. Yo soy del mundo de la sugerencia, y no es que sea mejor una cosa u otra, pero esta obra me parecía que estaba muy alejada de eso. Luego descubrí que no era así; que, a pesar de ser muy directa, incluía esas contradicciones que muy sabiamente Esther había identificado en torno a este tema, y que me reflejaban también a mí. Ahí encontré una motivación.

Así que por un lado estaba eso, y que la obra giraba en torno a la discapacidad, algo que a mí me daba mucho miedo, por desconocimiento; y otra parte tenía que ver con lo artístico, en el sentido de cómo encontrar una excusa a nivel escénico para que este espectáculo fuese más de lo que se decía, y pudiese sugerir otras cosas. Ahí hice una labor de trabajar siempre sobre una situación; busqué mezclar escenas para que las distintas partes de la obra dialogasen entre sí.

También encontré una especie de fórmula para hacer la función. Estaba muy perdido; iba por la calle con mi hijo pequeño, al que en esa época le



gustaban mucho los jardineros, así que íbamos mucho a verlos trabajar. Y un día, estaba yo allí, mirando a los jardineros, una imagen idílica: unos jardineros, que además tenían discapacidad, y estaban allí trabajando, en un día precioso, y pensé: «Esto es lo contrario de la obra que tengo que hacer». Pensé que debajo de esos uniformes está pasando algo que estoy leyendo en el texto, pero que no veo. Me pareció una imagen que tenía que usar, porque era tranquilizadora. Nos permitía pensar que lo hemos conseguido: están felices, trabajando, ¿qué más queremos? Y me di cuen-

ta de que era muy sugerente lo que había debajo de la imagen del jardín francés, que es muy de nuestro gusto, maquillada. Fue ahí cuando surgió la idea: que, debajo de aquel jardín, había una persona con discapacidad que tenía una erección. Me gustaba ubicar toda esta función debajo de un jardín francés donde no hay mierda ni oscuridad; me parecía una metáfora poderosa.



Otro descubrimiento para mí fue que el espacio donde podía suceder todo era una cama. La cama como el lugar de la enfermedad, de la intimidad, del sexo... era el lugar donde tenía que transcurrir la función.

Según fui encontrando estos asideros y fui construyendo un discurso, porque lo más difícil cuando empiezas es articular el discurso, fue todo muy fácil, porque es como caminar agarrado a una barandilla.

**PÚBLICO:** Según ha ido esta experiencia, ¿cómo ves el futuro como director? ¿Crees que vas a volver a incorporar algo que hayas aprendido?

**IÑAKI RIKARTE:** Para mí ha sido un viaje a nivel personal todo esto. Desde luego me ha transformado, y ahora miro el mundo de los actores con discapacidad de otra manera. He descubierto un mundo lleno de posibilidades y estoy convencido de que eso me va a afectar en lo que haga. No sé de qué manera, pero estoy convencido.

**INÉS ENCISO:** Bueno, no sé si es casual o no, pero tienes un espectáculo en el Centro Dramático Nacional el año que viene que está atravesado, de alguna manera, por la discapacidad.

**IÑAKI RIKARTE:** Efectivamente. De otra manera, pero también. Hay una cosa que a mí me parece fascinante, y es ver cómo los proyectos se van contagiando unos a otros; hay elementos que viajan de una función a la siguiente. Hay gente que vive de espaldas a eso y a mí me parece algo muy interesante de investigar, porque habla del momento vital que tú atraviesas como creador. En el caso de la obra a la que te refieres, ha influido hasta el punto de que la discapacidad no estaba dentro de la función y apareció. Es un espectáculo que habla de posibilidades, y la discapacidad era una posibilidad que hasta ese momento no estaba.

**PÚBLICO:** Quiero expresar lo que me ha hecho sentir esto. He visto una especie de revolución, un replanteamiento de nuestros esquemas y posiciones morales. El tema de la discapacidad para mí ha aumentado el significado y la potencia de estas ideas del sexo, del amor, que me afectan a mí. Me he sentido identificado con algunas ideas o contradicciones que aparecen aquí. Creo que la obra comunica una serie de cosas que nos hacen abrir el baúl de nuestra cabeza y empezar a ver la cantidad de prejuicios morales que tenemos. Me ha gustado esa frescura, esa apertura de

ideas. Esto, que yo creía que no estaba bien, pues a lo mejor sí estaba bien. Me habéis removido el corazón muchísimo.

**IÑAKI RIKARTE:** Cuando hicimos la obra, partíamos de muchas preguntas y no tantas respuestas, pero creo que para que esto que comentas que te ha pasado, hay que dejar que pase. Siento que hoy en día estamos muy aferrados a nuestras convicciones, y no estamos dispuestos a soltarlas. Pienso que la función sí trabaja en ese sentido, para intentar que esto pase.

**PÚBLICO:** Hola, me llamo Julia. Yo quería hacer una aportación. Una vez tuve una profesora que me dijo que ir al teatro era un riesgo, porque significaba exponerte a salir siendo una persona completamente distinta a la que entra. Con esta obra me ha pasado eso. Han tratado temas que, si no hubiese venido aquí, no me habría abierto a ellos. Así que muchas gracias por no dejarme indiferente.

**IÑAKI RIKARTE:** Por comentarios así es por lo que merece la pena hacer teatro. Es lo máximo a lo que podemos aspirar, así que muchas gracias.





# IL FAUX

## Calixto Neto

El título de esta pieza, *Il faux*, es un juego de palabras en francés. Tal como está escrito, sería una expresión incorrecta que equivaldría a algo así como «él falso», pero suena de manera análoga a *il faut*, expresión muy frecuente que significa «hay que». Este juego de palabras desvela el territorio que quiere habitar Calixto Neto desde la experiencia de un cuerpo negro que se siente permanentemente y en todas partes en riesgo de desposesión. Se inspira en un libro del escritor estadounidense afrodescendiente Ta-Nehesi Coates, en el que dirige una carta a su hijo de 15 años advirtiéndole del riesgo de perder su cuerpo, ya sea por la violencia policial, por la lógica de la calle y las pandillas o por el mero deseo de una vida mejor, para la que un cuerpo racializado estorba y se convierte en un saco vacío, sin vida interior. A partir de ahí, a través de la danza y un ejercicio de ventriloquía, Neto explora cómo encarnar ese cuerpo desposeído, borrado, y también, al contrario, cómo estar vivo y empoderado y cómo encontrar una danza que restaure la potencia de la vida. ¿Qué sería un cuerpo desposeído? ¿Cómo encarnar la desposesión con toda su potencia? ¿Qué puede hacer un cuerpo desposeído? ¿Se mueve? ¿Cómo se mueve? ¿Habla? ¿Qué dice? ¿Qué afectos lo atraviesan? ¿Qué discursos emanan de él?

**Coreografía e interpretación:** Calixto Neto

**Colaboración artística:** Ana Laura Nascimento, Carolina Campos

**Asesor artístico:** Luiz de Abreu

**Traducción al español:** Fernando Renjifo

**Administración, producción, difusión:** Julie Le Gall

**Diseño de luces:** Eduardo Abdala

**Creación sonora:** Chaos Clay

**Escenografía y vestuario:** Rachel Garcia

**Coach vocal:** Dalila Khatir

**Regiduría durante la creación:** Emmanuel Fornès

**Regiduría en gira:** Marie Prédour

**Regiduría de sonido y escena en gira:** Marie Mouslouhouddine

**Producción delegada:** VOA / Calixto Neto

**Coproducción:** Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles; Charleroi danse - Centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles; Festival d'Automne à Paris; Centre National de la Danse, ICI - Centre chorégraphique national Montpellier Occitanie; Theater Freiburg; CCN-Ballet national de Marseille dans le cadre de l'accueil studio / Ministère de la Culture; CCN de Caen en Normandie dans le cadre de l'Accueil-studio; Cndc - Angers dans le cadre de l'Accueil Studio; Centre Chorégraphique National d'Orléans

Con el apoyo de la Villa Albertine en colaboración con la Embajada de Francia en los Estados Unidos y el Teatro Municipal do Porto Rivoli - Campo Alegre







### Calixto Neto

Nacido en Recife (Brasil) vive en Francia desde 2013. Estudió teatro en la Universidad Federal de Pernambuco, danza en el Grupo de Danza Experimental de Recife y el máster de estudios coreográficos ex.e.r.ce, del CCN de Montpellier. Durante sus estudios, creó el solo *Petites explosions* así como el dúo *Pipoca*, con Bruno Freire. *oh!rage*, su segundo solo, trae al centro los cuerpos y las identidades minoritarias y se interesa por las danzas «periféricas», al margen de los circuitos institucionales. Miembro del de Lia Rodrigues de 2007 a 2013, Calixto

Neto es también intérprete en las creaciones de Anne Collod, Mette Ingvarstsen, Éve Magot y Luiz de Abreu. En 2020, dirigió dos películas: *Samba do crioulo doido*, *ruler and compas* y *Pro Future Quilombo*. En mayo de 2021 crea *Outrar* por invitación de Lia Rodrigues para el *Kunstenfestivaldesarts*, en Bruselas. En septiembre de 2021 crea *Feijoada*, en el marco del retrato de Lia Rodrigues en el Festival d'Automne de París. Su última creación, *Il faux*, se estrenó en mayo de 2023 en el *Kunstenfestivaldesarts*.







## LA VELOCIDAD DE LA LUZ

### Marco Canale

*La velocidad de la luz* es un proyecto del director de teatro y cine argentino Marco Canale creado junto a personas mayores de la ciudad de Cádiz. Canale, que estuvo ya presente en la pasada edición del FIT en residencia artística para la preparación de este proyecto, ha ido al encuentro de estas personas intentando comprender sus vidas y sus historias, sus miedos y sus sueños, en relación también con el lugar en el que viven para, final-

mente, construir una creación escénica donde se difuminan los límites entre la realidad y la ficción. Una ficción que se abre hacia su pasado, el presente y un futuro imaginado.

Juntos investigan y crean una obra sobre su ciudad y su «espalda» (aquello que la ciudad oculta). [...] Yendo de sus ancestros, al paso del tiempo, el amor, la historia y la política, y las preguntas en torno a la vida después de la muerte. Estas cuestiones son reelaboradas a través de la creación artística, que muchos abordan por primera vez. Escriben y comparten memorias, [...] cantan aunque no sepan hacerlo, bailan y aprenden a actuar desde las debilidades y las potencias de este tiempo de sus vidas.





Así, de la mano de los protagonistas, el público emprende un viaje por la ciudad y a través del tiempo. Este proyecto ha sido realizado anteriormente en Buenos Aires, Hannover, Tokio y Val D'Anniviers (Suiza).

**Dramaturgia y dirección:** Marco Canale

Con la participación de personas mayores de la ciudad de Cádiz y la Agrupación Musical Nuestro Padre Jesús de la Salud

**Escenografía:** Mariana Tirantte

**Poemas:** Magalí Etchebarne

**Espacio sonoro:** Omar Mustafá

**Edición de sonido:** Juan Martín Jimena

**Diseño gráfico (mapas):** Loren Roldán

**Ayudante de dirección:** Beatriz Rivero

**Producción ejecutiva:** Joaquina Sackmann

**Producción:** Marco Canale

**Gracias a:** Asociación Cigarreras de Cádiz, Asociación de Jubilados de Airbus Cádiz, Grupo de empresa Airbus Cádiz, AAVV Fuerte de San Lorenzo, A.C. de recreaciones históricas El Castillete Puntales Cádiz, Asociación Mujeres de Acero, Castillo de San Lorenzo del Puntal, Viviendas tuteladas de la Residencia Geriátrica Adema, Agrupación musical Nuestro Padre Jesús de la Salud, Centro Municipal de Artes Escénicas Arbolí, Peña Cadista Enrique Mateos, Fernando Bonat, José Luis Gámez, Vicente Castro, Jesús Pérez Polo, Benjamín Gaciño, Teresa Jesús Molina, José Juan Abreu, Rafaela Gallardo, María Reina, Koki Sánchez, Carolina Serrano, Santiago Moreno, Miguel Ángel García Argüez (Chapa), Juan Antonio García (Papi)

Año de producción: 2023

## Marco Canale

Buenos Aires, 1977.

Creador escénico y audiovisual, trabaja en proyectos de artes escénicas y cine que cruzan la biografía, la historia y la ficción, atravesando espacios públicos y privados de las ciudades. Sus trabajos se presentan en espacios como el Festival de Edimburgo (Reino Unido), Haus der Kulturen der Welt (Berlín), The Row (Nueva York), Festival Re/Posiciones (México D.F.), Young Vic Theatre (Londres), BAD (Bilbao), Casa de América (Madrid) y el FIBA - Festival Internacional de Buenos Aires. En la actualidad trabaja en la versión alemana de *La velocidad de la luz*, producida por el festival Theaterformen, y en la versión japonesa, producida por Tokyo Tokyo Festival.







## ORGANIZACIÓN

Las 15 Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música se celebraron en la ciudad de Cádiz del 24 al 27 de octubre en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro.

Para esta edición el lema escogido fue «Espacios para la identidad». Se dialogó sobre la capacidad que tiene la cultura para visibilizar proyectos que nos muestran identidades diferentes y nos ayudan a entendernos y entender al que camina a nuestro lado.

Con la programación de espectáculos en los que participan personas de diferentes orígenes e identidades y con un espacio de diálogo que nos permite conocer diferentes agentes de cambio, se profundizó en la idea de la diferencia como valor artístico.

En definitiva, un encuentro que buscó fomentar la tolerancia y la convivencia a través del arte, pero sobre todo garantizar el cumplimiento del dere-

cho al acceso y la participación en la cultura de manera igualitaria. Atendiendo a este deber, que debe ser garantizado por el conjunto de la sociedad pero, especialmente, desde las instituciones culturales, se conformó la organización de las Jornadas impulsadas por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), el Ayuntamiento de Cádiz, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, el British Council y la Academia de las Artes Escénicas de España.

## ORGANIZACIÓN

### **INAEM. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música Ministerio de Cultura y Deporte**

Joan Francesc Marco

David Donaire

Isabel Pascual

Gabriel Martín

Antonio Cervera

### **Ayuntamiento de Cádiz**

Carmen Montes Gómez

### **Agencia Andaluza de Instituciones Culturales**

### **Junta de Andalucía**

Isabel Pérez

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

Marta Monfort

Elvira Gutiérrez

### **British Council**

Cristina Ward

Academia de las Artes Escénicas

Jorge Sánchez Somolinos

### **FIT – Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz**

Isla Aguilar

## DISEÑO DE CONTENIDOS Y PRODUCCIÓN

### **Dirección artística**

Inés Enciso

Isla Aguilar

### **Dirección de producción**

Almudena Heredero

### **Relatoría, edición de la memoria y redes sociales**

Aida Ruano

Producción (Ulalume)

Adela Casas

Ana López

Página web

Felipe R. Piedra

### **Grabación audiovisual**

Tinta Tonta

### **Diseño gráfico**

Loren Roldán

### **Accesibilidad**

APTENT

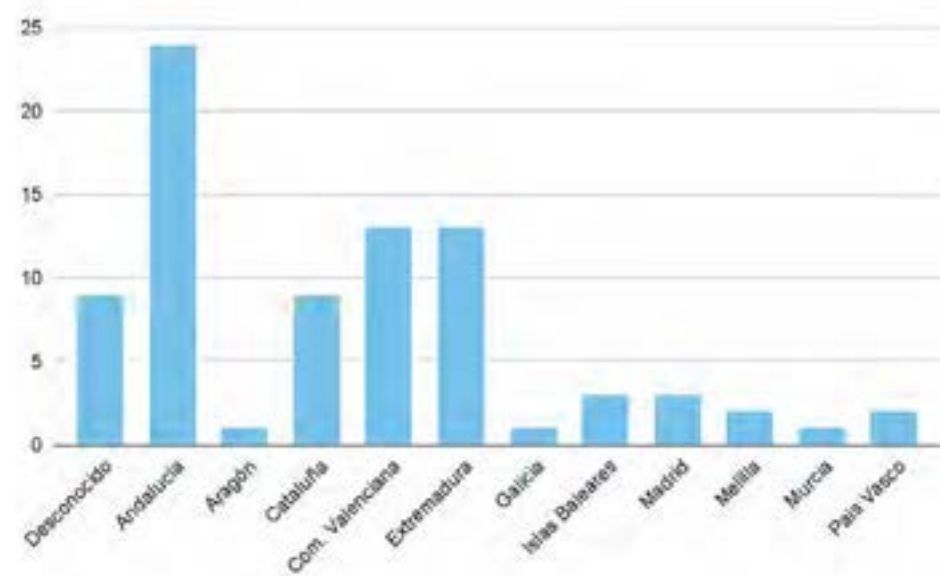
# ENCUESTAS



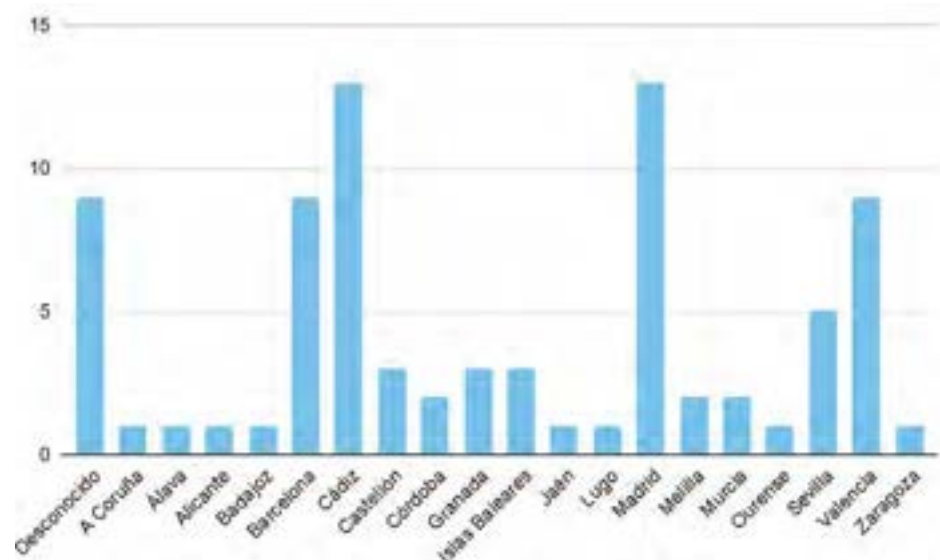
## RELACIÓN DE SOLICITUDES Y ASISTENCIAS

	2023	2022	2021	2020
<b>Solicitudes</b>	151	278	462	500
<b>Cancelaciones</b>	25	63	40	17
<b>No se presentan</b>	45	68	27	202
<b>Asistentes</b>	81	147	117	
<b>Ponentes / talleristas</b>	28	23		
<b>Miembros de la comisión de seguimiento</b>	15	18		
<b>Total acreditados</b>	124	188		

## ASISTENTES POR COMUNIDADES



## ASISTENTES POR COMUNIDADES



## JORNADAS EN NÚMEROS (I)

### Número de actividades

Ponencias	7
Talleres	4
Espectáculos	4
Proyección	1
Conversatorios	2
Comunicaciones (45 propuestas)	8
<b>Actividades en total</b>	<b>26</b>

## JORNADAS EN NÚMEROS (II)

### Ponentes y talleristas

27 ponentes (3 de ellos también talleristas)

4 talleristas

### Ponencias:

- La construcción de la identidad, **Inés Enciso** e **Isla Aguilar** (Dirección artística de las Jornadas)
- Los patios de butacas como reflejo social, **Cristina Arroyo** (Coordinadora, Acerca Cultura Madrid)
- Los escenarios profesionales: un lugar por conquistar, **Allende López** (Directora de cultura, Fundación AMÁS Social)
- Exposición de los estudios europeos sobre inclusión y accesibilidad, **Ben Evans** (director de artes y discapacidad para Europa, British

- Council) y **David Ojeda** (académico, Academia de las Artes Escénicas)
- Había una rampa y daba acceso al fastidio, **Júlia Ayerbe** (investigadora predoctoral en Historia del Arte)
- El carnaval callejero como lugar para mostrar al invisible, **Ana López** (actriz, autora y directora de teatro. Compañía Las Niñas de Cádiz. Fundadora de La Chirigota de Las Niñas)
- Cuerpos disidentes, **Renata Carvalho** (artista y transpóloga)

### Proyección: 1

- Habitar la escena de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, presentado por **Marta Monfort** (Comisión de Inclusión de La Red)

### Conversatorios: 2

- *La mediación en espacios de conflicto. O mediar la urgencia*, **María Lorenzo** (coordinadora, Fundación Gabeiras), **Mike Dosperillas** (socio de Payasos sin Fronteras), **Elena Méndez** (técnica de incidencia y sensibilización, CEAR), **Marina Moltó** (Generación Global / Cross Border Project), **Esperanza Jorge** (docente e investigadora, Universidad Pablo de Olavide) e **Inmaculada Antolínez** (docente e investigadora, Universidad de Cádiz)
- *Comunicar la diversidad*, **Emilio Papamija** (director de investigación y de representación trans del colectivo de personas LGTBIQ+), **Leyao Rovira** (conferenciante y activista impulsora de No me llames chinita), **Anna Marchesi** (guionista y actriz del colectivo de personas con discapacidad), **Jenifer de la Rosa** (directora y productora de documental y ficción)

### Talleres: 4

- *¿Puede el recorrido ser más importante que la llegada?*, **Júlia Ayerbe** (investigadora predoctoral en Historia del Arte)
- *Encuentro transpofágico*, **Renata Carvalho** (artista y transpóloga)
- *Más allá de la diversidad: Prácticas y reflexiones*, **Marina Santo** (bailarina, docente, coreógrafa y propulsora de proyectos de arte comunitario)
- *Introducción al mundo de los espectáculos de calle con la mirada de un payaso*, **Mike Dosperillas** (socio de Payasos sin Fronteras)

# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Contenidos

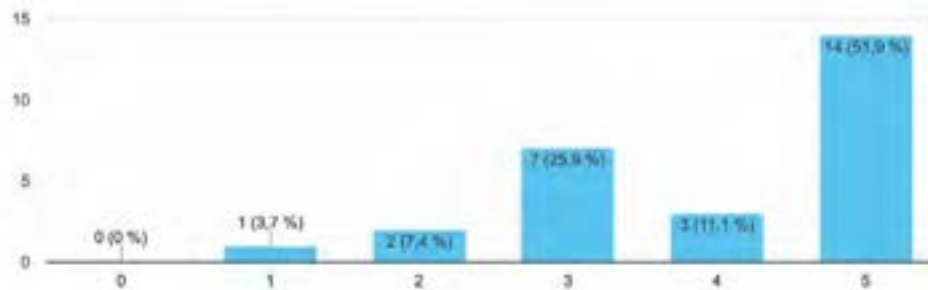
¿Han estado debidamente estructurados?

27 respuestas



¿Los conocimientos aportados te han resultado útiles?

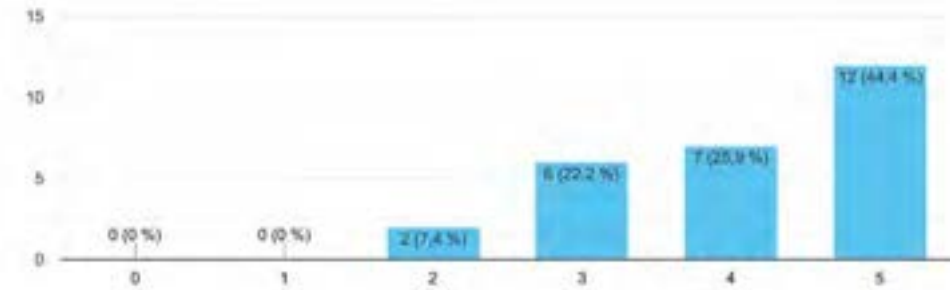
27 respuestas



## Duración y estructura

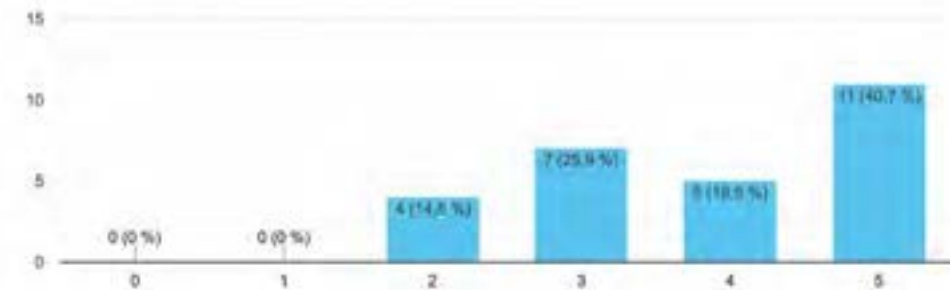
¿La duración de las Jornadas ha sido adecuada?

27 respuestas



¿La estructura para la participación de los asistentes ha estado bien articulada?

27 respuestas

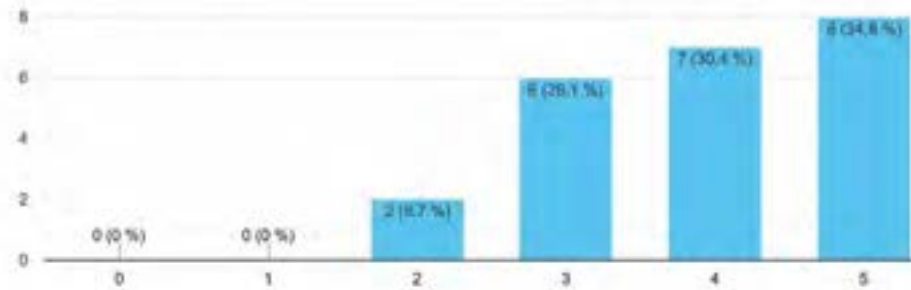


# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Ponencias y conversatorios

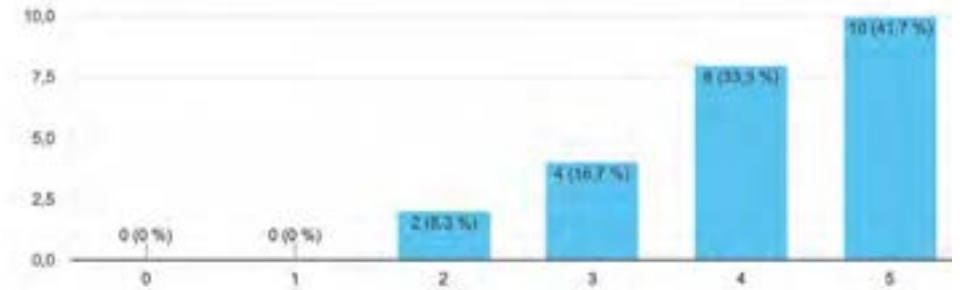
Ponencia: La construcción de la identidad (Inés Ensiso e Isla Aguilar)

23 respuestas



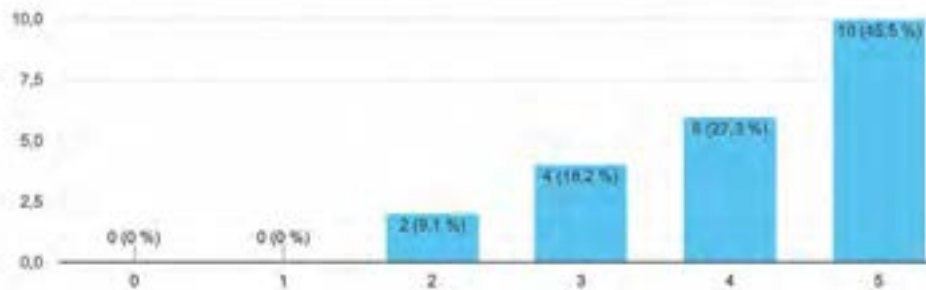
Ponencia: Los escenarios profesionales: un lugar por conquistar (Allende López)

24 respuestas



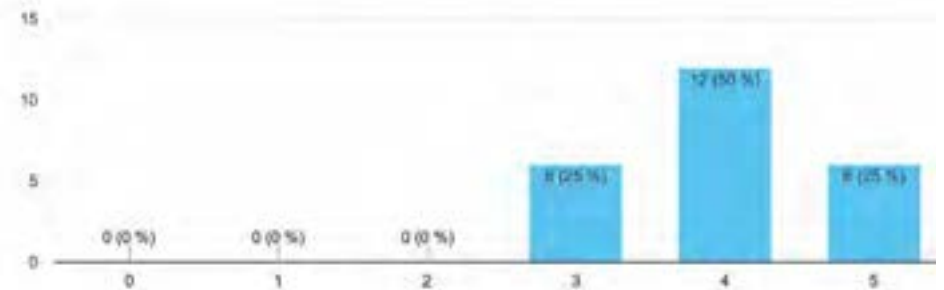
Ponencia: Los patios de butacas como reflejo social (Cristina Arroyo)

22 respuestas



Exposición de los estudios europeos sobre inclusión y accesibilidad (Ben Evans y David Ojeda)

24 respuestas





## Ponencias y conversatorios

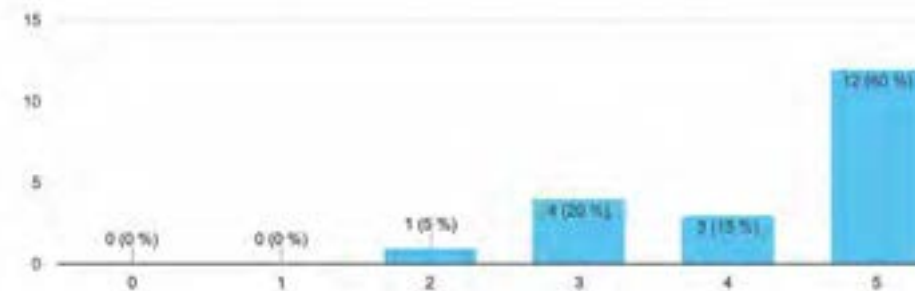
Ponencia: Había una rampa y daba acceso al fastidio (Júlia Ayerbe)

23 respuestas



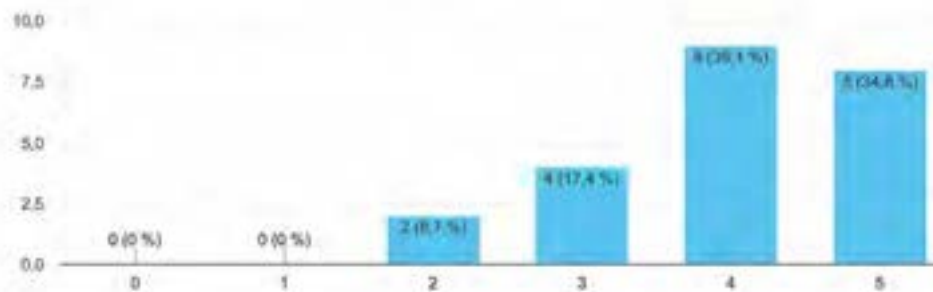
Ponencia: El carnaval callejero como lugar para mostrar al invisible (Ana López)

20 respuestas



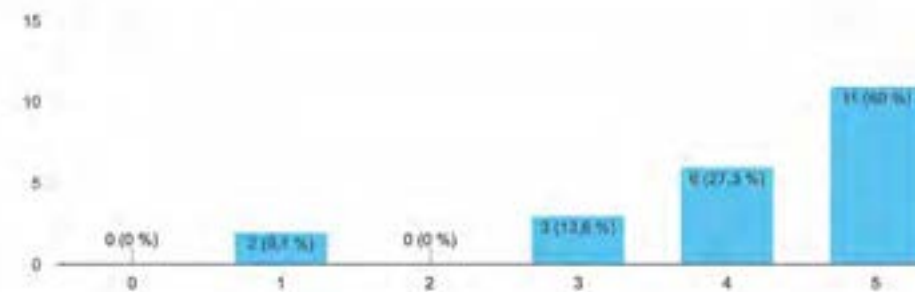
Conversatorio: La mediación en espacios de conflicto. O mediar la urgencia (María Lorenzo, Mike Dosperillas, Elena Méndez, Marina Moltó, Esperanza Jorge e Inmaculada Antolinez)

23 respuestas



Conversatorio: Comunicar la diversidad (Emilio Papamiña, Leyao Rovira, Anna Marchesi, Jenifer de la Rosa)

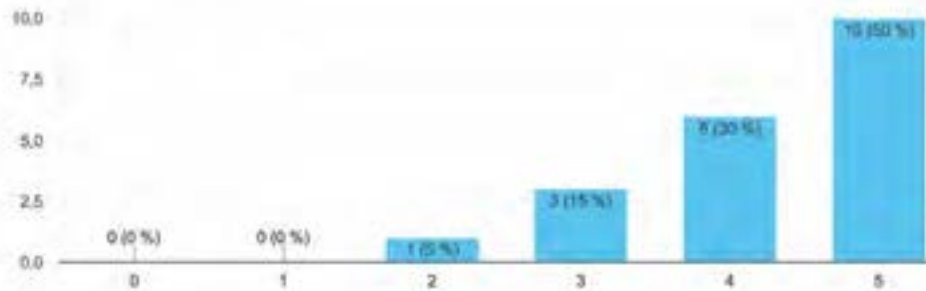
22 respuestas



## Ponencias y conversatorios

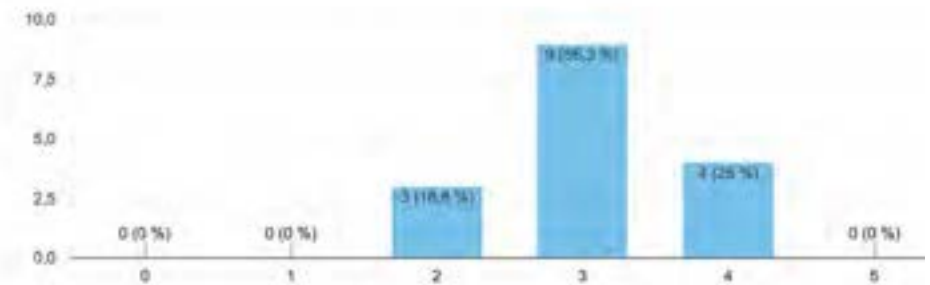
Proyección del documental *Habitar la escena* de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública

20 respuestas



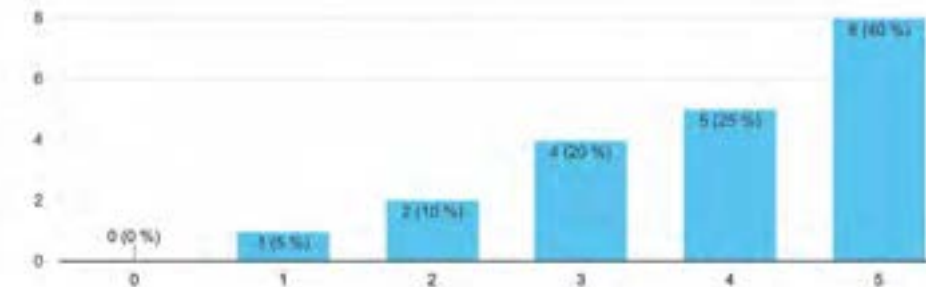
En referencia a ponencias y conversatorios, y en el caso de que haya asistido a otras Jornadas con anterioridad, ¿Cómo valora en relación a las anteriores esta edición? (Siendo 0 "mucho peor que ediciones anteriores" y 5 "mucho mejor que ediciones anteriores")

16 respuestas



Ponencia: *Cuerpos disidentes* (Renata Carvalho)

20 respuestas



# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Ponencias y conversatorios

### Observaciones generales de las ponencias y conversatorios

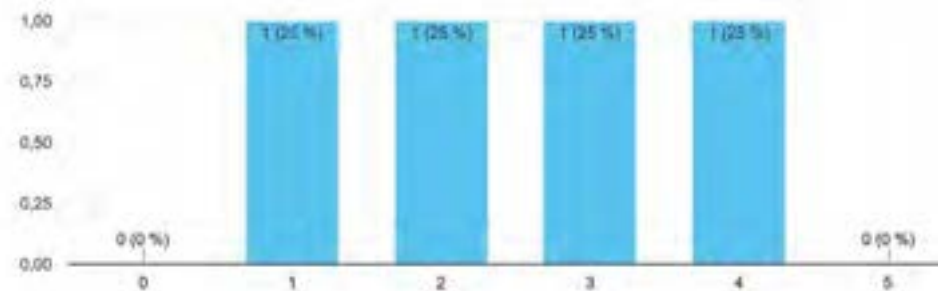
- He echado en falta poder conversar más con los ponentes, el tiempo de preguntas era muy escaso
  - En la ponencia que estuve no me enteraba de algunas cosas por ser un lenguaje demasiado específico, se hacía pesado y algunas fueron demasiado largas. Las preguntas del público fueron más exposiciones
  - Salvo excepciones, en general me ha parecido bastante simplista y ha dejado muchos temas de lado, bastante relevantes en las artes escénicas. Como por ejemplo la maternidad en las mujeres con diversidad funcional, cómo gestionar la problemática de estas mujeres con la maternidad en gira, lactancia, etc. El edadismo, en todo tipo de personas con o sin diversidad funcional. Las lesiones producidas por el propio trabajo escénico y cómo incluir a intérpretes con cáncer, lesiones físicas, pulmonares (después del COVID) para apostar también por esa diversidad que no tienen porcentajes de incapacidad, sin embargo se ven con incapacidad para realizar su trabajo de forma normal. El trabajo en otras vías como: La ficción sonora como elemento escénico y las posibilidades para la diversidad. Etc...
  - Más parte práctica
  - Donde no he puesto nada es porque no he podido asistir en general muy buenas
  - Me ha faltado más espacio para interacciones con personas ponentes y sobre todo con otras personas participantes. Creo importante tener más tiempo para comunicaciones porque es muy interesante poder ampliar información con participantes. También creo oportuno volver a tener más talleres, dado que uno solo en toda la jornada queda muy escaso. Creo que sería muy enriquecedor tener más tiempo para la reflexión y el debate generalizado en platea.
  - Poco público. Necesario trabajar en las diversidades de la inclusión
- pues se excluye a muchos colectivos. Necesario más espacios para compartir desde el primer día. Cafés y comidas compartidas para conocerse
- Me hubiera gustado escuchar más a personas atravesadas directamente por la diversidad. Creo que la necesidad ahora mismo está en que estas personas comiencen a ocupar lugares de poder y estos debates los podamos tener directamente con ellas.
  - Lamento decir que las jornadas ni eran accesibles ni sentí que abrían un espacio de cuidados. Hubo una grave falta de diversidad en lxs ponentes. Me parece indispensable que en unas jornadas de inclusión social haya mayor representatividad de distintos colectivos con voz propia. Quería comentarles también que el espacio de celebración de las jornadas no es adecuado, necesitamos lugares que promuevan el diálogo y la horizontalidad, el auditorio con un escenario al uso, no es el lugar adecuado. Lamento decir también que a mi juicio los contenidos no tuvieron calidad suficiente, se dieron pocas claves y herramientas útiles, y faltaron ejemplos prácticos y concretos.

# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Talleres

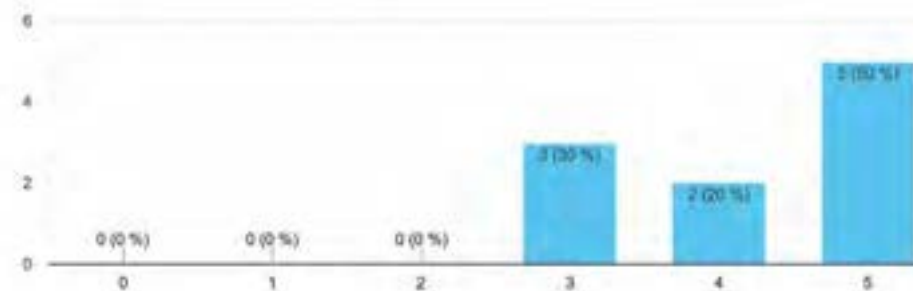
Taller: ¿Puede el recorrido ser más importante que la llegada? (Júlia Ayerbe)

4 respuestas



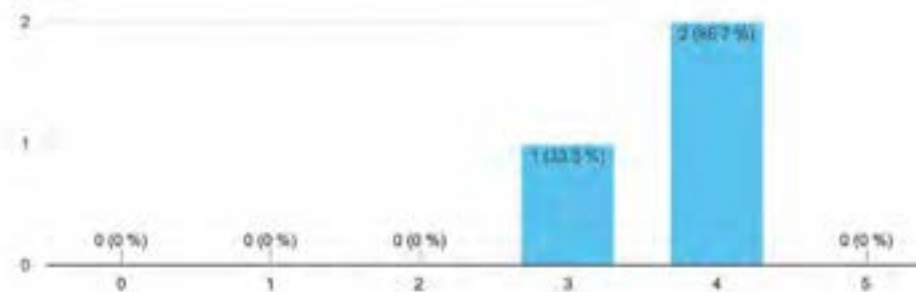
Taller: Más allá de la diversidad: Prácticas y reflexiones (Marina Santo)

10 respuestas



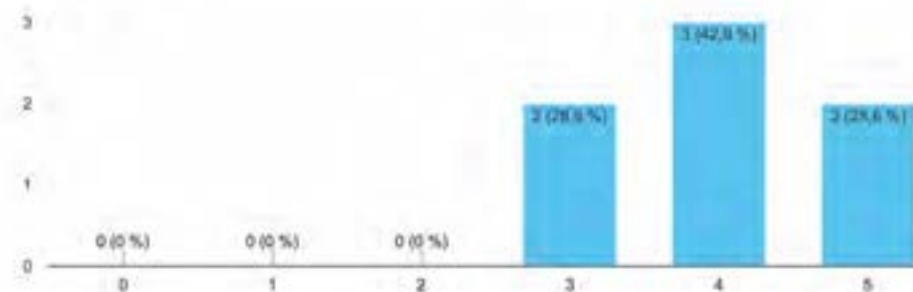
Taller: Encuentro transpofágico (Renata Carvalho)

3 respuestas



Taller: Introducción al mundo de los espectáculos de calle con la mirada de un payaso (Mike Dosperillas)

7 respuestas





# CUESTIONARIO ASISTENTES

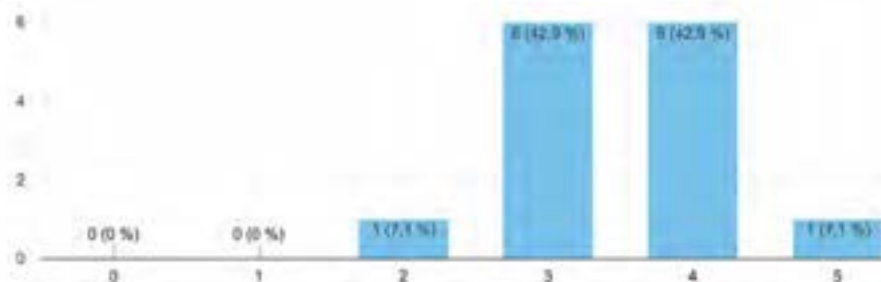
## Talleres

### Observaciones generales de los talleres

- Organizar de alguna manera que todos los asistentes puedan hacer todos los talleres o más de uno
- El taller muy útil y dinámico. Contenido muy interesante y luego hicimos dinámicas
- prácticas.
- Más talleres son necesarios
- Propongo que los talleres se hagan la penúltima tarde antes de finalizar las jornadas, dado que es cuando más se interactúa con los asistentes y facilita el contacto
- Pondría talleres de más duración donde poder profundizar más
- No he asistido a ninguno
- Creo que un solo taller en toda la Jornada lo veo muy escaso. Yo he participado en el Taller de Renata C. el cual fue muy interesante pero hubiera sido mejor contar con pantalla grande y no solo con PC para trabajo grupal. Además creo que me ha faltado un intercambio a posteriori de conclusiones de los otros talleres para conocer dinámicas y lo compartido como en ediciones anteriores. Y creo que sería muy interesante la construcción colectiva de una manifiesto / intenciones de propuestas y alianzas construidas a lo largo de las Jornadas.
- Asistí esta edición al taller de Mike Dosperillas, muy interesante. Gracias.

En referencia a talleres, y en el caso de que haya asistido a otras Jornadas con anterioridad, ¿Cómo valora en relación a las anteriores esta edición? (Siendo 0 "mucho peor que ediciones anteriores" y 5 "mucho mejor que ediciones anteriores")

14 respuestas

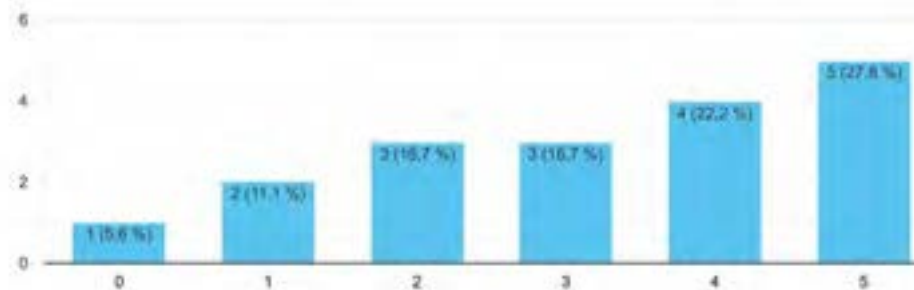


# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Espectáculos

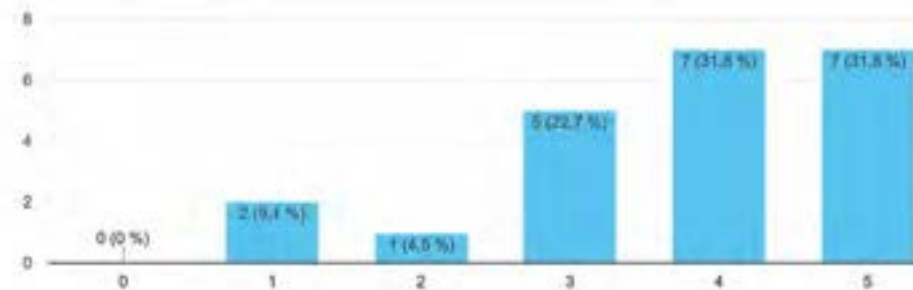
Más allá de la piel, de Marina Santo

18 respuestas



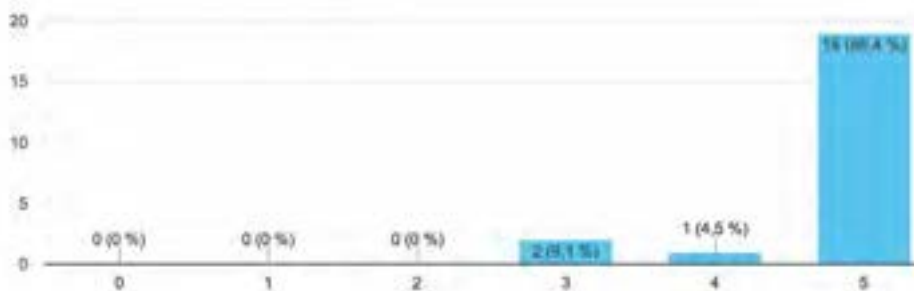
Il Faux, de Calixto Neto

22 respuestas



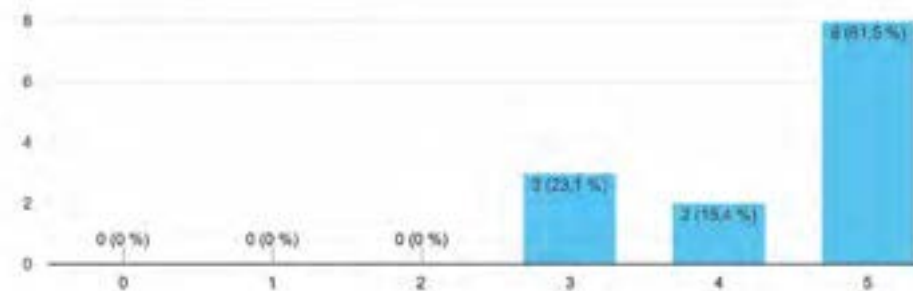
Supernormales, Centro Dramático Nacional

22 respuestas



La velocidad de la luz, de Marco Canale

13 respuestas



# CUESTIONARIO ASISTENTES

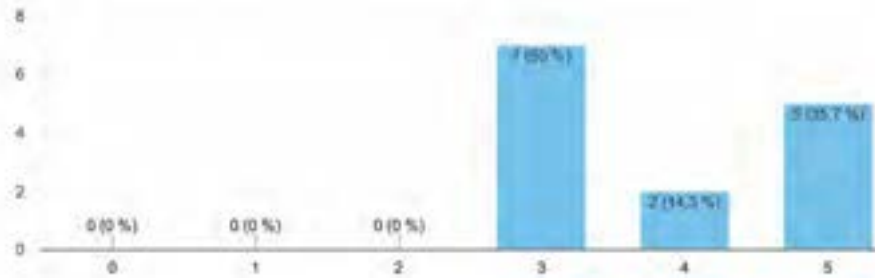
## Espectáculos

### Observaciones generales de los espectáculos

- Supernormales increíble
- Tampoco he podido ir

En referencia a espectáculos, y en el caso de que haya asistido a otras Jornadas con anterioridad, ¿Cómo valora en relación a las anteriores esta edición? (Siendo 0 "mucho peor que ediciones anteriores" y 5 "mucho mejor que ediciones anteriores")

14 respuestas

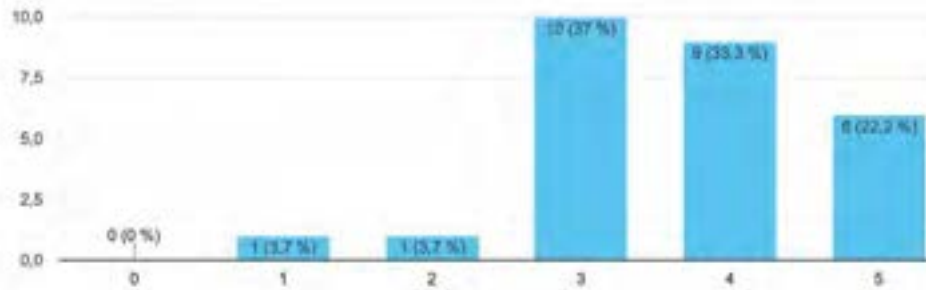


# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Valoración Global

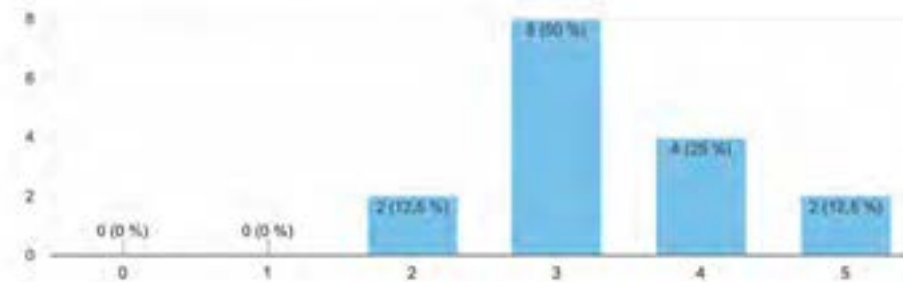
¿Las Jornadas han cubierto tus expectativas?

27 respuestas



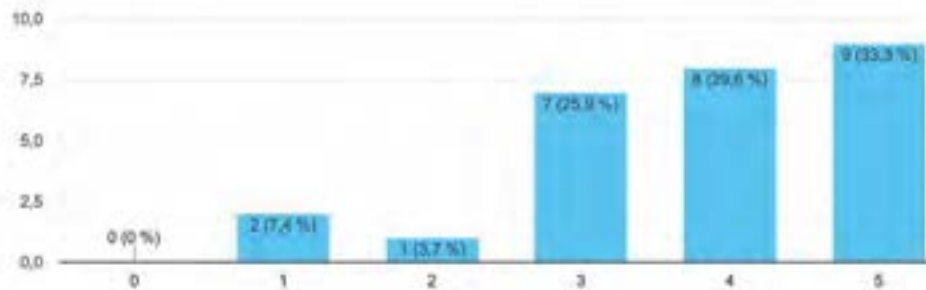
A nivel global, y en el caso de que haya asistido a otras Jornadas con anterioridad, ¿Cómo valora en relación a las anteriores esta edición? (Siendo 0 "mucho peor que ediciones anteriores" y 5 "mucho mejor que ediciones anteriores")

16 respuestas



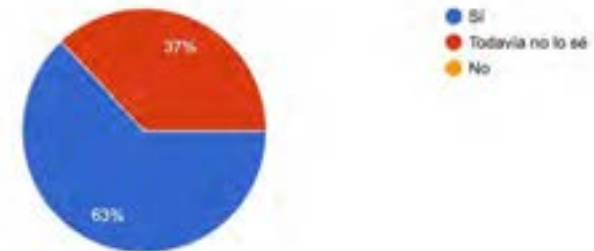
¿Las Jornadas te han resultado útiles para la aplicación profesional?

27 respuestas



¿Tienes intención de participar en la edición de 2024?

27 respuestas





# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Valoración Global

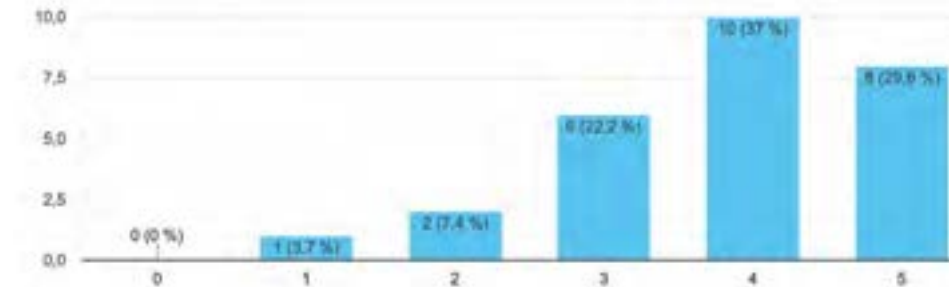
**¿Qué temáticas te gustaría que fueran tratadas o crees que deberían reforzar su presencia en futuras ediciones de las Jornadas?**

- Infancia, adolescencia, migrantes
- La discriminación territorial dentro de España
- Educación
- Ya he comentado en las sugerencias
- Derechos culturales. Gestión cultural afectiva y efectiva. Trabajo en red
- Público más inclusivo
- Teatro e integración social en la danza
- Decálogo de aplicación común, con compromiso de aplicación en todos los espacios
- Mayor relación con el trabajo de inclusión desde las aulas en niveles de secundaria
- Yo creo que habría que dar más voz y presencia no sólo a los y las profesionales con ponencias sino también a las personas que reciben directamente estas propuestas de artes para la transformación social. Igualmente echo de menos espacios donde conocernos los y las profesionales con dinámicas de grupo y participativas. También me gustaría un espacio donde podamos hacer propuestas a las entidades públicas para que nuestro profesional tenga mejores condiciones tanto laborales como para hacer intervenciones que tengan una mirada a medio y largo plazo que es donde realmente se produce el cambio social y la agencia cultural. Mayor coordinación por parte de todas las instrucciones nacionales y regionales implicadas. Echo de menos eso una muestra de acción investigación participativa. Y dar también más voz y espacio público a las pequeñas asociaciones que hacen un trabajo desde lo local.
- Bueno me gustaría que dentro del Baile flamenco se abran más puertas a personas con talento que no sea tan burocrático y se amplíe las ofertas en baile porque al final siempre están los mismos sin dar paso a otros, yo soy uno de esos casos con un gran talento demostrado premiado
- Me gustaría que se tratarán un poco más los asuntos musicales.
- La importancia de la perspectiva intercultural e intergeneracional
- Dialogar sobre la importancia de artes escénicas y la salud mental
- Cómo llegar a otros perfiles de usuarios/as.
- Cómo mejorar los protocolos de subvenciones
- Cómo establecer convenios entre las administraciones para hacer real y efectiva la cultura para todos con fondos públicos. Cómo el Inaem gestiona recursos públicos en la acción social. La intervención cultural en las prisiones
- Accesibilidad y cuidados, ética y agencia

## CUESTIONARIO ASISTENTES

### Valoración Global

Grado de satisfacción general  
27 respuestas



## CUESTIONARIO ASISTENTES

### Observaciones generales de las 15 Jornadas

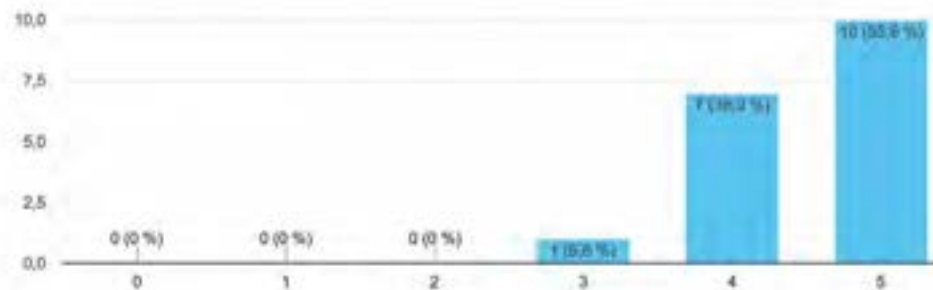
- Hubiera sumado tener ocasiones de conversar delante de un café con los asistentes
- Muy triste y fría acogida del Gobierno local
- Creo que faltó una mesa en la que pudiéramos todos los asistentes comentar y hablar sobre la temática. El compartir. Y el poder hablar y comentar después de escuchar, creo que faltó personas por poder participar.
- Me gustaría haber podido tener el programa con más tiempo para poder planificar mejor y poder asistir más días.
- Enhorabuena, un espacio para reflexionar y soñar
  - Facilitar/dinamizar espacios de interacción diaria en pausas de comida y desayuno con paneles informativos, expo de proyectos, salas de conversatorios, y espacios de compartir ideas es mi propuesta.
  - Duración de un día más de Jornadas en Tarragona.
  - Pausas de comida más cortas para exprimir con más talleres.
  - Dar la opción de descuento Congresos de Renfe.
- Queda mucho por trabajar. La inclusión no puede centrarse exclusivamente en la diversidad funcional. Ampliar los profesionales asistentes destinatarios desde lo social y lo cultural. Hacer más partícipes a las recursos socio comunitarios del lugar donde se realizan las jornadas. Gracias

# CUESTIONARIO ASISTENTES

## Ponentes y Talleristas

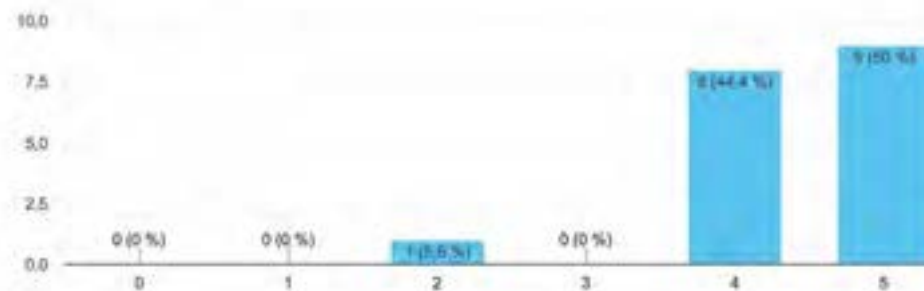
Valore su opinión sobre la organización general de las 15 Jornadas

18 respuestas



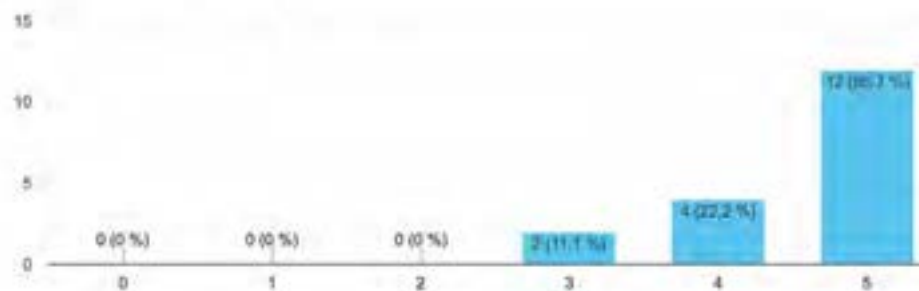
Valore su opinión sobre la organización y la comunicación previa a la celebración de las Jornadas entre el equipo y usted/ustedes

18 respuestas



Valore su satisfacción sobre los medios técnicos y los espacios puestos a disposición para la realización de su actividad en las Jornadas

18 respuestas



# CUESTIONARIO PONENTES Y TALLERISTAS

**¿Le han parecido adecuadas las propuestas y actividades participativas para los asistentes (*Talleres y Comunicaciones*)?**

- Sí.
- Sí.
- Sí, totalmente. Aunque algunos de ellos no los he visto.
- Sí.
- Me han parecido muy adecuadas.
- No pudimos quedarnos debido a que teníamos el viaje de regreso.
- Mucho.
- Sí, fueron muy productivos y logré conocer y conectar con muchas personas.
- Me han sido muy enriquecedores, sobre todo por la diversidad de propuestas y temáticas.
- Muy interesantes, muchas de ellas indispensables en el momento en el que nos encontramos.
- Han sido increíbles.
- He echado de menos un espacio de encuentro , o actividades lúdicas más allá de las ponencias o de las funciones teatrales, momentos distendidos que favorezcan el encuentro o la mediación entre participantes.
- Sí, me han parecido correctas.
- No he podido disfrutar de muchos, ya que tuve que volverme pronto, pero todo a lo que pude asistir me pareció muy interesante y enriquecedor.
- Las comunicaciones me han parecido especialmente interesantes. Por desgracia, no puede participar en ninguno de los talleres.
- Gracias por el fantástico y necesario trabajo.
- Me pareció poca la flexibilidad para cambiar los billetes, parece que era imposible por la agencia de viajes
- Enhorabuena a la organización por el excelente trabajo realizado tanto en el contenido como en el desarrollo de las jornadas. Esperamos poder volver a asistir.
- También quisiera felicitar a la programación cultural porque vi espectáculos que me hicieron crecer como humana y como artista
- Gracias por los cuidados en todo el proceso.
- ....
- Muchas gracias por todo, la pasé muy bien y aprendí muchísimo.
- Ha sido interesante la temática de la interculturalidad
- Sobre la ponencia tengo que decir que salí bastante disgustado. Nos habíais pedido que cada una de los proyectos teníamos 10 min para nuestra exposición. Solo la primera chica y yo, representando a Payasos Sin Fronteras, nos ajustamos al tiempo. Los otros dos proyectos superaron en más del doble, el tiempo que les habíais otorgado, sin que la moderadora hiciera nada al respecto, ninguneado así a los demás ponentes. Me pareció de una falta de respeto insultante y salí echando humo por las orejas. Además una de las chicas que les tocaba hacer preguntas sobre los proyectos hizo una exposición de más de 10 minutos para acabar sin hacer ninguna pregunta a ninguno de las ponentes invitadas. Estos hechos hicieron que no quisiera compartir la comida y que saliera bastante decepcionado.
- Por otro lado el taller lo disfruté muchísimo y los participantes creo que también. Espero que en próximas ediciones se tenga en cuenta toda esta exposición, y nos comprometiéramos a las reglas del juego que ustedes marcaron.
- Enhorabuena al equipo de dirección y artístico de la jornada, ha sido un encuentro formidable donde se han podido escuchar muchas voces y muchas propuestas. Las actividades complementarias (danza y teatro) han sido excepcionales.



**Comentarios. Facilitamos este espacio por si desea hacer comentarios adicionales o complementar sus valoraciones**

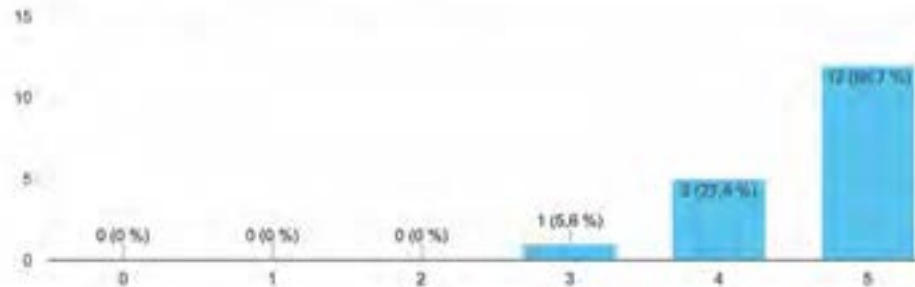
- Me hubiera encantado que hubiera habido más gente, tan interesante y con tantas plazas vacías.
- Me hubiera gustado saber el programa de las Jornadas con más tiempo.
- Muy interesante. Ponencias algunas de ellas indispensables en el momento en el que estamos. Gracias.
- Ya lo he dicho antes, me fue imposible disfrutar de las jornadas debido al ninguneo que se hizo a la organización que yo representaba.

## CUESTIONARIO PONENTES Y TALLERISTAS

### Participación

Valore la utilidad y/o satisfacción de haber asistido a otras actividades distintas de las que usted ha realizado: talleres, comunicaciones, espectáculos...

18 respuestas



Valore posibles contactos con otros profesionales que ha conocido en las Jornadas, si los ha realizado

18 respuestas

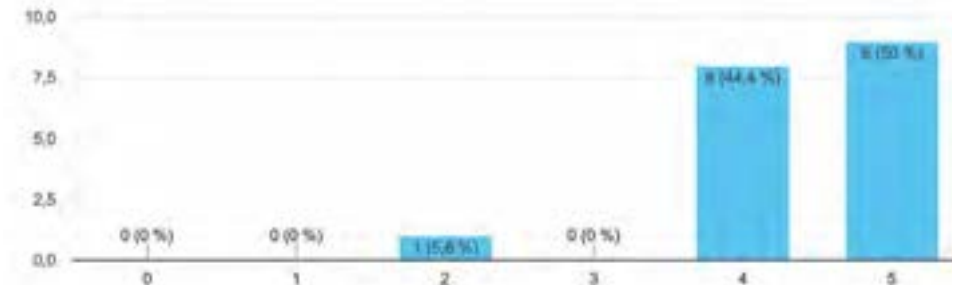


## CUESTIONARIO ASISTENTES

### Participación

Nos gustaría tener su opinión general sobre las 15 Jornadas, ¿cómo las valora globalmente?

18 respuestas



## CUESTIONARIO PONENTES Y TALLERISTAS

**Comentarios. Facilitamos este espacio por si desea hacer comentarios adicionales o complementar sus valoraciones**

- Me hubiera encantado que hubiera habido más gente, tan interesante y con tantas plazas vacías.
- Me hubiera gustado saber el programa de las Jornadas con más tiempo.
- Muy interesante. Ponencias algunas de ellas indispensables en el momento en el que estamos. Gracias
- Ya lo he dicho antes, me fue imposible disfrutar de las jornadas debido al ninguneo que se hizo a la organización que yo representaba.

# CUESTIONARIO PONENTES Y TALLERISTAS

## Programación

### Observaciones sobre la programación de las 15 Jornadas

- Muy completa y con una notable riqueza y obras muy interesantes.
- La programación me ha parecido muy buena
- El espectáculo que pudimos visionar, excelente.
- Estupenda
- Muy completa
- Fue bastante equilibrado entre pedagogía y entretenimiento
- Me gustaría ver en las ponencias a personas de la calle que lidian todos los días con la discapacidad, un taxista, un tabernero, una cuidadora de una residencia... que acerquen otras realidades que también afectan al final a las artes escénicas.
- La programación, a todos los niveles, tanto de las ponencias, como las comunicaciones y las producciones, me ha parecido muy bien compensada, complementaria entre sí y alcanzando diversos focos de interés, lo que la convertía en altamente atractiva.
- Muy interesantes todos los temas tratados y todas las mesas y comunicaciones.

### Observaciones sobre los participantes

- Muy amables y respetuosos.
- Este año me parecieron muy variados y necesarios.
- De la misma forma, proyectos e invitados a ponencias de amplia calidad.
- Estupenda
- Interesante y diversidad de aportaciones.
- Ya lo he dicho.
- Los días que pude asistir, lamentablemente la asistencia no fue muy alta.
- En general, todos los participantes han sido muy interesantes y han puesto sobre la mesa también temas que son de preocupación, como la sostenibilidad de los programas y la legislación.

### Comentarios, contenidos y aspectos que considera que deberíamos valorar para próximas ediciones

- Un espacio para crear más conexión, dentro de lo institucional que ha de ser el acto. Actividades y dinámicas grupales que provoquen vínculos y unión.
- Que sigan adelante mucho tiempo más.
- Seguir valorando la representación de diversos cuerpos en el camino
- Creo que sería interesante difundir las jornadas en otros circuitos como, por ejemplo, los espacios universitarios con titulaciones que pudieran tener interés en las mismas. En el caso de la Universidad de Cádiz, no nos había llegado la información.
- Más espacio de debate.
- Ya lo he dicho.

## NOTA SOBRE LA RELATORÍA

En la transcripción de las diferentes intervenciones en las 15 Jornadas sobre Inclusión Social y Educación en las Artes Escénicas y la Música: Espacios para la identidad, se han seguido en términos generales las recomendaciones de ortografía y gramática de la Real Academia Española, si bien se ha optado por conservar el uso del lenguaje inclusivo por parte de aquellos ponentes que lo han utilizado, para no desvirtuar su discurso. Se ha evitado destacar estas palabras en cursiva para facilitar el flujo de lectura.

En la intervención de Ben Evans, director de artes y discapacidad para Europa del British Council, realizada originalmente en inglés, se ha optado por traducir *disabled* como «discapacitado» y *with disability* por «con discapacidad», a pesar de que los términos no son exactamente equivalentes, para facilitar la comprensión de sus reflexiones en torno al uso del lenguaje. En castellano, el término preferido es siempre «persona con discapacidad» frente a «discapacitado».





[inclusioninaem.mcu.es](http://inclusioninaem.mcu.es)

