



Revista N.º 3  
Guayaquil, Ecuador  
abril 2021  
ISSN: 2697-3596

# Teatralizando la educación: experiencia con actores y espectadores ciegos

**Juliana Terezinha Partyka**

Docente de Arte

Instituto Paranaense de Ciegos – IPC, Brasil

[jupartyka@icloud.com](mailto:jupartyka@icloud.com)

**Robson Rosseto**

Docente del Posgrado en Artes

Universidad Estadual de Paraná – Unespar

[robson.rosseto@unespar.edu.br](mailto:robson.rosseto@unespar.edu.br)

## RESUMEN

El presente artículo presenta una pesquisa sobre el proceso de creación y la proposición del término 'dramaturgia inclusiva' en el trabajo teatral desarrollado con personas con discapacidad visual. El proyecto titulado "Teatralizando la educación", realizado en el año de 2016 en el Instituto Paranaense de Ciegos – IPC, en colaboración con la Universidad Estadual de Paraná – UNESPAR, Campus Curitiba II, tuvo apoyo financiero de la Embajada de Finlandia en

Brasil. El texto apunta los principales desafíos y las metodologías utilizadas para el montaje de un espectáculo con actores y espectadores con discapacidad visual. En esta investigación se ha explorado, por medio de la dramaturgia, una forma de suplir las necesidades de estímulos visuales de creación y comprensión del texto, de la obra y de los recursos de escenificación, por medio de la creación individual e imágenes particulares de cada participante.

**PALABRAS CLAVES:** teatro, inclusión, ciegos, dramaturgia.

## **TITLE: Theateralized education: experience with actors and blind spectators**

### **ABSTRACT**

This article presents a research about the creation process, and later application of the term 'inclusive dramaturgy' in theater work with visually impaired people. To this end, he reports the experience of the project "Teatralizando a Educação" carried out in 2016 at the Instituto Paranaense de Cegos - IPC, in partnership with the State University of Paraná - UNESPAR - Campus Curitiba II - and financial support from the Embassy of Finland in Brazil, and points out the main challenges, and methodologies used to put on a show with actors and spectators with visual impairments. It is then explored, through dramaturgy, a way to supply the needs for visual stimuli of creation and understanding of the text, the work and the staging resources, through the individual creation and particular imagery for each individual.

**KEYWORDS:** theater, inclusion, blind people, dramaturgy.

## Procesos de creación

Pensar en teatro, específicamente en las producciones escénicas contemporáneas, requiere más que símbolos, signos y significados. Requiere un espectador atento, participante, abierto a las experiencias estéticas y artísticas que un espectáculo desea proporcionar. En esta expectativa, en la relación entre escena y espectador participante, nos detenemos en aquel que no tiene uno de los sentidos principales para la apreciación de una producción artística: la visión.

¿Cómo pensar en el arte, en la apreciación del arte, si es por medio de la visión que imaginamos todo el acto de creación de la obra artística? Tal vez ahí resida uno de los principales déficits de los artistas contemporáneos: la falta de pluralidad de sus percepciones.

La participación igualitaria en las producciones artísticas, en busca de soluciones más democráticas, pueden en realidad colaborar con el proceso de inclusión de las personas con discapacidad visual. El reconocimiento de las personas con discapacidad visual en el proceso social inclusivo requiere que se les pueda entender como personas con derechos y capacidades. En este sentido, se espera que la participación de las personas, ciegas o no, pueda llevarlos a redefinir conceptos ultrapasados y divisorios sobre la ceguera, cualesquiera que sean, principalmente, que las artes sean direccionadas hacia aquellas personas con los sentidos preservados.

Cuando pensamos en acciones inclusivas es necesario analizar que ellas deben integrar el individuo a la sociedad, pensando en sus necesidades y en cuáles prácticas pueden auxiliarlo, permitiendo que le sean aseguradas las mismas oportunidades en relación con los demás individuos, dándoles el derecho a la autonomía. Para Rosa Amélia Souza Lima (2005), las acciones inclusivas están allá de permitir que el individuo ciego se convierta en un sujeto actuante en la sociedad a la cual él pertenece, relacionándose directamente al desarrollo físico, cognitivo y hasta afectivo del deficiente visual.

Las prácticas inclusivas remiten a situaciones graduales de la construcción democrática, en la cual la trayectoria histórica presupone la lucha por la ciudadanía, que pasa no solo por conquistar la igualdad de derechos y deberes, sino también de la adquisición de una vida más digna, en las diferentes dimensiones constituyentes de los individuos, o sea, tanto en la naturaleza sociocultural cuando en la afectiva, cognitiva y biofisiológica. (Lima, 2005).

Se habla mucho de accesibilidad en el arte, arte inclusiva, en los diversos medios utilizados para la adaptación de una obra en algo semejante a lo que se ve para aquel que no ve. ¿Qué sentido tiene? ¿Cómo un espectador ciego puede disfrutar un espectáculo, si el arte está pasando allí, en el palco, en el momento en que su audición

es dividida entre lo que es dicho en la obra y lo que es dicho por ella —la audiodescripción,<sup>1</sup> por ejemplo?

Al fin y al cabo, ¿qué es más significativo en el placer artístico?

Si considerarnos que en un público completamente homogéneo —en lo que toca a los sentidos preservados— las experiencias y las impresiones mucho difieren. ¿Por qué habría de ser diferente con el público ciego, o con un público dividido entre ciegos y videntes<sup>2</sup>?

Partiendo de estas preguntas iniciales, y de buena parte de mis inquietudes<sup>3</sup> sobre el asunto en pauta, especialmente en cuanto académica instructora del “Proyecto Teatralizando”, he dedicado mis estudios a responder algunas de las cuestiones que surgieron a lo largo del proceso creativo, entendiendo mi función de artista, sobre todo, en la posición de aquel que no tiene la experiencia de la ceguera.

## Proyectos artísticos con personas con discapacidad visual

El “Proyecto Teatralizando” previó prácticas teatrales destinadas a las personas con discapacidad visual y también miembros de la comunidad sin discapacidad, interesados en la experiencia teatral con la idea central de realizar el montaje de un espectáculo al fin del proceso. En 2012, la Embajada de Finlandia en Brasil aprobó un proyecto artístico promovido por el Instituto Paranaense de Ciegos – IPC, y desde ese momento, la práctica teatral ha sido desarrollada en el Instituto con la contribución de voluntarios, profesores de arte contratados y proyectos artísticos híbridos.

---

1 En 27 de junio de 2006 el Ministerio de las Comunicaciones aprobó la Ordenanza N.º 310, en la cual la audiodescripción es definida, entre otros, como un recurso de accesibilidad, en los términos en que corresponde a una locución, en lengua portuguesa, sobrepuesta al sonido original del programa, destinada a describir imágenes, sonidos, textos y otras informaciones que no podrían ser percibidas o comprendidas por personas con discapacidad visual. Cfr. Brasil, Portaria. n.º 310, de 27 de junho de 2006. 2006. Disponible en: <http://www.mc.gov.br/portarias/24680-portaria-n-310-de-27-de-junho-de-2006>.

2 La palabra ‘vidente’ mencionada en este artículo se refiere siempre a personas que ven.

3 El desarrollo práctico de la pesquisa fue realizado por mí, profesora de Arte en el Instituto Paranaense de Ciegos – IPC.

En su año de lanzamiento el proyecto, “Teatralizando la Educación” tuvo la participación de los estudiantes de Enseñanza Fundamental (años iniciales), Atención Educacional Especializada del IPC y la comunidad. Las actividades buscan el desarrollo de diversos aprendizajes y habilidades como: optimización de la comunicación verbal, experiencias en la representación teatral y la comprensión de una producción artística y sus interfaces. Los estudiantes aprenden técnicas para movilidad en la representación teatral, así como nociones de espacio y postura en el palco.

En 2015, aún con verbas del mismo financiamiento, el IPC contó con la colaboración de la Universidad Estatal de Paraná – UNESPAR, campus de Curitiba II, y por medio del proyecto de extensión seleccionó cuatro estudiantes del curso de licenciatura en Teatro para el desarrollo de la referida propuesta. El “Proyecto Ilusión Óptica – Qué falta nos hace la palabra” trajo para la escena, y para la platea, personas con y sin discapacidad visual. La experiencia propuso la inclusión artística en el IPC por medio del teatro, entendiendo a las personas participantes como artistas, en sus más variadas potencialidades, sin destacar la discapacidad visual. El arte cuya interpretación estaría en el propio núcleo teatral, o sea, los ciegos y videntes recibirían los mismos estímulos narrativos, sin sobrecargar este o aquel individuo, respetando sus particularidades.

Así, los encuentros con el grupo duraron alrededor de nueve meses, y culminarían en un espectáculo en que la dramaturgia fue creada con base en sus experiencias en cuanto personas, con un total de ocho personas con discapacidad y cinco videntes. En ese proceso, la elaboración de la dramaturgia fue colectiva, momento en que cada uno de los participantes tuvo la oportunidad de contar su propia historia.

Las imágenes son construidas con base en nuestras experiencias directas e indirectas, por lo tanto, una persona que nunca ha conocido de cerca el mar, pero que ya escuchó a alguien comentando e

intentando reproducir el ‘tchuaar’ de las olas del mar almacenará informaciones acerca del sonido del mar, aunque la imagen sonora del sonido del mar sea estrictamente mecánica. Siendo así, es importante que nos fijemos en el hecho de que la producción de imágenes mentales es condicionada por experiencias culturales del individuo.<sup>4</sup>

De acuerdo con Spolin, «el juego instiga y hace emerger una energía, del colectivo, casi olvidada, poco utilizada y comprendida, muchas veces depreciada».<sup>5</sup> En este sentido, la autora intenta reforzar la idea de la importancia del juego para el aprendizaje, pues, por medio de sus actividades lúdicas, el juego potencializa las inteligencias del individuo.

De acuerdo con Piaget, el agrupamiento entre niños oscila entre dos tipos: la de la heteronomía y la de la autonomía. Los intentos de colaboración (pacto democrático) resultan del crecente sentido de cooperación y no tiranizan nunca un equilibrio idea o estático. La conciencia de sí implica una confrontación continua del yo con el otro. Solo por medio de un contacto con los juzgamientos y evaluaciones del otro es que la autonomía intelectual y afectiva cede lugar a la presión de las reglas colectivas, lógicas y morales.<sup>6</sup>

De esta manera, queda establecido que, al proponer juegos en los cuales la actividad colectiva colaborativa es esencial para el suceso del mismo, los alumnos superan las adversidades y comprenden la importancia de dialogar con el otro, por relacionar su cuerpo, su conciencia individual, con la del colectivo. Otro factor importante establecido por Spolin es que el jugar proporciona a las personas la oportunidad de desarrollar la capacidad estratégica para solucionar

---

4 Adailson Costa. *Teatro das emoções e emoções no teatro: Diálogos entre neurociência e Stanislavski*, 148f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás: Goiás, 2014): 5.

5 Viola Spolin. *O jogo teatral na sala de aula* (São Paulo: Perspectiva, 2007): 21.

6 Spolin. *O jogo teatral na sala de aula*, 21.

diversas cuestiones del colectivo, que reflejan en lo individual. Los juegos por ella propuestos, tal como tantos otros, tienen cuño social, y dependen del esfuerzo individual unido al otro, posibilitando destacar que la acción de cada uno refleja en el acto colectivo. Dentro de esos parámetros, también queda establecida la relevancia de que el individuo tiene libertad personal para expresarse, para que su contribución sea potencializada, pues, «el jugador necesita estar libre para interactuar y experimentar su ambiente social y físico».<sup>7</sup>

El estímulo de sensibilidades a partir de las prácticas teatrales es nombrado por Rabêllo (2001) como una percepción selectiva en la que se desarrolla un proceso de aprendizaje para ejercitar un control adecuado de los diferentes estímulos sensoriales, pues «la consciencia corporal permite el reencuentro con el propio cuerpo, para que despierte sensorialmente y pueda ser activado de manera vital».<sup>8</sup> O sea, el teatro puede ser utilizado como un propulsor de los sentidos de este individuo, realizando una transformación sensorial corporal, beneficiando el proceso de inclusión en el ámbito social.

Es importante resaltar la conciencia de que estos estímulos deben explorar las necesidades específicas de cada individuo con discapacidad visual, sin limitar el teatro a procedimientos sonoros o acústicos, en el intento de compensar la falta de visión y olvidándose de que la comprensión del ciego no debe ser explorada a partir de la condición del no ciego, por ejemplo. Este fue un importante momento en la realización de este proyecto, pues es en ese sentido que las pesquisas de trabajo en grupo se unen para crear un espectáculo donde los elementos esencialmente visuales —escenarios, figurines, objetos escénicos— pudiesen también ser compartidos, pero con la diferencia de que en este momento ellos también se unen para crear y hacer parte de una experiencia, completa de significado, y participación dentro del espectáculo.

---

7 Spolin. *O jogo teatral na sala de aula*, 31.

8 Roberto Sanches Rabêllo. *Teatro-educação: Uma experiência com jovens cegos* (Salvador: Edufba, 2011): 88.

Mostrar el mundo a un ciego requiere el establecimiento del contacto lo más concreto posible; por el contrario, se corre el riesgo de que las palabras, en su dimensión descriptiva, sean reducidas al verbalismo, denotando así realidades desprovistas de la comprensión de su significado efectivo.<sup>9</sup>

Las pesquisas orientadas para la dramaturgia se expanden en el momento en que es posible entender la dramaturgia no solo como texto hablado, o texto intrínseco al espectáculo, sino como un conjunto de elementos que tiene la importante misión de traer para la escena aquello que los ojos no pueden captar, y proporcionar a los participantes ciegos una significación amplia, como ampliadores de experiencia estética y artística.

Considerar que una persona ciega no pueda crear, sobre los posibles huecos, aquello que no está escuchando por el texto, es pensar que el poder creativo de esta categoría de personas no existe. Cuando vamos a asistir a una pieza, o leer un texto, nunca nos apoderamos de todo lo que contiene, las diferentes personas retienen diferentes temas, este es el poder creativo del arte. No es precisa.<sup>10</sup>

El espectáculo “Todo lo que vi de Ojos cerrados”, presentado en el Teatro Laboratorio de la UNESPAR – FAP, cerró el ciclo de esta etapa del proyecto, y trajo al grupo algunas respuestas para la búsqueda de accesibilidad en piezas de teatro. La conclusión a la que se ha llegado en este momento es que las prácticas no podrían ser solo para ese año; deberían ser continuas y perfeccionadas.

---

9 Ana Luiza Valente Oliveira. *Projeto Ilusão Ótica: Espetáculo Teatral Tudo que vi de olhos fechados* (Curitiba: ARDesign, 2016): 3.

10 Oliveira. *Projeto Ilusão Ótica*, 42. Fragmento de entrevista realizada con un espectador vidente tras la presentación del espectáculo “Todo lo que vi con los ojos cerrados” en el Teatro Laboratorio de la FAP, en diciembre de 2015.



## Proyecto Teatralizando

Tras la reflexión en grupo sobre los aciertos e incongruencias, conseguimos reflexionar acerca de los objetivos alcanzados y los retos a superar para ampliar la comprensión y el acceso de la persona con discapacidad visual a los espectáculos teatrales. En 2016, en la continuación del proyecto, surgió una segunda oportunidad de montaje de un espectáculo, también promovido por el financiamiento de la Embajada de Finlandia en Brasil vinculado al proyecto de extensión de la UNESPAR. En este nuevo proceso creativo emergió un segundo reto: los participantes del proyecto no querían seguir hablando sobre ellos mismos, mas querían un texto para ellos. Eso significaba que solo usaríamos historias personales para montar una escena, y tal vez no tendríamos más elementos que, de alguna manera y a través de sus experiencias individuales, conectaran los actores a la platea.

La catarsis<sup>11</sup> buscada en el primer espectáculo y la identificación del público con las historias no serían las guías narrativas utilizadas en el primer montaje y, por ese motivo, iniciamos una búsqueda anhelando otras maneras de tornar accesible el espectáculo. En este objetivo, el deseo era persistir en la inclusión del arte por el arte, es decir, sin contar con recursos externos que pudiera dar al espectador cualquier idea de los elementos visuales presentes en el espectáculo. Como dramaturgia del espectáculo, busqué recursos por medio de la palabra, como la audiodescripción, ya que en aquel momento comprendí que sería la mejor opción para esta experiencia, pero de esta vez, las palabras antes dichas ajenas al espectáculo serían puestas en la dramaturgia, en el discurso de los personajes.

Así, el arte hace una contribución para el conocimiento cuando presenta una forma de imaginación, que difiere de la contribución del

---

<sup>11</sup> En un espectáculo trágico, se refiere al desarrollo de una especie de purgación de algunos sentimientos del público.

simbolismo discursivo. Lo que eso hace en lo que dice respecto a nuestra conciencia de la realidad objetiva, el simbolismo del arte hace a favor de nuestra conciencia de la realidad subjetiva, del sentimiento y de la emoción. El arte es una manera de expresar ideas sobre la sensibilidad humana. Para imaginar el sentimiento y entenderle la naturaleza es que necesitamos del arte.<sup>12</sup>

Gran parte de los participantes del “Proyecto Teatralizando” realizado en 2015 en el Instituto Paranaense de Ciegos – IPC, ya había tenido su primera experiencia teatral en el año anterior, y también por este motivo ansiaban desafíos, dificultades y experiencias nuevas en el palco. Al analizar el proceso creativo de los trabajos escénicos, tal vez el principal resorte propulsor para el desarrollo de estos proyectos es el deseo de hacer más, al final ellos sabían que podían hacer más. Ellos querían hacer más. Exigían de mí, como dramaturga del proyecto, atención en los mínimos detalles. Muchas veces fue necesario cerrar los ojos en determinados momentos a fin de comprender lo que sucedía en aula de ensayos y buscar resolver cuestiones puestas en escena.

La solución encontrada en el texto respondía muchas preguntas y, aunque artificialmente, resuelve las cuestiones de un espectáculo inclusivo. Por otro lado, un espectáculo cuyo foco está en el texto teatral corre el riesgo de ser tedioso y poco fascinante en relación con la propuesta escénica y la recepción de los espectadores.

Importante resaltar que tanto el público cuanto los actores con discapacidad visual poco tenían acceso a espectáculos, por lo tanto, más que cumplir un proyecto, estábamos buscando formación de este público en lo que respecta a la inclusión, a la percepción de que es posible realizar un espectáculo para ciegos y videntes ofreciendo a los participantes experiencias significativas y diversas. «De cierta manera, los orígenes de la sociedad son los orígenes del teatro por-

---

<sup>12</sup> Rabêllo, *Teatro-educação*, 70.

que es por la personificación e identificación que el hombre, en toda su historia, se ha relacionado con los otros». <sup>13</sup> Así, el teatro puede transformarse en una acción social capaz de realizar un proceso de inclusión y tornarse un mediador entre el sujeto ciego y la sociedad.

Durante varios ensayos me dediqué a llevar para el salón de ensayos textos cortos cuando trabajaba la poética de la palabra. La propuesta era presentar distintos textos por medio de lecturas dramáticas, <sup>14</sup> de manera que cada frase dicha pudiese crear un escenario de imágenes mentales y muchos elementos que ellos darían cuenta de visualizar: cuadros imaginativos a través de poesías, de cuentos, de historias, por medio de los cuales ellos mismos tendrían que finalizar, utilizando los mismos recursos, esto es, dentro de un texto primordialmente poético, incluir sonidos, olores y visualidades. Cabe destacar que, sin el sentido de la visión, algunos de los estudiantes cerraban los ojos, sonreían y discutían sobre las historias oídas.

Al relatar este momento, conviene mencionar la escucha sensible, especialmente sobre lo que Constantin Stanislavski denominó 'verdad escénica'. «En la vida común, la verdad es aquello que existe realmente; en escena: algo que no tiene existencia de hecho, pero podría ocurrir». <sup>15</sup> De hecho, es necesario creer en aquello que es dicho, pues así es que se puede convencer una platea.

El teatro es el arte del encuentro, la magia que ocurre cuando las miradas se cruzan, la complicidad del intercambio, la potencia de afecto. Las experiencias relatadas en este artículo no traen el trueque de miradas, pero potencializa la creencia en el otro, en lo que él dice, y de qué manera la escucha/percepción ocurre.

---

<sup>13</sup> Richard Courtney. *Jogo, teatro & pensamento* (São Paulo: Perspectiva, 2003): 135.

<sup>14</sup> La lectura dramática se constituye en la presentación pública de una lectura de texto teatral, en que actores interpretan una pieza o parte de ella con texto en manos. Cfr. Marta Metzler. *Leitura dramatizada: objeto de fruição – Instrumento de estudo* (Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 4 ed. Rio de Janeiro: Letras, 2006): 131.

<sup>15</sup> Constantin Stanislavski. *A Preparação do Ator* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986): 152.

## Dramaturgia inclusiva

La elaboración de la dramaturgia —el texto propiamente dicho— ocurrió en dos etapas distintas: la primera, con vistas al esbozo de lo que buscábamos, tres monólogos fueron creados, que decían respecto a los papeles de padre, madre e hija. Mientras escribía los papeles, simultáneamente idealizaba el escenario y su distribución en el palco, así como los figurines y posición de los actores, para que de esta manera las elecciones pensadas también reflejasen la autonomía de la locomoción y su actuación.

FÁTIMA: ¡Daniela! ¡Despiértate, Daniela! ¡Hace 15 minutos que estoy parada aquí en la puerta de tu habitación intentando hacerte despertar! (...) ¡¡Fíjate en esa bata, hay tantas flores que parece que fui elegida la miss primavera de los años 60!! ¡Por Dios, Daniela! ¿Se ha muerto un cuervo aquí dentro? Levántate y coge esos calcetines podridos regados por el suelo. (...) Mi hija, con casi 20 años, viviendo conmigo, trayendo ese montón de amigos para dormir aquí, y un puñado de artistas famosos colgados en la pared... ¡Socorro, Daniela! ¡Ese cartel sacó la pintura nueva de la pared! ¡Si tengo que volver aquí para llamarte te haré a ti, tus amigos y esa tal Rita Lee, lamer esa pared, Daniela! (...) ¡Tú llegas a la habitación de tu hija, un hedor de habitación sucia, ropa echada por todos los lados y ella allí: estirada como una difunta con el trasero hacia arriba y usando la misma ropa que usó para ir al cole toda la semana! No. Zapatos, no. Los zapatos y las medias están t-i-r-a-d-o-s bien al lado de la cama. Y apestando. A-p-e-s-t-a-n-d-o. ¡¡Despiértate, Daniela!!<sup>16</sup>

Partiendo de este momento, los textos eran llevados para el salón de ensayo por medio de lecturas dramáticas y compartidos con los

---

<sup>16</sup> Juliana Partyka. *Dramaturgia inclusiva: Recuso alternativo a áudio-descrição no trabalho teatral com pessoas com deficiência visual*. IX Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais (Blumenau, SC: Universidade de Blumenau, 2016). Disponible en: [www.noipc.org.br/projetos/ilusao-otica](http://www.noipc.org.br/projetos/ilusao-otica)

actores que incluían sus opiniones, percepciones y maneras distintas de elaboración de esta práctica en conjunto. Esta construcción colaborativa fue uno de los momentos más importantes del proceso, pues a través del intercambio constante entre los participantes fue posible observar los huecos de creación imaginativa que necesitaban de relleno textual y escénico. Por otro lado, la palabra por sí misma no comportaba la totalidad de la experiencia anhelada por el público con discapacidad visual, especialmente por el deseo de no asemejar la expresión poética y artística a la mera lectura de textos, pero sí por proporcionar a estos —y también a los actores en palco— el contacto, y la presencia por medio de otras percepciones, sin la utilización del sentido visual.

Arte puede ser definida como la práctica de crear formas perceptibles y expresivas del sentimiento humano. Digo formas “perceptibles” y no “sensoriales” porque algunas obras de arte se ofrecen más a la imaginación de que a los sentidos exteriores.<sup>17</sup>

Este es el punto en que la dramaturgia deja de ser apenas hablada e imaginada como producción textual, y pasa a tener dimensión escénica. En esta perspectiva, los elementos presentes en la escena tienen funciones expandidas y trabajan en conjunto para abarcar la totalidad de la obra ofrecida al público, comprendiéndola como una obra cercada de signos y significados, en lo cual llamamos en este estudio de ‘dramaturgia inclusiva’.

La propuesta de “Dramaturgia inclusiva” surge como forma de expresión en la cual la narrativa, además de transformar cuadros imaginativos existentes en palabras y memorias, permite una conformación sensorial de la escena proveniente de la percepción y del repertorio de experiencias individuales. Surge como alterna-

---

<sup>17</sup> Langer, 1962, *apud Rabêllo, Teatro-educação*, 70.

tiva capaz de suplir las necesidades de estímulos verbales, también provenientes por la audiodescripción, ofreciendo una gran suma de posibilidades expresivas y perceptivas que, aliadas a otros elementos sensoriales, son presentadas para facilitar y permitir la comprensión de la escena, de la obra y de la narrativa, valiéndose de la sensibilidad y de la capacidad de percepción y creación imaginativa de cada individuo dentro del Arte o fuera de esta.<sup>18</sup>

El lema central de esta proposición busca hacer uso de todos los recursos escénicos como vías sensoriales de percepción, es decir, los distintos canales de percepción conectan e invitan a actores y espectadores al disfrute de un espectáculo.

La comedia como género teatral fue una solicitud de los propios actores antes de iniciar el proceso de ensayos; por este motivo, la elaboración textual fue direccionada para las potencialidades individuales y cómicas de cada uno de ellos. Desde el momento de la primera presentación de propuesta dramaturgica, trabajamos para que incluyesen sus propias hablas y tiempos de chistes, hasta que se sintiesen confortables y seguros para una futura presentación. La escenificación fue siendo elaborada de acuerdo con las características y disponibilidad escénica de los participantes.

El segundo momento de creación dramaturgica textual se pasó en el salón de ensayos. Una de las grandes dificultades encontradas estuvo directamente asociada a la asiduidad, y compromisos de accesibilidad durante el ensayo. Muchas veces, determinados participantes no conseguían llegar a los encuentros debido a la falta de auxilio en el transporte público, ómnibus colectivos que frecuentemente no paran cuando la persona señala, inexistencia de personas para acompañarles, otras enfermedades, etc. Esas cuestiones contribuyeron para que las rúbricas y los diálogos fuesen creados de manera abierta, sin género específico, para el caso de ausencia de actores, la sustitución de ellos no pesase en el colectivo.

---

<sup>18</sup> Partyka. *Dramaturgia inclusiva*, 212.

En el texto teatral, las características de los objetos y la localización de personajes eran dadas a través de sus propias hablas, como Arnoldo —personaje que representaba el padre de familia adicto en juegos— presenta el siguiente texto ya en el inicio de su monólogo:

Estoy aquí sentado a la mesa, en esta misma silla de paja, con esta toalla horrenda con estampa de ananá. ¿Silla de paja fuera de moda?

Resuelta la demanda de los actores, entendíamos que este molde, la información siendo presentada en el propio texto teatral, también informaría con detalles el público que asistiría al espectáculo. Para una experiencia táctil, la acción de disposición espacial del escenario, muebles, aderezos y dimensión de palco fueron creadas en escala a través de una maqueta realista disponible para acceso del público con discapacidad visual antes del espectáculo.

Al crear esta propuesta, también se pensó en un mecanismo interactivo de recepción: una sinopsis del texto presenta el espectáculo como un grupo de personas adictas a los juegos de azar, en la que una familia destinada al fracaso ve una gran oportunidad de apuesta, y todos deciden participar de un sorteo clandestino sin el conocimiento del resto de la familia. Basándose en esta información, inmediatamente imaginamos, razonablemente, algunas creaciones imaginativas advenidas de este fragmento: trajes coloridos, collares, personas decadentes, grupos sonrientes y efusivos. Además, el género descrito en la sinopsis también es importante para la recepción del espectáculo, el público es informado sobre la proposición del espectáculo: leve, para tranquilizar y relajar.

Seguramente las características de los figurines también pudieron ser insertas en el texto teatral de manera que puedan envolver al espectador y despertar su propia creación de imagen, mas los detalles de texturas, levedad y aspectos físicos también fueron insertos en la recepción antes del espectáculo, donde los propios personajes recibían al público con abrazos, pláticas e informaciones relevantes

que, quizá, pasasen desapercibidas durante el espectáculo. De este modo, el público también puede conocer características personales de los actores como característica del pelo y talla, informaciones estas que enriquecían cada vez más el conjunto de percepciones que se completaría en el suceder del espectáculo.

El diseño de sonido, tercer elemento escénico que hace parte del conjunto de informaciones y modos de inclusión en el espectáculo teatral fue creada durante los procesos de ensayo, y se colmó por ser una junta de todos los otros recursos. Además de utilizar músicas ya existentes, unimos otras posibilidades presentadas en vivo, utilizando potencialidades de los propios actores, como instrumentos musicales a quien sabía ejecutarlos y recursos vocales de los participantes, en caso de que ellos hubieran participado de talleres de canto en años anteriores.

La experiencia sonora para los actores fue elaborada en sentido de orientar la localización espacial a través de sonidos advenidos de elementos del espectáculo, tal como el desplazamiento y el cambio de escenas, con el propósito de auxiliar la comprensión de los espectadores. A título de ejemplo, cubiertos, vasos y conversaciones familiares provenían de la localización exacta de la mesa del desayuno; la guitarra y músicas cantadas orientaban la localización de la habitación; murmullos, tintinear de copas y pláticas estridentes mostraban el espacio destinado al bar del club de juegos.

Para que el público con discapacidad visual comprendiese el desplazamiento de actores entre una escena y la otra sin la necesidad de describir estos movimientos, zapatos de tacón, collares de piedras y metal fueron insertados de manera de ofrecer al espectador el trayecto exacto de un espacio a otro. Utilizados todos los recursos escénicos de modo estéticos y también prácticos pensados en la inclusión de la persona con discapacidad visual, se pudo comprender a través de esta experiencia la posibilidad de crearse un espectáculo teatral en que la obra habla por sí misma, construida a favor de la accesibilidad para ciegos y videntes, sin que fuera necesaria la utilización de recursos externos al espectáculo.



Para Jacques Rancière (2012), la condición impuesta al espectador común y la importancia dada al acto de mirar limita la capacidad de creación individual, condicionando aquel que puede ver a la actitud pasiva de un agente falto de conocimiento y acción. La dramaturgia inclusiva propuesta en este espectáculo y direccionada al público con discapacidad visual encuentra, en el concepto de 'espectador emancipado' de Rancière, el argumento para el entendimiento de los recursos utilizados en lo que dice respecto a la recepción sensorial por el espectador con discapacidad visual.

La condición del espectador es una cosa mala. Ser un espectador significa mirar hacia un espectáculo. Y mirar es una cosa mala, por dos motivos. Primero, mirar es considerado el opuesto de conocer. Mirar significa estar delante de una apariencia sin conocer las condiciones que produjeron aquella apariencia o la realidad que está por detrás de ella. Segundo, mirar es considerado el opuesto de actuar. Aquel que mira para el espectáculo permanece inamovible en su silla, falto de cualquier poder de intervención. Ser un espectador significa ser pasivo. El espectador está separado de la capacidad de conocer, así como él está separado de la posibilidad de actuar.<sup>19</sup>

El formato teatral propuesto provee a los actores y espectadores con discapacidad visual una experiencia artística, estética, emancipadora y "hace con que ellos abandonen la condición de espectador: ellos no más están sentados delante de un espectáculo, están cercados por la escena, arrastrados para el círculo de la acción, lo que devuelve a ellos su energía colectiva."<sup>20</sup>

Esta propuesta invita a cada individuo a hacer uso de su propia imaginación y creatividad, de modo de alcanzar su propia percepción del espectáculo de manera única e individual, tal cual la pro-

---

<sup>19</sup> Jacques Rancière. *O espectador emancipado* (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012): 3.  
<sup>20</sup> Rancière. *O espectador emancipado*, 8.

puesta real del arte: conectarnos con aquello que nos toca, y dejarnos tocar por aquello que esencialmente conversa con nosotros.

## Conclusión

Factores como la orientación espacial, la lectura de la expresión corporal y facial de los colegas de escena, la falta de referencias visuales en los ciegos natos, y además elementos sensoriales, son grandes obstrutores para que ellos puedan actuar de forma satisfactoria en la búsqueda de la excelencia artística y expresiva. Sin embargo, para los espectadores con discapacidad visual las dificultades aumentan, pues no hay relación con el proceso y otras referencias para la comprensión del texto y de la escenificación, lo que hace que el método de audiodescripción sea considerado un medio de suplir las demandas visuales y dar empoderamiento a estos espectadores. Empoderamiento en el sentido de concientización, creación de socialización del poder entre los ciudadanos, conquista de la condición y de la capacidad de participación, inclusión social y ejercicio de ciudadanía.

Se explota, entonces, a través de la dramaturgia, una manera de suplir las necesidades de estímulos visuales de creación y comprensión de texto, de la obra y de los recursos de escenificación, a través de la creación individual e imaginativa particular de cada individuo. La experiencia investigada se preocupa en sumar métodos de accesibilidad para una mayor inclusión artística, asegurando alternativas y posibilidades al hacer teatral no solo para espectadores con discapacidad visual, sino también para artistas aptos para realizar cualesquier actividades dentro y fuera del palco, independientemente de su discapacidad, valorizando su potencial creativo y cognitivo.

El proyecto “Teatralizando la Educación” comprueba los muchos obstáculos a ser superados en la búsqueda de la autonomía, protagonismo de la persona con discapacidad, y accesibilidad

a espectáculos teatrales; también muestra una experiencia que dice mucho sobre el pensar y el hacer artístico inclusivo, investigando así posibilidades de creación en que sean respetadas sus potencialidades y vivencias personales, sin enfocar en el nivelación de actores y espectadores por medio de sus deficiencias, sino, sin dudas, en sus aptitudes.

Esta propuesta dramática se presenta como una alternativa que se vale de elementos escénicos propios a la escenificación, para que, en el propio contexto dramático, sea posible la inserción de recursos no visuales. La idea es que las formas encontradas artísticamente en un proceso creativo auxilien los espectadores en el entendimiento del espectáculo, sobre todo, favorezcan una experiencia artística de manera legítima, demostrando cómo la supuesta limitación impuesta por la ausencia de visión puede ser aminorada por soluciones sensoriales propias a la narrativa y a las capacidades expresivas y perceptivas de cada individuo.

El proceso de creación dramática y el de las barreras actitudinales en este camino surgieron como propulsores al desarrollo de nuevas formas de pensar el arte, entendiendo la importancia de la palabra en el discurso escénico, al mismo tiempo que no se limita a la oralidad, mas la utiliza en el proceso de creación expandido a otros canales de percepción, y a los modos como cada uno de ellos alcanza y transforma la recepción teatral.

La transposición de los obstáculos impuestos por la falta de la visión no debe ser limitada a espacios u obras de arte estáticas, más en la relación de estas personas y su inclusión efectiva en actividades artísticas, no solo por cumplimiento a la ley, sino entendiendo que solo la verdadera accesibilidad transforma la sociedad en un mundo de justicia e igualdad.

## Bibliografía

- Brasil, Portaria. nº 310, de 27 de junho de 2006. 2006. Disponible en: <http://www.mc.gov.br/portarias/24680-portaria-n-310-de-27-de-junho-de-2006>. Acceso 05 julio de 2020.
- Costa, Adailson. *Teatro das emoções e emoções no teatro: Diálogos entre neurociência e Stanislavski*, 148f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de Goiás: Goiás, 2014.
- Courtney, Richard. *Jogo, teatro & pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Lima, Rosa Amélia Souza, “Inclusão: Discussões e perspectivas para o processo inclusivo” (2005). Disponible en: <https://www.webartigos.com/artigos/inclusao-discussoes-e-perspectivas-para-o-processo-inclusivo-na-escola/92408>. Acceso 12 de setembro de 2020.
- Metzler, Marta. *Leitura dramatizada: objeto de fruição – Instrumento de estudo*. (Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 4 ed.). Rio de Janeiro: Letras, 2006: 231-2.
- Oliveira, Ana Luiza Valente. *Projeto Ilusão Ótica: Espetáculo Teatral Tudo que vi de olhos fechados*. Curitiba: ARDesign, 2016: 52.
- Partyka, Juliana. *Dramaturgia Inclusiva: Recuso alternativo a áudio-descrição no trabalho teatral com pessoas com deficiência visual* (IX Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais). Blumenau, SC: Universidade de Blumenau, 2016: 208-214.
- Rabêllo, Roberto Sanches. *Teatro-educação: Uma experiência com jovens cegos*. Salvador: Edufba, 2011.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado* (trad. de Ivone C. Benedetti). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- Spolin, Viola. *O jogo teatral na sala de aula* (trad. Ingrid Koudela). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Stanislavski, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- Vygotski, Lev Semionovitch. *Obras Completas – Tomo V. Fundamentos de Defectologia*. La Habana: Pueblo Educación, 1989.