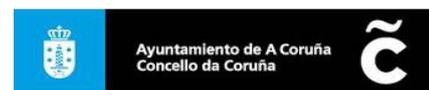


# VIII JORNADAS SOBRE la INCLUSIÓN SOCIAL y la EDUCACIÓN en las ARTES ESCÉNICAS

## MEMORIA

Organizan:





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

# Jean Frédéric Chevallier



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

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

## Sobre el ponente

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

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

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

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

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



Ver video de la intervención

# Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad

## Jean Frédéric Chevallier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



que propongo avanzar hoy. La inquietud principal es:

*¿Para qué sirve hacer teatro contemporáneo en una comunidad?*

Para atenderla, avanzaré paso por paso.

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

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

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

### **¿Qué es la creación escénica contemporánea?**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El filósofo Gilles Deleuze insistía:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

espectadores no se preocupen por el rumbo que están tomando.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## COLOQUIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**PÚBLICO:** ¿Qué tipos de cambios has percibido en tu trabajo en la comunidad entre chicos y chicas, entre ellos, entre ellas, entre distintas edades?

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

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

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

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

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

## ORGANIZACIÓN Y DISEÑO DE CONTENIDOS

- **Jaime Guerra Carballo**, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
- **Xosé Paulo Rodríguez Domínguez**, Teatro Rosalía Castro de A Coruña/ IMCE
- **Paz Santa Cecilia Aristu**, La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid
- **Irene Pardo Molina**, La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública
- **Isabel Pérez Izquierdo**, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía
- **Antonio Simón Rodríguez Martínez**, Institut del Teatre de Barcelona
- **David Ojeda Abolafia**, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
- **Grego Navarro de Luis**, Fundación Municipal Teatro Gayarre de Pamplona
- **Eva García**, coordinadora de las VIII Jornadas.

## EQUIPO DEL TEATRO ROSALÍA CASTRO

- **Begoña Llamosas**
- **Ricardo Rodríguez**
- **Conchita Fernández**
- **Carolina de la Torre**
- **Laura Cedrón**

Audiovisuales: **Pablo Rodríguez Martínez-Reclip S.L.**

Fotografía: **Amador Lorenzo**

Diseño gráfico: **José Antonio de Luis**- A toda Plana.

Relatoría y diseño de la memoria: **Ana Belén Santiago**

Traducción e interpretación en lengua de signos: **Federación de Asociaciones de Persoas Xordas de Galicia (FAXPG)**

## AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo de gestión, producción y técnico del Teatro Rosalía Castro y del resto del Instituto Municipal Coruña Espectáculos (IMCE) del Ayuntamiento de A Coruña, por su apoyo y esfuerzo para la organización de las Jornadas.

A los responsables de los equipamientos colaboradores en la ciudad de A Coruña: Kiosco Alfonso, Teatro Colón, Casa Museo Casares Quiroga y Fundación Luis Seoane.

A la Deputación de A Coruña, a AGADIC de la Xunta de Galicia y a la Universidade de A Coruña, por el apoyo recibido para las VIII Jornadas.

A François Matarasso por su complicidad y apoyo a las Jornadas.

## Organizan:



## Con la colaboración de:

