FACULTAD DE ARTES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

ENCENDER LA NOCHE:
UNA EXPERIENCIA ESCÉNICA DE INCLUSIÓN DESDE LA OSCURIDAD

POR
RENATO ALONSO JOFRÉ MUÑOZ

Memoria de Obra presentada al Magíster en Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al título de Magíster en Artes,
mención estudios y prácticas teatrales.

Profesora guía:
María Verónica Duarte Loveluck

Diciembre, 2014
Santiago, Chile

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO.....
ii
RESUMEN.....
iv
1.INTRODUCCIÓN.....
1
2.FUNDAMENTACIÓN.....
4
Desde la oscuridad – Un nuevo convivio.....
4
Diálogos entre oscuridad y espacio.....
9
Texto – Encender la noche.....
13
3.MARCO TEÓRICO.....
15
Referentes teóricos.....
15
Inclusión – Un lugar igualitario.....
15
Sentidos – Desjerarquización.....
20
Espacio – Cuestionar la frontalidad.....
23

Referentes artísticos.....
28
Teatro de los sentidos.....
28
El cuerpo en escucha desde la oscuridad….....
29
Desliteralización de la imagen.....
30
Espacio (Habitante y Viajero).....
31
Música-Teatro Veleta.....
32
El cuento como base de Puesta en Partitura y Puesta en Escena.....
32
4.METODOLOGÍA / HALLAZGOS.....
35
Juegos de luz/oscuridad – Inclusión y despojo.....
35
Corporalidad y Desliteralización.....
36
Espacio: La certeza de lo impredecible.....
37
Escena y Musicalidad: Invertir el proceso.....
41
5.RESOLUCIONES ARTÍSTICAS.....
42

Trabajo actoral (imagen tangible)..... 42
Objetivos..... 42
Estrategias escénicas..... 43
Espacio y Materialidad..... 45
Claves para un diálogo inclusivo..... 45
Espacio sin fronteras..... 45
Uso de la luz..... 48
Articulación dramatúrgica..... 49
Del texto al cuadro: Hitos argumentales
v/s Hitos sensoriales..... 49
Trabajo sonoro-musical..... 51
Referencia..... 51
Imagen intangible..... 53

Entramado escénico-musical:
Imagen tangible e intangible..... 54
Musicalidad vocal..... 56
6.CONCLUSIONES..... 57
El descubrimiento de la experiencia escénica..... 57
7.BIBLIOGRAFÍA..... 64
8.ANEXOS..... 66
1.Guión escénico-musical y Análisis textual..... 66
2.Entrevista – Gabriela Salvaterra. Marzo 2014..... 71
3.Entrevista – Consuelo Achiardi. Noviembre 2014..... 76
4.Ficha Artística Obra..... 81

RESUMEN

“Encender la noche: Una experiencia escénica de inclusión desde la oscuridad”

El presente documento constituye una memoria de obra que consigna el trabajo de investigación teórico–práctico realizado en el marco del Magíster en Artes de la Universidad Católica de Chile, entre los años 2013 y 2014.

La investigación se desarrolla sobre la base del desarrollo de una experiencia escénica de carácter inclusivo, en la que la acción pueda ser percibida por todos, cuestionando el diálogo con el espacio de representación a través de la desjerarquización de los sentidos y enfocado hacia un público de espectadores que ven, ciegos y con visión reducida.

La problematización del espacio escénico en torno al concepto de oscuridad —eje sobre el que se trabajará la condición de ceguera— a través del texto narrativo de Ray Bradbruy “Encender la noche”, se presentará vinculada a los planteamientos teóricos de Le Bretón, Fisher Lichte, Dubatti, Féral y Lehmann, fundamentalmente.

1.INTRODUCCIÓN

En el marco del Magíster en Artes UC, el año 2013 comencé a desarrollar esta Memoria de obra, que consigna un proceso de experimentación teatral y musical, centrado en cómo abordar una creación escénica inclusiva —que pueda ser percibida tanto por ciegos, como por personas con visión reducida y personas que pueden ver— sobre la base de un cuento[1]; problematizando el uso del espacio de representación y relevando el concepto de oscuridad como lugar de inclusión.

Dado que a través del tiempo este estudio se expandió hacia las áreas de la percepción de un acto de comunicación, la jerarquización de los sentidos humanos, la creación escénica y la inclusión, el campo teórico sobre el cual se desarrolla la investigación incluye principalmente a David Le Breton (perspectiva antropológica de los modos humanos de percepción), Jorge Dubatti (convivio y relaciones del acontecimiento teatral), Josette Féral (proceso del acto teatral), Erika Fischer-Lichte (espacio preformativo y corporalidad), Han Thies Lehmann (teatro posdramático y corrientes teatrales actuales), entre otros.

Ya en el 2014, una vez sentados los lineamientos del marco teórico anteriormente descrito, se hizo necesario entrevistar a algunos expertos en las materias de inclusión (Ps. Consuelo Achiardi, PIANE UC), de teatro sensorial (Gabriella Salvaterra) y de educación y comunicación para personas ciegas y con visión reducida (Prof. Ximena Verdugo, Directora colegio "Hellen Keller"). Estas entrevistas permitieron dar una

[1] Se trata del cuento "Encender la noche" (*Switch on the night*) de Ray Bradbury. El conflicto central del texto, gira en torno a un niño que teme a la noche y recurre a la luz artificial para refugiarse, al que una niña enseña a encender la luz que la propia oscuridad posee. Más adelantes, se profundizará sobre la elección de este material narrativo, su contenido y relación con la investigación.

nueva mirada sobre los conceptos que se manejaban en teoría, que estaba conectada con la experiencia y la implementación empírica de ellos.

Para el desarrollo de este proyecto, se convocó a un equipo artístico interdisciplinario (detallado en el anexo nº4 de esta Memoria) con el que se enfrentó tanto la producción, como el diseño y la creación escénica y musical, durante el período comprendido entre mayo 2013 y enero 2014, en las dependencias del Magíster en Artes UC y la Escuela de Teatro UC. El trabajo creativo contó con la tutoría de Coca Duarte y con una asesoría de dirección que realizó el profesor de actuación y director teatral Luis Ureta, quien asistió a dos muestras del trabajo escénico en desarrollo.

Respecto de la investigación práctica en sí, los referentes consigandos en esta Memoria tienen relación con mis antecedentes experienciales profesionales, principalmente trabajando como actor, compositor y cantante en la compañía Música-Teatro Veleta[2]. Dichos antecedentes me han permitido enfrentar la práctica artística con la investigación y la reflexión teórica en general sobre qué y cómo se hace lo que hacemos cuando abordamos dicha práctica.

En un principio no resultó del todo fluido este enfrentamiento, pero cuando la investigación comenzó a intuir los hallazgos de la práctica, ésta pudo comenzar a nutrirse regularmente de aquélla. Es decir, la reflexión sobre lo que se hace en escena y sobre el imaginario al que se alude con la representación, me ha permitido abrirme camino hacia nuevas estrategias de escenificación, relativas en su mayoría a la desjerarquización de los sentidos y a la problematización del uso del espacio. De no haber combinado la práctica escénica con la reflexión teórica, no habría podido vislumbrar las nuevas prácticas a las que me acercaba, ni mucho menos encaminarme

[2] Música-Teatro Veleta: Compañía de trabajo escénico formada en el año 2008, dirigida por Gala Fernández. Ha estrenado a la fecha las obras "Omutí, el Árbol de las Palabras" (Teatro UC, 2009), "Niño Terremoto" (en coproducción con Teatro UC, 2011) y "Hanuk" (GAM, 2013).

hacia ellas con certeza. De esta manera, puede decirse que la investigación teórica me permitió tomar distancia de lo hecho en la práctica y aplicar a los resultados de ésta una visión crítica, para volver a adentrarme en la experimentación escénica con más conciencia de la ruta que trazaba.

Creo que esta retroalimentación entre reflexión teórica y práctica, fue la que permitió que el resultado escénico de la investigación constituya una vivencia significativa tanto para el actor como para el espectador, que les lleva a reflexionar más allá de la vivencia misma de la puesta en escena, transformándose así en una experiencia escénica.

2.FUNDAMENTACIÓN

Desde la oscuridad – Un nuevo convivio

Como primer antecedente de la investigación, fue muy importante para mí la experiencia profesional que emprendí en el año 2008, cuando fui llamado a ser parte de un grupo que comenzaba a gestarse, con el propósito de contar historias a través de la música y el teatro. Fue así como formé parte del nacimiento de la compañía Música-Teatro Veleta, que estrenó su primera obra "Omutí el Árbol de las Palabras" en el colegio "Hellen Keller" para personas ciegas y con visión reducida[3].

Luego de este particular estreno, me planteé frente al hecho de que las personas ciegas viven permanentemente en la oscuridad, me pregunté respecto de esta condición y sus implicancias en la forma de percibir el entorno y así surgió la base del cuestionamiento que dió pie a este estudio.

Me pareció que, sobre todo para las personas que no han nacido ciegas y que tienen el recuerdo de una forma de percibir diferente, la prevalencia de la oscuridad debe tornarse una cuestión trascendente y se encuentran cotidianamente enfrentadas a convivir en una sociedad donde el sentido de la vista es algo primordial.

Respecto de esta supuesta hegemonía de la vista, la lectura de David Le Breton[4], antropólogo francés, resulta un aporte indiscutible para la conceptualización clara y profunda respecto de cómo los seres humanos nos relacionamos con el uso de los

[3] Actualmente existe una discusión respecto de cómo debiera llamarse a las personas con dificultad grave de visión (ciegos, no videntes, discapacitados visuales, personas con visión reducida). Sobre este punto entrevisté a la directora del colegio para ciegos "Hellen Keller", Ximena Verdugo, el día 30 de Junio. A partir de dicha entrevista decidí nombrar la efectos de esta investigación a los integrantes del público objetivo como ciegos, personas con visión reducida y personas que pueden ver.

[4] David Le Breton (1953), antropólogo y sociólogo francés, profesor de la Universidad de Estrasburgo, miembro del Instituto Universitario de Francia.

sentidos y cómo influye nuestra cultura en él. Le Breton, ha desarrollado una extensa investigación sobre los sentidos del hombre, y refiere:

> La vista es el sentido más constantemente solicitado en nuestra relación con el mundo. Basta abrir los ojos. Las relaciones con los demás, los desplazamientos, la organización de la vida individual y social, todas las actividades implican a la vista como una instancia mayor que hace de la ceguera una anomalía y una fuente de angustia.[5]

Esta reflexión me permitió entrar en el problema de concebir una creación escénica dirigida a espectadores ciegos. Sin embargo, un teatro sólo para personas con visión reducida, nos sitúa en un escenario de exclusión, en el que estas personas son aisladas del fenómeno teatral general para ofrecerles un espacio excepcional, expresando con ello que no existe la posibilidad real de incluirlas. De esta manera, me di cuenta de que un proyecto de este tipo debiera constituirse en un proyecto no exclusivo y, por ende, integrar tanto a personas que ven, como ciegos y a personas con visión reducida.

Como actor del tercer montaje de Música-Teatro Veleta "Hanuk", regresé al colegio "Hellen Keller", a dar una función de la obra. En esa oportunidad observé más consciente y detenidamente el comportamiento del público ante el acto de la representación, poniendo especial atención en la reacción de los espectadores (los que podían ver y los que no) frente a lo que representábamos siguiendo las condiciones de la frontalidad. Pude observar que las personas ciegas se manifestaban mucho desde la corporalidad, sus sentidos parecían agudizarse gracias a un estar no cotidiano de sus cuerpos, se levantaban de sus asientos, seguían el pulso de la música. Dialogaban de esta forma desde su propio estar con la materialidad escénica (música, texto, acción,

[5] Le Breton, 2009: 57

elementos del espacio ficcional como marionetas, utilería, vestuario), formando parte de la representación con esta presencia activa en el espacio performativo. Las personas que podían ver, por el contrario, limitaban sus reacciones a gestos faciales y uno que otro sonido, manteniendo sus cuerpos desconectados de la emoción que dejaban ver sus rostros.

Figura 2.1

(Fotografía Renato Jofré)

A partir de la necesidad de diálogo que pedía la reacción corporal de las personas ciegas, pude comprobar que la distancia que separaba a los actores de los espectadores (dada por dicha frontalidad), obligaba al público a establecer una comunicación menos directa

con la representación, distanciada, que necesitaba en primera instancia del sentido de la vista para establecer una relación entre lo que es representado y el receptor de ello. Confirmé de este modo que la espacialidad es trascendente en la forma de percepción de mi público objetivo y me pareció urgente poner a prueba nuevas disposiciones a fin de encontrar un espacio que permita el diálogo inclusivo que se busca y se necesita.

Al finalizar la muestra de la obra "Hanuk", se realizó un foro con los espectadores. En la actividad, quedó en evidencia la necesidad de integrar el sentido del tacto a la percepción del espectáculo, ya que las personas ciegas manifestaban el deseo de palpar las materialidades a las que se había hecho referencia en la representación (vestuarios, marionetas, instrumentos), a lo que se accedió una vez finalizado el foro.

En palabras de uno de los alumnos ciegos que asistió a la obra e intervino en el foro:

> Alumno ciego: ¿Y cómo era el caballo?
>
> Profesora: ¡Tócalo Kevin!
>
> Alumno ciego: (Tocando la marioneta que le han acercado) ….Aaaah! Éste es Zunta (nombre del caballo en la obra).[6]

[6] Extracto de texto del foro realizado en Hellen Keller en Mayo 2014 documentado en: https://www.youtube.com/watch?v=Q2_6BlXdm7Y

Figura 2.2

(Fotografía Renato Jofré)

Figura 2.3

(Fotografía Renato Jofré)

El deseo del contacto a través del tacto, confirmó un nuevo hallazgo para mi investigación y me planteó frente al desafío de cómo abordar una puesta en escena que permita a los espectadores percibir también a través de este sentido lo que se desarrolla en la ficción que, por cierto, sólo puede ser posible con la modificación radical de la frontalidad.

Diálogos entre la oscuridad y espacio

Como primera experiencia práctica de mi investigación, estructuré una actividad escénica con algunas personas ciegas y con visión reducida, acompañados de personas que podían ver —"lazarillos"[7]—, sobre la base del cuento "Encender la noche" de Ray Bradbury[8], la que fue acogida por el programa Puentes UC[9], para ser llevada a cabo en la comuna de Santiago en el centro comunitario Darío Urzúa. En esta actividad —a través de algunos elementos de la teatralidad— puse a prueba la utilización de la temática del miedo a la oscuridad respecto de los intereses de mi público objetivo, y la disposición espacial en la que debía representarse dicha temática para ser percibida a cabalidad por ese público.

Se utilizó una forma no tradicional de espacio performativo, distribuyendo al público por toda la sala, rompiendo con la frontalidad. El texto, narrado por los intérpretes, fue acompañado de ruidos, cantos y sonidos de instrumentos musicales (djembé, metalófono, sonajas, udús, entre otros).

[7] "Como unos cuantos personajes literarios, Lazarillo, el narrador y protagonista central de la obra 'La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades' (1554) dejó su nombre de pila para que designara al guía de ciego y por extensión a 'toda persona o animal que guía o acompaña a otra necesitada de ayuda'(DRAE)" En: http://etimologias.dechile.net/?lazarillo

[8] Más adelante se profundizará sobre la elección de este cuento y su particularidad.

[9] Puentes UC, programa creado en el año 2002 por la Universidad Católica de Chile, con el fin de fortalecer la vinculación de sus alumnos con la sociedad, a partir de su docencia e investigación.

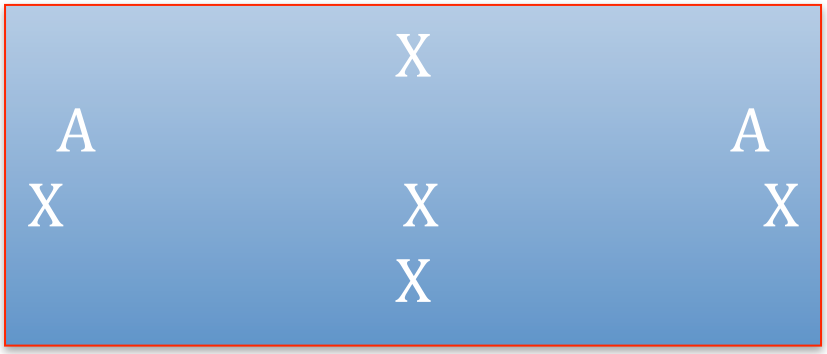

Figura 2.4

(X: espectador – A: actores)

Figura 2.5

(Fotografía Renato Jofré)

Después de la actividad, a través de un foro con los asistentes, comprobé que la temática resultaba conmovedora para este público objetivo, quienes manifestaban la trascendencia del concepto de oscuridad en sus vidas.
En palabras de Sergio Cabello, presidente de la UNCICH[10] (ciego de nacimiento) quien participó del foro:

> Yo creo que para nosotros es lo normal de la vida, o sea el abrir y el cerrar los ojos da lo mismo, los videntes que cerraron los ojos podrían haber percibido algo diferente a nosotros… nosotros estamos viviendo lo nuestro […] yo creo que a mi hija que puede ver, le encantaría esta experiencia, como para acercarse a como nosotros sentimos cuando escuchamos, o vemos una película.

Por otro lado una mujer lazarillo comentó:

> Al principio estaba tensa, luego cuando cerré los ojos me relajé y me introduje en la historia, pude viajar[…] era impresionante la parte del bosque, cuando salía a correr [el personaje] al pasar los actores a tu lado uno sentía la brisa, el aire y uno se sentía corriendo con el personaje.

Con esta primera muestra de trabajo de campo, reafirmé en terreno la importancia de la creación sobre el concepto hegemónico del miedo a la oscuridad, sobre todo en nuestra cultura occidental, respecto de la cual Le Breton refiere:

> La vista es la primera garantía del saber: "hay que ver para creer", "lo creeré cuando lo vea", etc. "Ya veo" es sinónimo de ya comprendo". Ver "con sus propios ojos" es un

[10] Unión nacional de instituciones de ciegos de Chile.

> argumento inapelable. Lo que "salta a los ojos", lo que es "evidente" es indiscutible. La teoría es la contemplación y la reflexividad dirigida al mundo[11]

Sin embargo, más allá de las diferencias que podamos consignar respecto de las distintas formas de diálogo que pueden desarrollarse en el espacio performativo, no se debe perder de vista que éste alberga un todo que debe finalmente ser percibido y concebido como tal. Al respecto, Le Breton se refiere al acto de comunicación global que surge en el teatro:

> El teatro mezcla en el espectador la complicidad afectiva con la capacidad de conocimiento, la identificación y la distancia. Una sutil inclusión moral induce una íntima resonancia entre los actores y quienes lo contemplan. El intérprete no es solamente actor, se desdobla para evaluar su prestación. Al mismo tiempo, el espectador no es solamente una mirada, es actor de una obra de la que recrea las figuras según su propio imaginario. Actores y espectadores forman una pareja comprometida en una relación afectiva cuyas peripecias pueden hacer a unos y otros entretenidos o aburridos según las circunstancias.[12]

Respecto de la cita, en la percepción del acto total que representa el teatro para Le Breton, podrían involucrarse todos los sentidos. Sin embargo, para esta investigación, he optado por centrarme en el trabajo con los tres sentidos sobre los que profundizaré después: la vista (como sentido exclusivo, dirigido a una parte del público que no tiene tan desarrollada una capacidad de percepción alternativa), la audición (como sentido unificador y un aporte en la transmisión de contenidos por sobre la sola palabra) y el tacto (como sentido íntimo que determinará el recorrido personal sobre la percepción de los cuerpos y elementos que habitan el espacio performativo).

[11] Le Breton, 2009: 57
[12] Le Breton, 2010: 91

Texto – Encender la noche

Otro antecedente importante para el desarrollo de mi investigación, es que mi experiencia creativa en Música-Teatro Veleta se desarrolló en base a cuentos (no a textos dramatúrgicos), ya que la compañía considera el cuento como una forma literaria que aporta al imaginario, es decir, invita al espectador a construir por sí mismo la imagen de lo que se está narrando. De este modo, en el plano de la escenificación, la acción se aboca principalmente a representar el mundo que deviene de las atmósferas evocadas en el texto, y es la música, la sonoridad y el lenguaje, los elementos que toman un papel preponderante en el relato escénico.

Siguiendo esta misma línea, para mi investigación opté por la utilización de un cuento, ya que reconozco en aquella forma literaria una conexión con la herencia oral que resulta muy apropiada para el nexo que busco con el público objetivo y, por ende, un material que invita a la percepción sonora más que visual y a completar ideas mediante imágenes.

Escogí el cuento "Encender la noche" (*Switch on the night*) de Ray Bradbury[13], ya que basa su trama en el conflicto de un niño que tiene miedo a la oscuridad. La simpleza de su argumento me daba la posibilidad de abordar la pregunta sobre la oscuridad de manera transversal, y me permitía adentrarme en cada momento desde lo sensorial a través de la desjerarquización de los sentidos, apuntando a la descripción de atmósferas, caracterización de personajes, descripción del tono emocional y secuencias de acciones[14].

[13] Ray Bradbury (1920-2012), norteamericano escritor de fantasía, ciencia ficción, terror y misterio ficción.

[14] Estos cuatro conceptos se profundizaran más adelante cuando se aborde la articulación dramatúrgica de la investigación.

La simple línea dramática del cuento de Bradbury plantea la temática del miedo a la oscuridad de una manera sorprendentemente coincidente con el mecanismo que las personas ciegas realizan para desenvolverse. Los ciegos deben encontrar una forma de abrirse paso en la oscuridad que los rodea, para definir su avance en el mundo: deben aprender a encender la luz de la noche que habitan, y éste es un mecanismo que para las personas que pueden ver es un misterio.

De esta manera, el montaje asociado a esta investigación busca encender la noche tanto de los que ven como de los que no, persigue habitar la oscuridad como espacio de inclusión para el público objetivo, transformándola en un punto de partida que otorga –de alguna manera– igualdad de condiciones para los espectadores, desde el cual deberán desarrollar mecanismos diversos para un fin común: encender la noche.

3. MARCO TEÓRICO

Referentes teóricos

Inclusión – Un lugar igualitario

Las definiciones teóricas sobre el concepto de inclusión que pude encontrar en la literatura del área, se fueron contrastando con la experimentación escénica de la investigación, lo que me permitió llegar a una definición de inclusión sobre la que pudiera trabajar. Me di cuenta que en la actualidad es un concepto bastante utilizado, sin embargo, aunque es muy común que se lo mencione o se lo integre en textos, no se profundiza en su significado. Por ejemplo hoy en Chile, se registra una profusión de programas, cursos, líneas académicas y otros eventos formativos que se autodenominan "inclusivos", los que sin embargo dan por sabido el significado del término y no ahondan en él una vez que uno se detiene en la redacción de sus lineamientos.
Por tanto decidí estructurar un panorama general de lo que se entiende por inclusión, para luego tomar una postura propia frente al término.

El sitio de la Fundación Teletón[15] consigna el siguiente diagrama para ilustrar la diferencia entre un escenario de exclusión y uno de inclusión:

[15] "La Fundación Teletón es una organización privada sin fines de lucro que brinda servicios […] a niños, niñas y adolescentes de 0 a 18 años de edad con discapacidad neuromusculoesquelética." En: http://www.teleton.org.py/web/interna.php?id=1

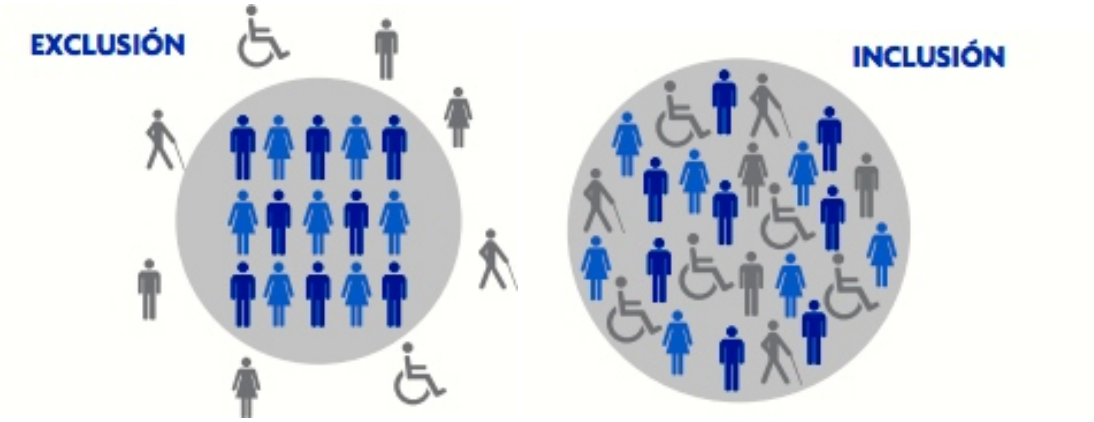

Figura 3.1

Respecto del concepto de inclusión, PIANE UC[16] toma la definición que maneja la CIF (clasificacion internacional de la discapacidad), que es más amplia que definiciones anteriores, que relacionan el concepto exclusivamnete con el ámbito médico. En palabras de Consuelo Achiardi, psicóloga clínica de PIANE UC:

> La definición de la CIF, lo que hace es […] poner el foco en el contexto. […Se considera que] las personas tienen discapacidad, porque el contexto es el que las limita.

[16] PIANE UC, Programa para la inclusión de alumnos con necesidades especiales de la Universidad Católica de Chile.

> […] Depende del grado y el tipo de discapacidad y […] de cuánto se puede modificar en función de favorecer los facilitadores y disminuir las barreras. Ésa es la lógica.[17]

Para efectos de esta investigación se entenderá por inclusión la acción de agrupar a un público heterogéneo bajo el mismo objetivo (trasmitir un relato dramático), a fin de comprobar que el espacio escénico puede resultar un lugar que acoja a personas con características y necesidades diversas.

Respecto de los procesos de inclusión, Ronald Soto Calderón, de la Universidad de Costa Rica –Instituto de Investigación para el Mejoramiento de la Educación Costarricense–, refiere:

> Los procesos de inclusión no corresponden únicamente a la Educación, sino que van más allá. Por lo tanto, es un fenómeno social y comunal que debe partir de las experiencias que se desarrollan en las interacciones de todas las personas que conviven en un contexto. […] De esta manera, la inclusión se convierte en una experiencia humanizante, donde todos se ven como miembros de una comunidad que comparte sus experiencias en el desarrollo de una sociedad más justa, democrática y solidaria.[18]

Por tanto, puede decirse que el fenómeno teatral es en esencia una instancia de inclusión, ya que acogería en su espacio a una pequeña comunidad en la que se relevan las interacciones entre las personas que la componen. Esto resulta coincidente con el concepto de "convivio" que se produce entre el emisor (intérprete) y receptor (espectador), que refiere Jorge Dubatti[19]:

---

[17] Extracto de entrevista realizada por Renato Jofré en Noviembre 2014 a Consuelo Achiardi, psicóloga clínica PIANE UC.

[18] Soto Calderón, 2003:15

[19] Jorge Dubatti (1963) Crítico e historiador teatral argentino, Doctor en Historia y Teoría del Arte.

> Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente oral y volátil y los sentidos (especialmente la vista y el oído) deben disponerse a la percepción permanentemente mutable de lo visible y lo audible, con el riesgo de perder aquello que no se repetirá.[20]

Dubatti aporta a esta visión inclusiva del fenómeno teatral, la necesidad de percibir con más de un sentido a la vez, una suerte de "inclusión de los sentidos".

En la cultura occidental actual esta inclusión de sentidos parece no ocurrir, ya que la jerarquización de los sentidos otorga hegemonía al sentido de la vista, lo que excluye a los ciegos y no nos permite aprender del desarrollo que ellos logran en la percepción por sentidos alternativos. Además, en la cotidianeidad, suele asociarse la luz a la percepción de lo visible, sin embargo dicha asociación limita la capacidad de percibir a la posibilidad de ver (desde este punto de vista, los ciegos simplemente no podrían percibir). Al respecto, refiere Le Breton:

> La mirada solicita un asimiento en perspectiva de lo real, tomar en cuenta la profundidad para desplegar el relieve y el recorte de las cosas, sus colores, sus nombres, sus aspectos, que cambian según la distancia desde donde se las vea, los juegos de sombra y luz, las ilusiones engendradas por las circunstancias.[21]

En la cita, el autor parece vincular lo real exclusivamente a la percepción visual, relacionar la mirada a la percepción de luz y sombra a la que sólo pueden acceder las personas que ven, mediante la cual los individuos pueden situarse en la realidad de las circunstancias que lo rodean. Sin embargo, Le Breton se refiere también al concepto de oscuridad y de cómo los que vemos nos relacionamos con este lugar que parece no poseer luz:

[20] Dubatti, 2009:65
[21] Le Breton, 2010: 57

> La experiencia de la noche despoja al hombre de su facultad de ver, lo sumerge en un caos de sentido. Deja de ser el centro del mundo. La noche lo envuelve y neutraliza los juegos perceptivos al desconectarlos de la identificación de sus fuentes. […] La noche es el tiempo de la desconexión del sentido. Las relaciones comunes con los demás y con las cosas se disuelven. La oscuridad libera los significados, los aparta de su anclaje habitual, los enloquece. Despojados de su superficie de sentido, el mundo se vuelve espesor insondable.[22]

La cita revela la modificación de los modos de percepción que las personas que poseen el sentido de la vista deben efectuar en la oscuridad, enfrentados a una nueva presentación de lo real que no permite acudir a la vista como el anclaje a esa realidad, y que obliga a la persona que ve a entrar en diálogo con sus otros sentidos, de la misma manera que acostumbran a desenvolverse los ciegos. De este modo, en la oscuridad sí parece posible desarrollar una "mirada" de lo real, de las circunstancias que nos rodean: a través ese diálogo con los sentidos. Por lo tanto la "experiencia de la noche" que refiere Le Breton, podría convertirse en un lugar más equitativo para aquellos que poseen la vista y para los que no, donde el convivio se transforma en una vivencia inclusiva. Por supuesto, esta equidad mantiene sus matices de diferencia, pero esto sólo hace particular dicha vivencia para cada cual, manteniendo las mismas circunstancias para todos.

[22] Le Breton, 2009: 87-89

Sentidos – Desjerarquización

La vivencia de la oscuridad para aquellos que podemos ver y los que no, nos lleva abruptamente al cuestionamiento de la jerarquía de la vista y nos invita a un lugar de desjerarquización de los sentidos.

La oscuridad releva claramente el sentido de la audición.

Despojados de la facultad de ver, para acceder a esta nueva "mirada" de lo real, nuestro cuerpo recurre al oído, ya que es un sentido que puede ofrecernos una percepción global de las circunstancias que nos rodean (a diferencia del tacto o el gusto) y nos permite captar una gama amplia de estímulos de diverso origen a un tiempo (a diferencia del olfato). De esta manera, el sentido de la audición se revela como un posible unificador, un nuevo espacio de inclusión dentro del convivio que hemos descubierto en la oscuridad. Sobre este nuevo plano de percepción –el del diálogo con la sonoridad– es pertinente citar a Erika Fischer Lichte[23], quien refiere la importancia que tiene la sonoridad en la percepción de la atmósfera que se quiere evocar en el espacio performativo, e incluso en la disposición del espectador para percibirla, indicando que "por medio de los sonidos, la atmósfera se adentra en el cuerpo del espectador y lo abre para ella" (Fischer-Lichte, 2011:240). Con estas palabras se refrenda la cualidad del sonido de permitir al espectador acceder a lo que se comunica en escena primeramente desde lo sensorial –que es justamente lo que se pretende en esta investigación– disponiendo al receptor a abrirse a la vivencia y a las nuevas posibilidades que ella pueda ofrecerle.

Por otra parte, Dubatti, respecto del sonido y su importancia en el acto de la comunicación –tanto de la oralidad en general, como del acto teatral– parafraseando a Ong, señala:

[23] Erika Fischer Lichte, (1943) teatróloga alemana, académica de la Universidad Libre de Berlín desde 1996.

> El sonido genera un efecto de unicidad en el oyente: "la vista aísla; el sonido une". Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia el sonido envuelve al oyente, la vista divide. La vista llega a un ser humano de una sola dirección a la vez: para contemplar una habitación o un paisaje, debo mover los ojos de una parte a otra. Sin embargo, cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia.[24]

La cita expresa la sensación de unicidad hacia las que nos lleva la sonoridad, en la que todos compartimos ese núcleo perceptivo. Dubatti borra las fronteras naturales del espacio para permitir la sensación del sonido viniendo desde todas sus direcciones, en donde existe nada más que el espectador y la sonoridad, sin divisiones. En el mismo plano, Le Breton define el sentido auditivo como el más enlazado con el yo interior:

> El oído penetra más allá de donde llega la mirada, le imprime un relieve al contorno de los acontecimientos, puebla el mundo con una inagotable suma de presencias, de vidas que ha atrapado en sus redes […] el oído es un sentido de la interioridad, lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia fuera del mismo.[25]

El autor reafirma la conexión que el sonido facilita entre el mundo (lo real) y el corazón del ser (el yo interior), volviendo íntimo el acto de la percepción, acercándolo una vez más a la percepción desde lo sensorial y propiciando en el espectador una apertura hacia la totalidad de la sensación de acoger "el mundo en el corazón de uno", lo que resulta posible de igual manera tanto para los que ven como para los ciegos. De esta manera, hay un gran corazón que acoge el mundo que la vivencia en cuestión evoca y trae desde

[24] Dubatti, 2009:74
[25] Le Breton, 2009: 97

su sonido, un corazón compartido por todo el público objetivo, una especie de "corazón-obra".

En definitiva, en el caso de esta investigación, la estimulación del sentido de la audición dentro del espacio performativo es particularmente trascendente, y nos lleva por consecuencia a pensar que la música juega un rol hegemónico en la transmisión de atmósferas e imágenes, considerando las características de nuestro público. El uso de la música como complemento de la realización escénica constituye una utilización de los sonidos, mediante la cual se incorpora a la creación, además del sentido de la palabra (texto escrito, expresado a través de la palabra), el sentido de la musicalidad pura (texto musical, expresado a través del sonido)[26].

Al respecto, Jesús Baca Martín en su texto "La expresión musical: significado y referencialidad" señala:

> La relevancia –cuantitativa y cualitativa– de la expresión lingüística no debe solapar la importancia de otros constructos comunicativos que han funcionado universalmente como instrumentos sociales de gran relevancia. En el caso de la expresión musical, esta relevancia discursiva se muestra común en un gran número de culturas. […] La música parece significar –en mayor medida que el texto literario u otras manifestaciones artísticas de un valor referencial más asumido– lo que el individuo o la colectividad quieran atribuirle.[27]

Baca sitúa la música en un plano preponderante –por sobre la palabra– puesta en la acción discursiva, es decir, dedicada a la tarea de traer al receptor la representación musical de un discurso o idea. Sin embargo, en esta investigación se concebirá el sonido y la musicalidad no sólo como el uso de instrumentos, sino también como el uso musical

[26] Más adelante se profundizará sobre la utilización de los sonidos.
[27] Baca Martín, 2005:166

de la palabra, encargada de transmitir el relato dramático y aportar a la creación de atmósferas sonoras.

Baca da luces sobre la efectividad que puede tener la sonoridad en la búsqueda de transmisión de imágenes para un grupo de receptores tan heterogéneo como al que apuntamos, el hecho de centrarme en el oído, corresponde a su concepción como un sentido que unifica, y a la vez como señala Le Breton:

> El sonido es la propia materia del lenguaje, la voz es un acompañamiento incansable de la existencia, es el zumbido cuya sobreabundancia asegura la plena inserción en el seno de la trama social, "el oído es un sentido eminentemente social" (Wulf, 2002, 457) [28]

El sentido social que aporta el autor al concepto de oído lo conecta nuevamente con el acto del convivio y, aunque hemos dicho que la sonoridad vuelve al receptor de manera íntima sobre sí mismo, vemos que a la vez se encuentra participando de un acto social, en el que comparte una misma vivencia total con los demás espectadores, en un mismo espacio.

Espacio – Cuestionar la frontalidad

Resulta común que se asocie el concepto de "espacio performativo" al edificio teatral, es decir un lugar de disposición frontal, en el que la ficción está separada del espacio del público, desde el cual el espectador percibe la acción escénica a través del sentido de la vista y el oído, sintiéndose testigo de este otro espacio: el performativo.

[28] Le Breton, 2009: 100

Esta separación coincide con la disposición espacial del "teatro a la italiana" como lo comprende Jean - Luc Lagarce[29]:

> La característica esencial del dispositivo "a la italiana" es una separación frontal de la sala (público) y del escenario (actores). […] Por sobre todas las cosas, el escenario "a la italiana" separa. […] Acentuando la separación público/actores (los actores están más lejos, más alto, debido al proscenio y a las necesidades que impone la iluminación y están metidos en una "caja" sobre los otros tres costados del dispositivo) el teatro "a la italiana" condena toda eventual participación del espectador en la representación, toda comunión entre esos dos mundos.[30]

Sin embargo, la disposición espacial de esta investigación apunta a una relación mucho más directa y cercana entre actores y espectadores respecto del espacio, como Fischer-Lichte refiere:

> El espacio en que tiene lugar una realización escénica puede ser entendido, por un lado, como un espacio geométrico. […] Cuando se piensa en el espacio geométrico, surge a menudo la asociación con la idea de contenedor. Se entiende el espacio como una especie de recipiente que, en sus características esenciales, no se ve afectado por lo que acontece en él. […] Por otro lado, el espacio en el que tiene lugar una realización escénica hay que considerarlo también como espacio performativo. […] [El que] brinda singulares posibilidades para la relación entre actores y espectadores, para el movimiento y la percepción, que además organiza y estructura. [31]

Fischer-Lichte pone al espacio como el que determinará esta red relacional, diferenciando la concepción de un espacio geométrico –el que no se ve modificado por

[29] Jean Luc-Lagarce (1957-1995), dramaturgo francés.
[30] Lagarce, 2007: 125.
[31] Fischer-Lichte, 2011:220

el acontecimiento performático que acoge–, y el espacio performativo –en el que se desarrolla dicha red relacional.
Las características del espacio performativo, según la autora, determinan en definitiva la forma y disposición del acontecimiento performático en el espacio: "La espacialidad de una realización escénica se origina en y a través del espacio performativo y se percibe de acuerdo a las condiciones establecidas por él"(Fischer-Lichte, 2011:220).

Y es esta particular forma, organizada y estructurada por la espacialidad de la vivencia escénica que propongo, la que modificaría la percepción del espectador.
Respecto de la espacialidad a la que se apunta en este proyecto, cabe considerar que el espectador ciego posee una sensibilidad extraordinaria, debido a la exacerbación en el desarrollo de sentidos alternativos a la vista. En este plano, parafraseando a Fischer-Lichte en su conceptualización del espacio, la creación escénica debiera apuntar a:

> […] forzar al espectador a modificar su orden de percepciones frente al teatro. Obligándolo a estar conectado con sus 5 sentidos. Buscando un nuevo diálogo con el espectador, eliminando la frontalidad, la distancia. Enfocándonos en lo que pasa con el cuerpo del espectador. Contándole esta historia a todo su cuerpo, no sólo a la vista o mejor dicho a su cerebro.[32]

De lo que se desprende que el espacio debe contruirse reafirmando la necesidad de promover en el espectador la inclusión de los sentidos, volviendo la atención sobre el cuerpo del espectador y este cuerpo en relación a ese espacio que ocupa.
La pregunta por el trabajo de corporización en la relación con el espacio nos lleva a lo que a esta altura parece inevitable: la integración del sentido del tacto a la vivencia escénica.

[32] Fischer-Lichte, 2011: 96

Para referirnos al tacto, es necesario delimitar las fronteras y significados del cuerpo en el acto performativo, ya que el cuerpo es la esencia de tacto, y en este sentido, es Fischer-Lichte quien diferencia en el intérprete un cuerpo fenoménico y un cuerpo encarnado:

> Debía ayudar al actor a hacer desaparecer su físico estar-en-el-mundo, su cuerpo fenoménico sobre el escenario y transformarlo en un "texto" de signos al servicio de los sentimientos, los estado de ánimo, etc. […] Sólo un cuerpo semiótico "puro" [es decir, lo que se ha llamado cuerpo fenoménico] estará en condiciones de traer a presencia, sensorialmente perceptibles y sin falsificar, los significados depositados en el texto y de transmitírselos al espectador.
>
> La encarnación presupone, pues, una previa descorporización o desencarnación, que además opone también resistencia a la fugacidad de la realización escénica.[33]

La importancia que la autora asigna al proceso de corporización del intérprete, para llegar a la descorporización de su cuerpo fenoménico, en pos del abordaje de un cuerpo encarnado, entra en crisis puestos en el caso de dirigirnos en un espectador privado de la vista. Porque si bien asigno toda validez a la cita de Fischer-Lichte, esta corporización –por bien que se alcance a realizar– será percibida sólo por una parte del público objetivo al que este proyecto apunta. No obstante, creo que el proceso referido es totalmente necesario, en tanto determina, como dice la autora, el "traer a presencia, sensorialmente perceptibles y sin falsificar, los significados depositados en el texto y de transmitírselos al espectador", independientemente de que el espectador llegue a ver o no el cuerpo encarnado que comunica estos significados, toda vez que tanto actores como espectadores se encontrarán compartiendo el espacio ficcional, es decir estarán en contacto directo.

[33] Fischer-Lichte, 2011:161 y 162

De esta manera, ese “texto de signos al servicio de los sentimientos” –que es el cuerpo fenoménico al que apunta la autora– se transforma en el vehículo del tacto, la expresión palpable del devenir interno del actor.

Referentes artísticos

Teatro de los Sentidos

Parte fundamental de la línea práctica de esta investigación se desarrolla sobre la base de herramientas creativas recopiladas de algunas fuentes de creación, que me han servido para desarrollar una línea metodológica propia.

Una de dichas fuentes es la compañía Teatro de los Sentidos[34], que desarrolla una línea de trabajo creativo que dialoga constantemente con la oscuridad como fuente de creación. Según ellos cerrar los ojos es el primer paso para traer la imagen, para no revelarla a través de la vista sino despertar esa imagen con los otros sentidos, eliminando lo evidente y estimulando la curiosidad, la memoria de sí mismo (intérprete) y, posteriormente, del otro (espectador).

En febrero del 2014 participé en un taller intensivo dictado por Gabriella Salvaterra[35] llamado "Teatro sensorial en la naturaleza" [36] donde se entregaban a través de la práctica, algunas de las herramientas metodológicas de la compañía. Mi participación en este taller se transformó en un referente invaluable para desarrollar una reflexión sobre la creación, en diálogo con mis preguntas de investigación.

---

[34] Teatro de los Sentidos es una compañía de teatro encabezada por el director Enrique Vargas (antropólogo Colombiano y director artístico) que tiene mas de 20 años de trayectoria, con 17 montajes realizados y mostrados en distintas partes de mundo.

[35] "Actriz italiana, formadora de actores y responsable por más de una década del diseño de espacios e instalaciones sensoriales de la compañía [Teatro de los Sentidos]. Ha desarrollado un trabajo sistemático de investigación en torno al lenguaje sensorial y los vínculos entre dramaturgia y espacio". En: http://www.teatrodelossentidos.com/eo/noticiadetall.php?idn=45

[36] Taller práctico intensivo desarrollado en la localidad de Malalcahuello (Región de la Araucanía, Chile), del 4 al 8 de Febrero de 2014.

El cuerpo en escucha desde la oscuridad:

Para Teatro de los Sentidos, el entrenamiento del actor se desarrolla en relación al cuerpo del espectador, el trabajo corporal es fundamental. La compañía desarrolla ejercicios en base al juego y la improvisación, con el propósito de invitar a los cuerpos de los espectadores a la ficción y luego hacerlos retornar. Para ellos todo está en "la escucha", pero no solamente respecto del sentido auditivo, sino al oír integrando también la vista y el tacto en esta percepción. En palabras de Gabriella Salvaterra:

> Para integrar los conceptos básicos a nivel de método que aprendemos en esta compañía, antes que todo, hablamos de habitar, no de actuar, entonces el primer concepto es el escuchar, todo parte por escuchar al otro. Lo que hemos investigado, es que cuando estás muy concentrado en ti mismo, en tu papel, en tu actuación, dejas de escuchar al otro.[37]

Según Salvaterra, el cuerpo debe estar presente, atento al habitar "el aquí y el ahora" de la escena, no enfocándose únicamente en el contenido que se quiere transmitir, sino en todo aquello que constituye la vivencia escénica. Para Teatro de los Sentidos cada espectador es un viaje nuevo e irrepetible, en el que las relaciones están determinadas por cómo entra ese cuerpo a la ficción.

Respecto de este entrenamiento, se rescató sobre todo el uso del juego como herramienta metodológica. El juego como facilitador de la creación y el diálogo entre dos o más personas, como un factor que la vuelve más fluida y sorprendente. Se proyectó el trabajo práctico partiendo del juego y reflexionando en torno a él. Preguntándose por ejemplo ¿qué es el juego? o ¿qué se necesita para que exista el juego?

[37] Extracto de entrevista realizada a Gabriella Salvaterra por Renato Jofré, en marzo 2014, página 3.

En el período de ensayos, comenzó la etapa de búsqueda a través del juego, en la que se intentó habitar la oscuridad desde nosotros mismos (como personas que ven), vendándonos los ojos y abandonándonos a llenar el espacio y percibir cómo reaccionamos frente a esta nueva circunstancia, en el aquí y el ahora.

Desliteralización de la imagen:

Teatro de los Sentidos también ahonda en la cuestión de cómo generar un imaginario y qué elementos ayudan a despertar la curiosidad en el espectador. Según ellos hay que crear curiosidad en el otro para abrir imaginarios. Respecto de esto, Salvaterra revela algunas claves que ha encontrado a través de su investigación:

> Para despertar la curiosidad y la expectativa del otro, no hay que literalizar, el no ser demasiado claro, obvio, te permite crear una curiosidad en el otro, y puedes abrir esta ventanita de curiosidad, ya el otro está adentro contigo en este juego. […] La escucha, la curiosidad y expectativa son los puntos que buscamos en nuestra investigación básicamente, y antes de crear expectativas, crear un imaginario. Un imaginario que permita al otro encontrarse en este lugar, poderse encontrar de alguna forma consigo mismo. Lo que vamos a despertar es la memoria del cuerpo del otro, entonces puede haber una imagen, un sonido, una textura, un ambiente que creamos que de alguna forma va a tocar su memoria, algo que su cuerpo reconoce, pero no de manera literal.[38]

De esta manera, esta compañía deja un espacio abierto a la interpretación del espectador, libre de juicio ante lo que se está contando, a través de la resonancia que se busca en el espectador, por medio de lo que trae el intérprete a escena. Es el espectador quien completa la imagen desde la oscuridad, donde lo que se le entrega es algo sugerido, una figura abstracta que permite tanto al espectador como al actor dialogar de manera más

[38] Extracto de entrevista realizada a Gabriella Salvaterra por Renato Jofré, en marzo 2014, página 4.

libre, asociar de manera particular, abierta, resonar desde la cualidad de cada quien y, finalmente, compartir una imagen que junto a otra y a otra, poblarán el imaginario que se evoca. Teatro de los Sentidos utiliza la oscuridad para "desliteralizar la imagen".

Espacio (Habitante y Viajero):

Respecto del espacio, la compañía lo considera un elemento crucial en su metodología de trabajo: las características del espacio determinan la creación. Además, la disposición del espacio performativo debe incluir al espectador, no dejan distancia entre él y la representación. En palabras de Salvaterra:

> El espacio es un cuerpo, es algo vivo, el espacio tiene una relación con el invitar a imaginar, crear un imaginario implica habitar un espacio, ahí tú creas un imaginario […]En esta creación, intentamos que el espacio también escuche al viajero [al espectador], que lo acoja y lo escuche.[39]

Toda la investigación de Teatro de los Sentidos se vuelca en el diálogo de dos cuerpos que habitan el lugar de representación: el del espacio y el del actor.

> Crear un espacio es crear la posibilidad de un encuentro entre dos cuerpos […] Cuando construimos un espacio sensorial construimos un espacio vivo, un organismo que vive, que se transforma día a día, de temporada en temporada, y que muta con cada experiencia de los viajeros.[40]

Se crea ese espacio-cuerpo y se convive directamente con los elementos y seres que lo habitan. Se trabaja sobre la imagen de viajeros y habitantes en el espacio. En este sentido

[39] Extracto de entrevista realizada a Gabriella Salvaterra por Renato Jofré, en marzo 2014, página 5.
[40] Extracto de entrevista realizada a Gabriella Salvaterra por Renato Jofré, en marzo 2014, página 5.

aparece el diálogo (convivio) entre el cuerpo del actor (habitante) quien invita al cuerpo del espectador (viajero) a ser habitar el mundo que se presenta y poder viajar juntos en este espacio. El rol del actor (el habitante) es realizar todas las maniobras posibles para hacer entrar al viajero al acontecimiento teatral, de modo que lo pueda percibir con todo su cuerpo, así como es responsable también de hacer retornar al viajero a la realidad una vez que se termine la representación.

Música-Teatro Veleta

El cuento como base de Puesta en Partitura y Puesta en Escena:

Como ya se ha mencionado, la compañía Música-Teatro Veleta, plantea la creación escénica sobre formas narrativas y no dramatúrgicas, relevando la importancia del cuento como forma literaria, lo que también constituye un referente para esta investigación. Al respecto, Gala Fernández, directora de la compañía refiere:

> Bruno Bettelheim en su libro "Psicoanálisis de los cuentos de hadas" –reconocido referente tanto del área del análisis literario como de la psicología– señala que las propiedades del cuento (de hadas) son "estimular… [la] imaginación [del niño], ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones a fin de enriquecer su vida, siempre dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto"[41], haciendo mención además a la "profusión de historias para niños que evitan los conflictos humanos básicos" (como la muerte, por ejemplo), distinguiéndolas radicalmente respecto de su contenido con los cuentos de hadas, señalando que "éstos suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema

[41] Bettelheim, 1990: 11, en Fernández, 2012: 25

> existencial. Esto permite al niño atacar los problemas en su forma esencial, cuando una trama compleja le haga confundir las cosas"[42].

Si bien Bettelheim se refiere específicamente al cuento de hadas y a un público infantil, las características a las que se refiere el autor pueden encontrarse también en cualquier cuento clásico, cual es el caso de "Encender la noche".

Además, la cita respalda la validez del cuento como base de una creación escénica enfocada en un conflicto profundo, como es el miedo a la oscuridad. Como señala Fernández:

> Si tomamos como referencia lo afirmado por Bettelheim, comprobamos que históricamente una manera de enfrentar y procesar esos conflictos ha sido la escritura, lectura y escucha del cuento de hadas. […] Apoyando la misma idea, en Chile, la doctora en psicología social Domínguez Lazcano[43] señala: "Por identificación, desde el punto de vista vicario, los cuentos infantiles, ayudan a elaborar situaciones difíciles, como también desde el punto de vista cognitivo.[…]". [44]

Ahora bien, a partir del texto de un cuento determinado, Música-Teatro Veleta en su producción creativa, trabaja en dos etapas consecutivas, éstas son la "puesta en partitura" (música-texto) y puesta en escena (escenificación-música-texto).

"Puesta en partitura" es un término acuñado por la directora de la compañía y se refiere al trabajo de "entretejer la palabra dicha con la palabra cantada y vincular las atmósferas escénicas a atmósferas sonoras dadas por la composición musical" (Fernández, 2012). Esto quiere decir que se comienza trabajando con la composición musical meses antes

[42] Bettelheim, 1990: 16, en Fernández, 2012 : 25
[43] Macarena Domínguez Lazcano, Psicóloga UC, Doctora en Psicología-Especialidad Contenidos, UC.
[44] Fernández, 2012:13

de investigar en lo escénico, lo que se aborda sólo una vez terminado el entramado del texto completo del cuento con las composiciones que se han compuesto en base a él.
Puesta en escena —en el caso de Música-Teatro Veleta— se refiere al montaje, la escenificación del relato dramático-musical que se ha obtenido de la Puesta en partitura, escenificación que se ve determinada en gran parte por la musicalidad concebida en esa primera etapa. Según Gala Fernández, respecto de la etapa de Puesta en escena:

> A lo que se apuntaba en este período era a crear una planta de movimiento simple que relevara el acto de "contar un cuento", más que el de "representarlo", en el que por ejemplo, las transiciones psicológicas de los personajes y cambios de espacio o atmósfera, tenían el espacio de tiempo de desarrollo que la música les proponía, es decir, no se regían por "leyes actorales", sino musicales.[45]

Finalmente, con estos antecedentes —teóricos y experienciales— pude definir la pregunta inicial de mi trabajo de investigación, sobre la base de cómo desarrollar una experiencia escénica[46] de manera inclusiva, en la que la acción pudiera ser percibida por todos, problematizando el uso del espacio de representación, a través de la desjerarquización de los sentidos.

[45] Fernández, 2012:32
[46] Más adelante se profundizará sobre el concepto de "experiencia escénica".

4. METODOLOGÍA / HALLAZGOS

Para el trazado de las primeras estrategias del trabajo práctico, a fin de definir el "cómo" abordar en la escena las preguntas de investigación, se trabajó con las herramientas creativas anteriormente mencionadas. Éstas se utilizaron en el proceso de ensayos —en conjunción con los hallazgos y a partir de los referentes teóricos— para ser experimentadas y luego modificadas, a fin de realizar un necesario distanciamiento respecto de los grupos de referencia (Teatro de los Sentidos y Música-Teatro Veleta), dada la particularidad de esta investigación.

Juegos de luz/oscuridad – Inclusión y despojo

A diferencia de Teatro de los Sentidos, no sólo se trabajó desde la oscuridad, también se incluyeron dinámicas de juego entre los actores: unos con los ojos abiertos y otros con los ojos vendados. Esta práctica sirvió para despojarnos de las aprehensiones que aparecían al momento de privarnos de la vista, atrevernos a explorar con los ojos vendados y dar un salto consciente a un espacio de búsqueda desde la oscuridad, pero siempre con la conciencia de la inclusión, la que se veía representada en el diálogo mixto que los actores desarrollaban en sus juegos escénicos: privados o dotados de la visión.

La oscuridad no se utilizó sólo como un medio de estimulación creativa, sino como un concepto que es parte fundamental de la vivencia que se comparte en tanto la oscuridad pasa a ser un cuerpo más en este diálogo y una pieza central del relato escénico. Se constituye como un integrante más.

Al comenzar a integrar espectadores en nuestra búsqueda escénica, relevando el concepto de oscuridad como material de inclusión, comenzó nuestra exploración con los aparatos lumínicos. La luz comenzó a aparecer de manera muy tenue, de modo que no se dejara ver del todo la imagen, para que fuera el espectador quien completara la figura. Se utilizaron ampolletas desnudas, linternas de explorador sujetas en la frente de los intérpretes, líneas de pequeñas luces, luces estroboscópicas y hasta la luz que irradiaba la malla incandescente de una estufa.

Por momentos también se abrían espacios de total oscuridad. Estos eran claros momentos de inclusión y despojo, en los que el espectador que ve, se encontraba de cierta manera "en desventaja" frente al ciego, que ya manejaba el mecanismo de percepción en esta situación. Era así que el que ve, debía despojarse de lo conocido para acceder a una nueva forma de percepción, mientras el ciego podría experimentar con otros sentidos que los involucrados en una puesta en escena tradicional.

Corporalidad y Desliteralización

El diálogo particular que los actores descubrían a partir del juego en la oscuridad, llevó a que la corporalidad se volviera extracotidiana. Como refiere Josette Féral[47]:

> El juego implica una actitud "consciente" de parte del participante […] en el que se lleva a cabo "el aquí y el ahora de un espacio otro" que el espacio cotidiano, tendiendo a la realización de "gestos fuera de la vida corriente".[48]

[47] Josette Féral, teatróloga, doctorada en la Universidad Paris VII, presidenta de la FIRT (Federación internacional de investigación teatral) entre 1999 y 2003.
[48] Féral, 2004: 96.

Tal como señala la autora, para nosotros también ocurrió que el juego llevó a un habitar no cotidiano del espacio, un espacio conocido que estaba siendo recibido como nuevo, por el hecho de ser percibido desde la oscuridad.

Esta primera práctica sensorial en la escena fue un aporte para sensibilizar nuestros cuerpos, y para confirmar que en la búsqueda de habitar el espacio, es provechoso el diálogo con los sentidos, abriéndonos a esta idea de "desjerarquizarlos" y acercándonos a cómo percibe una persona ciega.

La búsqueda de un nuevo sistema perceptivo apuntaba —tal como lo expresa Teatro de los Sentidos— a abstraerse de lo literal, es decir, permitir y propiciar la interpretación libre del espectador, libre de juicio ante lo que se está contando y a través de la resonancia que esto provoca en él, por medio de lo que trae el intérprete a escena. Sin embargo, en esta investigación, la desliteralización no se busca sólo en la imagen concreta (presencia), sino también en la imagen intangible (sonido), dada la estimulación de los sentidos de la vista el oído y el tacto.

Espacio: La certeza de lo impredecible

En un comienzo de la práctica escénica comenzamos trabajando en base a historias de vida, breves crónicas personales de los actores que tenían relación con el miedo a la oscuridad. Para abordar la escenificación de estas historias, probamos comunicar cada historia a través de imágenes incompletas y textos fragmentados de la memoria personal de los actores. Este hallazgo nos dio libertad para ir más allá de la representación de un texto lineal, abriéndonos a diversas formas, materialidades y sonoridades, llegando a

estrategias parecidas a las que refiere Hans-Thies Lehmann[49], a propósito de ciertos procedimientos escénicos contemporáneos:

> A menudo no se cree presenciar una representación escénica, sino una narración sobre la pieza presentada. En este caso, el teatro alterna narraciones prolongadas y episodios de diálogo esparcidos aquí y allá. La descripción y el interés en el acto peculiar de la memoria/narración "personal" de los actores se convierten en los aspectos más importantes. Se narra en una forma teatral que se diferencia categorialmente de la epicización de procesos ficcionales y del teatro épico, aunque muestre similitudes con estas formas.[50]

En nuestro caso, esa Memoria/narración "personal" se encontraba íntimamente ligada al contenido del texto de Bradbury, o viceversa, los pasajes del cuento parecían por momentos parte de las voces de los propios actores. La "narración" que refiere Lehmann se efectúa tanto sobre la pieza, como sobre las memorias personales, como sobre el texto. En definitiva se "pone a disposición" del espectador una serie de claves para él escoja cómo combinarlas y efectuar su lectura, incluso complementándola con contenidos propios.

Una vez que se escenificaron tres cuadros inspirados en estas memorias, se dispusieron en el espacio de manera lineal y se convocó a los ensayos a un grupo de "espectadores piloto", para comprobar que esta forma escénica funcionaba para transmitir el relato en el sentido inclusivo al que se apuntaba. Cada espectador era ingresado individualmente y se le guiaba a través de esta ruta lineal en la que presenciaba cuadros sucesivos, como ilustran las siguientes figuras:

---

[49] Hans -Thies Lehmann (1944), teatrólogo alemán quien introdujo en los estudios teatrales la noción de Teatro Posdramático.

[50] Lehmann, 2010: 195

Figura 4.1

Figura 4.2

(Fotografía Renato Jofré)

Luego de ello, se mantenía una conversación con el espectador quien accedía a darnos su impresión de lo vivido, lo que nos permitió comprobar que la experiencia de "avanzar" en el espacio a medida que "avanzaba" el relato, era estimulante y aportaba en el sentido de integrar lo narrado por vías de percepción alternativas a la vista, en palabras de uno de los espectadores piloto:

> Es increíble, es muy estimulante sentir el relato a través de este camino por el que ustedes me llevaban, sentía lo que me contaban en todo el cuerpo, incluso me dio miedo...[51].

Sin embargo, también recogimos la necesidad de disponer la sucesión de cuadros de manera que la ruta no fuera tan "predecible":

> Los momentos que más funcionaban para mí, era cuando me sentía encerrado, o sea, obligado a ver lo que estaba frente a mí, a sentirlo… pero me pasó también que sentí que el camino era muy predecible, sobre todo cuando podía ver lo que venía más adelante en la línea y no me sentía obligado a seguir al guía para saber a dónde seguir avanzando…[52]

Se llegó entonces a lo que llamamos la "ruta sensorial", rompiendo la linealidad y trabajando en base al encierro y lo impredecible.

En conjunto con un diseñador (Martín Sandoval, estudiante de Arte UC) se definió la propuesta espacial que nos permitió concretar en el espacio esa ruta sensorial, propuesta que se profundizará más adelante en el punto "Espacio. Claves para un diálogo inclusivo".

[51] Palabras de la espectadora piloto Macarena Rozic, registradas en terreno por Renato Jofré en Julio 2014.
[52] Palabras del espectador piloto Mario Avillo, registradas en terreno por Renato Jofré en Julio 2014.

Escena y Musicalidad: Invertir el proceso

En una etapa preliminar de investigación escénica, la inclusión de pasajes biográficos nos permitió descubrir una vía de resonancia de los intérpretes con la inmensidad de la oscuridad versus la pequeñez del niño, que evoca Bradbury en "Encender la noche". También nos acercó a la necesidad de construir una espacialidad que acogiera cada uno de estos breves relatos escénicos en su particularidad, lo que nos enfrentó tempranamente al desafío de llegar a montar el cuento, habiendo experimentado ya con estas breves historias, en el particular contexto de inclusión en el que nos situamos.

Dado que fue de esta manera que la investigación entró en su etapa práctica, lo lógico fue proceder a la inversa del proceso creativo de Música-Teatro Veleta, es decir comenzar por la investigación sobre la puesta en escena o escenificación del cuento, para luego derivar en la composición musical y el trabajo de la sonoridad. Esta decisión también tuvo relación con la importancia que decidí dar al juego en la búsqueda de apropiarse del concepto de oscuridad, lo que necesitaba probarse en escena.
Este desmarque respecto del trabajo de la compañía de referencia determinó una gran diferencia metodológica, ya que la escenificación no estuvo determinada por los tiempos y atmósferas preconcebidas en las composiciones, sino que se desarrolló con independencia de éstas.

5.RESOLUCIONES ARTÍSTICAS

A partir de los hallazgos metodológicos de la investigación, tomé ciertas resoluciones artísticas a fin de definir la creación escénica y poder observar y reflexionar sobre su forma y características, una vez completa.

Trabajo Actoral (imagen tangible)

Objetivos

Los actores deben ser capaces de dominar un lenguaje escénico que sea posible de percibir tanto por ciegos como por personas que pueden ver, es decir, encontrar herramientas expresivas y claves de representación enfocadas a la desjerarquización de los sentidos, al fomento del uso del oído y el tacto como sentidos principales en la integración del relato escénico. Los actores deben transformarse en expertos del uso de este lenguaje, en los guías que articulan este nuevo mecanismo de comunicación en escena.

Los actores también deben ser capaces de ejecutar un circuito de acciones en un espacio performativo distinto al tradicional, sin abandonar la linealidad de la historia, pero flexibilizándose ante la estructura móvil de la experiencia escénica. Para esto, se definió trabajar con pequeños grupos de espectadores (4 a 5 personas) de modo de poder guiarlos a través de la vivencia escénica, por tanto, los actores repetirán el montaje completo cada vez que un nuevo grupo de espectadores entre.

Los actores son concebidos como guía y participante de una vivencia escénica compartida, logrando a un tiempo representar y ser observadores de la representación, guiar al espectador y dejarse guiar por sus reacciones para ir modificando su estrategia relacional. De esta manera se apunta al carácter inclusivo del desarrollo de la acción y del montaje en general, de manera de lograr una vivencia trascendente, tanto para el espectador como para el actor.

Estrategias escénicas

El espectador es concebido como un "invitado", más que sólo un observador, ya que participa del devenir escénico; por consiguiente, el actor se convierte en un "anfitrión", quien recibe al espectador en su hábitat, invitándolo a ser parte del espacio ficcional, rompiendo la cuarta pared hasta el punto de involucrar el sentido del tacto en la percepción de la escena.

Este devenir escénico, llama a centrar la atención en la presencia del actor como el signo que constituye éste dentro del espacio performativo, es decir, el carácter significante que adquiere su estar en escena a lo largo de la representación.

Las claves que permitien sensibilizar y capacitar el cuerpo del actor para enfrentar este desafío de la relación con el espectador, y potenciar la comunicación que dicha relación amerita son: el uso de la observación como diagnóstico, el intercambio personal para entablar el diálogo directo y la integración del sentido del tacto al relato escénico.

El desarrollo de estas claves permite profundizar sobre el sentido del acto de la comunicación, y caracterizar la relación entre anfitrión e invitado a través de las siguientes estrategias escénicas:

-“Juego compartido”: la modificación que sufre tanto el anfitrión como el invitado para poder entrar en el mismo juego escénico y abandonarse por iguales a éste.
-“Compartir escena”: la necesidad de integrar al espectador o invitado en el acto performativo como un actor o anfitrión más, determinando una relación de igualdad entre ellos, que transforma el espacio performativo en un sitio de inclusión en el que todos los involucrados comparten la responsabilidad de llevar a cabo el acontecimiento teatral vivenciando esta experiencia escénica.
-“Retroimprovisación”: la necesidad de recurrir a la herramienta de la improvisación, de modo que el anfitrión pueda encontrar la estrategia correcta para alimentarse de la presencia del invitado en su recorrido por el circuito de acciones y, al mismo tiempo, dar espacio al invitado para, también por medio de la improvisación, lograr entrar a este circuito y participar de las acciones.

Respecto del concepto de personaje, en una puesta en escena de teatro tradicional el actor debe darle vida al texto y encarnar en su cuerpo al personaje que se le ha designado, como refiere Le Breton:

> Ser uno mismo y ser otro es una fórmula que se aplica especialmente a éste [al actor], pues su tarea es encarnar identidades provisorias que nunca se confunden con lo que él es, y cuyos oropeles abandona de inmediato cuando termina el espectáculo.[53]

En el caso de esta investigación, el concepto de personaje como una “identidad provisoria”, se ve puesto en crisis, ya que el intérprete, además de representar a un personaje, también debe resolver en escena la integración del espectador al desarrollo performativo. Esto se da dentro de una partitura física, es decir, un circuito de acciones del actor, en relación tanto al espacio, como a los otros actores y espectadores, para lo

[53] Le Breton, 2005: 94

que, según Le Breton, está preparado: “Como el antropólogo, el actor es un hombre de pluralidad de mundos, hábil de pasar de un sistema de sentido a otro, manteniendo siempre sólidos sus propios referentes identitarios”. (Le Breton, 2005: 94)

Dicho circuito de acciones y relaciones se plantea en una sucesión de cuadros interpretados por los actores —y músicos— en un espacio determinado.

Espacio y Materialidad

Claves para un diálogo inclusivo

La problematización del espacio performativo bajo la premisa de un diálogo inclusivo, se definió de forma que permitiera que el contenido narrativo de la experiencia (expresado tanto en palabras, como en imágenes y música), fuera perceptible por todos los espectadores de manera cabal. Por lo tanto, la escena debió convertirse en un espacio en el que fuera posible guiar a los espectadores “a través” del relato del cuento. Se hizo necesario construir una suerte de “escena narrativa”, en la que el anfitrión narre el cuento al invitado, a medida que lo invite a transitar por lo que llamamos una “ruta sensorial”. Cada hito de esta ruta es como una página de un libro de cuentos, que sólo deja ver lo que continúa una vez que se ha leído completa y se da vuelta, para pasar a una nueva parte de la historia.

Espacio sin fronteras

El diseño espacial se definió de forma de permitir que el espectador descubra la forma del espacio junto al actor, explorando sus límites paulatinamente según se defina la ruta

sensorial, dibujando sus fronteras a medida que se narre la historia, contando con la incertidumbre de qué sucederá a continuación como única certeza.

Obedeciendo a esto, el "plano espacial" de la obra divide el espacio performativo en seis cuadrados (dos de ellos habitados por los músicos y los cuatro restantes habitados por los actores), en los que se representan los cuadros de la historia de manera secuencial, según las siguientes figuras:

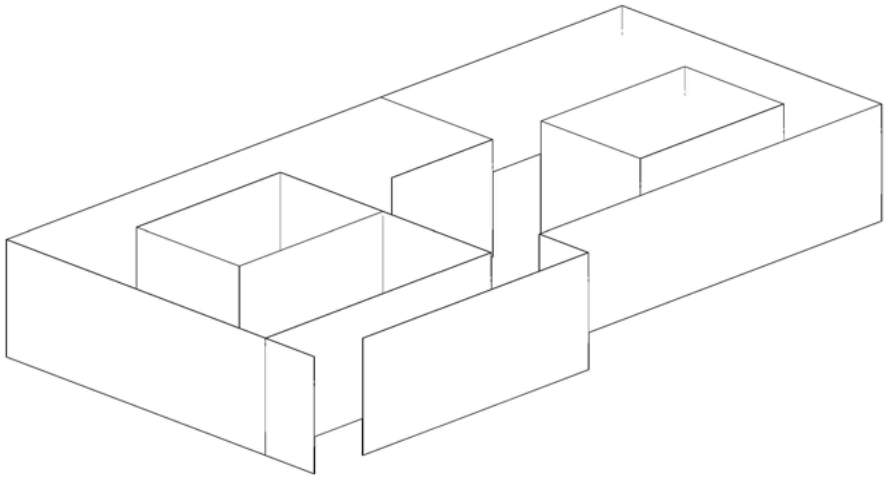

Figura 5.1

(Plano tridimensional)

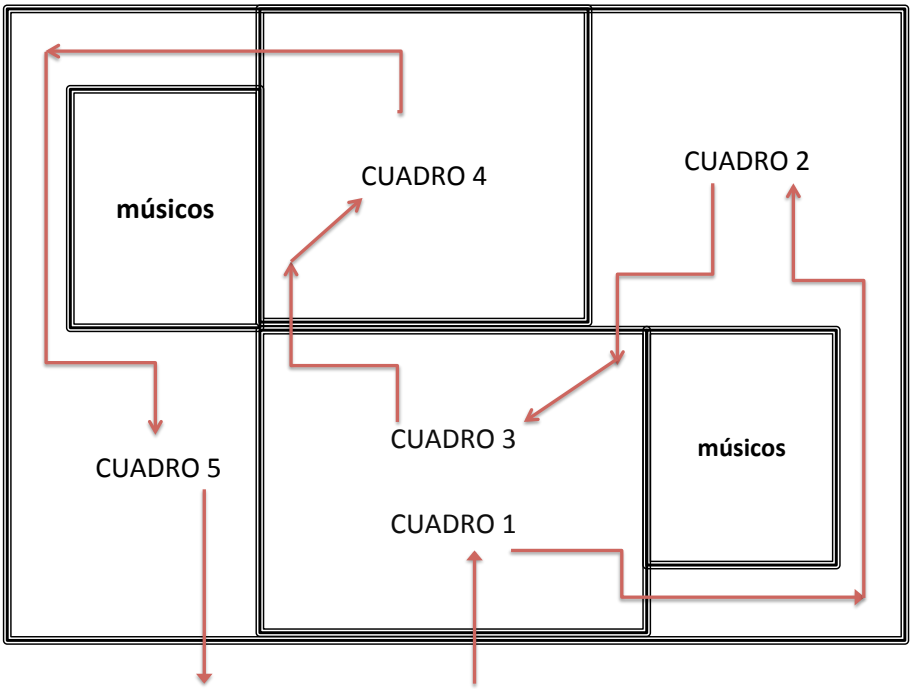

Figura 5.2

(Plano bidimensional)

Los límites de estos cuadrados están definidos por persianas negras, que se elevan según lo requiera el avance por la ruta sensorial (marcado con flechas en la figura), los anfitriones pueden transitar de un espacio a otro, de modo que el invitado no puede adivinar con qué se encontrará a medida que avanza en la ruta, siendo su única certeza la linealidad del relato, su única guía el anfitrión y su mejor herramienta de percepción la alerta de todos sus sentidos.

Uso de la luz

El uso de la luz es fundamental en la búsqueda de la inclusión en el espacio performativo, en el entendimiento de la oscuridad como un lugar de acogida para todo nuestro público objetivo. Esto determina que el uso de la luz sea un punto importante tanto en la construcción del espacio, como en el desarrollo de la ruta sensorial y la desliteralización de la imagen, utilizando la penumbra como un sitio en que se hace evidente la liminalidad de la vivencia escénica, en la que aquellos que pueden percibir la luz y aquellos que no, deben compartir un mismo espacio y desenvolverse con soltura a través de la ruta sensorial.

En este mismo plano, los espacios de luz o iluminados, se transforman de cierta manera en lugares exclusivos (no perceptibles por la totalidad de los espectadores), en los que la percepción de la imagen no debe estar únicamente supeditada a la percepción visual, ya que algunos integrantes del público no la poseen.

Por otro lado, el uso de la luz está fuertemente determinado por la decisión de utilizar sólo artefactos lumínicos (en vez de focos, o iluminación "de parrilla"), los que son manejados por los mismos actores quienes trasladan, encienden o apagan estos según la escena lo requiera. Dichos artefactos tienen un espectro lumínico mucho más acotado que el de un foco tradicional colgado desde una parrilla de iluminación, por ejemplo, y permiten jugar tanto con la luz como con los espacios de sombra.

Articulación dramatúrgica

Del texto al cuadro:
Hitos argumentales versus Hitos sensoriales

Para abordar el trabajo escénico sobre la base del texto del cuento "Encender la noche" fue necesario detenerse en la historia y sus hitos argumentales, analizando las posibilidades que nos brindaba su narrativa, articularla en la escena y de esta manera, trasformar cada hito argumental, en un hito sensorial en el espacio performativo.
El análisis del texto para su división en cuadros, se realizó sobre la base de los siguientes conceptos[54]:

1. Atmósfera: Ambiente de un pasaje, determinado por el espacio físico y circunstancias en las que se desarrolla la acción del relato.
2. Personajes: Caracteres que llevan la acción del pasaje.
3. Tono emocional: Carácter afectivo que predomina en un pasaje, determinado por el devenir emocional del o los personajes que llevan la acción.
4. Rito: Secuencia de acciones que realiza el personaje principal, determinada por el conflicto central del texto.

Ahora bien, dicho conflicto central, resultó fundamental para articular la dramaturgia con la escena, de manera de propiciar la participación de actor y espectador.
Como ya se ha dicho, el cuento gira en torno a un niño que teme a la noche y recurre a la luz artificial para refugiarse, al que una niña enseña a encender la luz que la propia oscuridad posee. Este mecanismo, naturalmente lleva al niño a enfrentarse con el

[54] Para revisar el análisis completo del texto, ir al anexo nº 1 de esta Memoria.

espacio de su miedo, para encontrar dentro de él los recursos para defenderse y transformar la oscuridad imposibilitante en una posibilidad de encontrar luz en donde no se espera. De esta manera, el niño "declara" para sí que en la oscuridad también puede encontrarse la luz, lo que abre ante él un abanico de posibilidades que le estaban vedadas, paradójicamente, por su propia mano. La apertura hacia nuevas posibilidades a partir de una declaración, es un recurso psicológico que Simón Rider[55] describe a través de la siguiente cita:

> Una declaración genera en primera instancia posibilidades que antes no existían. Algunas de esas posibilidades pueden llegar a tomar forma concreta en la realidad (cambiarnos la vida, en cierto sentido). […] generan alternativas que pueden llegar a concretarse aportando a nuestras vidas bienestar en sentido general.

La "declaración" representa en el caso del cuento en cuestión, la decisión del niño de enfrentar la oscuridad, de sumergirse en ella desde un punto de vista nuevo, abriéndose a la "posibilidad" de encontrar algo más de lo que imagina hasta el momento, algo que puede ser un descubrimiento para él. El niño declara para sí que es posible "encender la noche", se abre a la posibilidad de encontrar luz más allá de sus lámparas, por ejemplo en la luna, o en las estrellas, descubre la luz en la noche y deja de temerle.

Este proceso por el que atraviesa el niño, puede homologarse al que viven los actores, al intentar abrirse paso en la oscuridad para entregar el relato dramático y disponer de esta manera a los espectadores a un nuevo espacio de percepción. Por su parte, los espectadores también deben en algún momento rendirse ante las nuevas posibilidades del escenario de la oscuridad, compartiendo ciegos con personas que pueden ver, un mismo lugar, aunque sus mecanismos de percepción sean diferentes.

[55] Simón Rider, Psicólogo Universidad Diego Portales, Terapeuta Sistémico ICHTF, Coach Ontológico, Fundador de ASERSENTIDO y Director del Área Organizaciones.

Trabajo sonoro-musical

La música no podía quedar fuera de la creación escénica, dado el poder que se le asigna como núcleo perceptivo y como evocadora de atmósferas. La composición se abordó tanto en base al texto del cuento, como a las atmósferas escénicas que se fueron descubriendo y fijando en los ensayos actorales.

La premisa del trabajo de creación sonora y composición musical fue la de entender la música como el vehículo de la imagen, una imagen que puede poseer una apariencia muy distinta para la diversidad de espectadores a la que se apunta, pero que sin duda es compartida por todos en el momento en que el sonido la convoca.

En una primera instancia se trabajó con el fin de llegar a obtener lo que llamamos un "tono musical – obra", es decir, una característica particular que fuera común a todas las composiciones y de esta manera definiera una identidad musical, tanto respecto de la orgánica instrumental (entendida como el tipo de instrumentos utilizados que componen un *set* determinado y singular), como de la particularidad melódico-rítmica y la armonización de las piezas creadas. Para esto, lo primero que se abordó fue el trabajo de creación en base a piezas de referencia.

Referencia

Para esta etapa de composición se resolvió trabajar con creaciones del francés Bruno Coulais[56], ya que en primer lugar, era un compositor de música para cine, lo que situaba sus creaciones en la problemática de la traducción musical de atmósferas y emociones y la caracterización musical de personajes, pero además porque –aunque el estilo de sus

[56] Bruno Coulais (1954), compositor francés reconocido por componer bandas sonoras para cine.

producciones era variado– se presentaban algunos factores constantes que coincidían con lo que se apuntaba musicalmente en este proyecto:

> Su gusto por […] la voz humana (en particular de los niños), una búsqueda de una sonoridad original, preferencia por elementos étnicos y […] finalmente, una cierta tendencia a dar prioridad al ambiente creado por la iluminación en lugar de la narración de la película.[57]

La utilización de voces infantiles en sus piezas, era una característica que podía evocar la voz de los personajes de Niño y Negra; la búsqueda de una sonoridad original, coincidía con la necesidad de acercarse a una música muy particular, que resultara atractiva y estimulante para un público heterogéneo; la preferencia por elementos étnicos llevaba a la idea de piezas musicales acústicas, lo que coincidía con la simpleza del relato; y la priorización del concepto lumínico para la composición, concordaba con los ejes fundamentales de esta investigación (luz/oscuridad).

A partir de tres piezas de Coulais, se obtuvieron tres piezas originales, utilizando aquéllas como referencia de la improvisación musical para posteriormente, independizarse y desarrollar un tema autónomo, asociándolo al concepto de base de un pasaje determinado del cuento.

Así, pudo definirse el *set* de instrumentos e identificarse el tono musical-obra, a partir de los cuales componer libremente un cuarto tema original, con el que se cierra el recorrido por la ruta sensorial.

[57] En: http://www.fimucite.com/f4/es/fimucite4/compositores-invitados/78-bruno-coulais.html

Imagen intangible

También se trabajó en musicalizar la atmósfera y tono emocional de cada cuadro del cuento, apuntando a traducir en el sonido las circunstancias dadas[58] de las escenas y vincularlas a estados emocionales. Con esto, se esperaba convertir imágenes concretas (entornos, lugares, elementos) al lenguaje musical —perceptible por los ciegos— y relacionarlas con estados afectivos, comunes a todo el público objetivo.

También se improvisó a partir de los personajes protagónicos (Niño y Negra), para los cuales se crearon "características musicales", es decir, frases sonoras recurrentes que identificaban la presencia de alguno de ellos en el relato, de manera que no fuese necesario "verlos", u "oírlos hablar" para saber que habitaban la escena, es decir, se apuntó a traducir la particularidad de su presencia a sonido.

A medida que se fueron fijando algunas piezas en el trabajo con los músicos, éstas se registraron para usarlas en los ensayos actorales. Se presentaron a los actores y se insertaron en las escenas correspondientes, observando las diferentes posibilidades de entramado de lo escénico con lo musical, enfocándose a potenciar el contenido del texto y la estimulación de los sentidos a través de la escena.

Este trabajo determinó una vuelta al espacio de composición, ya que muchas veces las piezas debieron sufrir ciertas modificaciones que estaban dadas por el tiempo de acción escénica u otra variable de la representación, pero sobre todo por la inclusión del texto del cuento, el que agregó un contenido explícito a las composiciones, que ya significaban por sí mismas.

Esta adición de sentido permitió definir las llamadas "características musicales", de manera que la voz cantada representa el tono emocional de un cuadro; el metalófono

[58] Entiéndase por circunstancias dadas la definición de Stanislavski que refiere Toporkov: "Las circunstancias dadas son aquellas indicaciones escritas por el autor acerca de los personajes, la época, el lugar de la acción, detalladas casi siempre en los comienzos de cada acto y en las acotaciones que preceden a las réplicas y situaciones". (Toporkov, 1961:15)

representa el rito de las luces del Niño; los tambores y platillos el suspenso o el miedo; las claves o sonajas representan el reloj o el paso del día (luz) hacia la noche (oscuridad); las cuerdas rasgadas o pellizcadas representan el devenir de la acción; y las cuerdas con arco apoyan los momentos climáticos o ayudan a transitar de un tono emocional a otro.
Lo anterior determina en la obra que la música represente la imagen intangible.

Entramado escénico-musical:
Imagen tangible e intangible

Para la realización de una partitura escénica-musical en la que se expresa el entramado del texto, las piezas musicales y la acción, se realizaron ensayos conjuntos en los que los músicos se integraron al espacio performativo, convirtiéndose en un habitante más de la vivencia escénica.

Como puede verse en la estructura espacial que ya se ha expuesto (figuras 5.1 y 5.2), los músicos se instalan en dos pequeños cuadrados, delimitados por persianas negras. A medida que el relato avanza, estas persianas se levantan, de manera que en el último cuadro, los músicos finalmente puedan ser vistos —o percibidos— por los espectadores, según se explica en la siguiente figura:

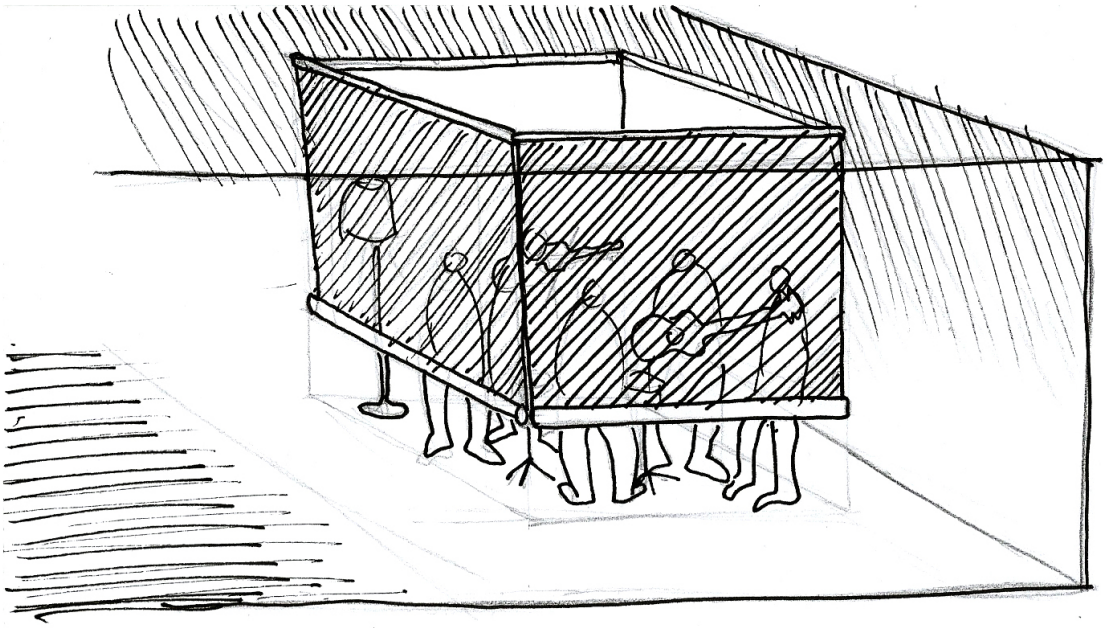

Figura 5.3

(Dibujo Martín Sandoval)

Sin embargo, la presencia de los músicos ha inundado desde un comienzo todo el espacio performativo, a través de su sonido (su propia forma de interpretación de cada escena).

De esta manera, cuando se revela la presencia física de los músicos, se opone esta imagen tangible, a la preexistencia de su imagen intangible: la música.

Musicalidad vocal

Una vez que se realizó el entramado escénico-musical, fue necesario explorar en el trabajo musical de la voz hablada, para compatibilizar este sonido con el de la música, que llenaba la escena ya que la voz no era más un sonido independiente, sino parte integrante de un todo. Como dice Dubatti:

> Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable. En consecuencia, el sujeto hablante es también cuerpo, movimiento y espacio.[59]

De esta manera, el sonido de la palabra hablada influye en el cuerpo y en el espacio, es parte fundamental de la vivencia escénica.

Se definió entonces que la voz de los actores expresara tanto el texto escrito, como el texto musical que se superponía en determinado momento.

Como resultado de esto, los actores abarcan con su voz un registro mucho más amplio que el que utilizan en la voz cotidiana, por tanto su hablar se vuelve extracotidiano y poco predecible.

Esta abstracción del hablar cotidiano, apoya el concepto de deliteralización también en el trabajo vocal del texto.

[59] Dubatti, 2009:73

6.CONCLUSIONES

El descubrimiento de la experiencia escénica

La observación y reflexión sobre la forma y características de la creación escénica una vez completa, me llevó a la pregunta sobre el tipo de vivencia que constituye. Entendiendo por puesta en escena una creación que se presenta frente a alguien, para ser observada, concluyo que no corresponde a la vivencia compartida a la que se ha llegado.

A partir de la idea de vivir y re-vivir el relato en escena (actor y espectador), resulta mucho más cercano el concepto de "experiencia escénica" —entendida como una vivencia compartida a partir de una creación—, ya que tanto intérprete como receptor habitan el espacio en igualdad de condiciones: comparten la vulnerabilidad del actor, y la incertidumbre del espectador. Si algo inesperado ocurre, ambas partes deben resolver la manera de seguir adelante, asumiendo que están compartiendo un espacio de inclusión.
A diferencia de lo que refiere Féral:

> Es que el actor es a la vez productor y portador de la teatralidad, él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar.[60]

El actor es en el caso de esta investigación el que abre la puerta hacia la teatralidad, pero una vez abierta, la responsabilidad recae tanto sobre él, como sobre el espectador.

[60] Féral, 2004: 91.

Son habitantes en acto.

Por cierto, ésta es una vivencia significativa, por tanto involucra la utilización de los sentidos, la vivencia del tiempo compartido y también la percepción del relato escénico, en el que el espectador más que ser observador (cuán paradójico suena esto cuando éste es ciego), es partícipe de esta experiencia emocionalmente trascendente.

De esta manera concluyo que se apunta a una concepción del espectador coincidente con la de Le Breton:

> Las percepciones sensoriales lo ponen en el mundo [al espectador], pero él es el maestro de la obra. No son sus ojos los que ven, sus orejas las que escuchan o sus manos las que tocan; él está por entero en su presencia en el mundo y los sentidos se mezclan a cada momento en la sensación de existir que experimenta.[61]

Cabe destacar que el autor cuenta con la participación del espectador en la obra al punto de transformarse en parte de su génesis, "maestro de la obra", le llama. Al referirse al "mundo", da a entender que la experiencia performativa es el universo del espectador, en tanto habita en ella, y esta experiencia le otorga la sensación de estar vivo, de existir. Le Breton comprende al espectador como un ser cruzado por los múltiples estímulos que ofrece dicha experiencia, estimulado en todos sus sentidos:

> La carne es siempre una trama sensorial en resonancia. Los estímulos se mezclan y se responden, rebotan los unos en los otros en una corriente sin fin. Lo táctil y lo visual, por ejemplo, se alían para la determinación de los objetos. […] La unión perceptiva del mundo se cristaliza en el cuerpo por entero. La forma de los objetos no es el contorno

[61] Le Breton, 2011: 64

> geométrico: mantiene una cierta relación con su propia naturaleza y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que a la vista.[62]

Resumiendo, la particularidad del montaje al que hemos llegado, se proyecta sobre el cuestionamiento de la disposición espacial de actores, espectadores y escenografía, de modo de poder percibir más allá del "contorno geométrico" de los objetos y seres; sobre la guía que deben ejercer los actores sobre los espectadores, para que estos puedan efectivamente ser parte de la "trama sensorial en resonancia" sin sentirse transgredidos; sobre la disposición y uso de la iluminación como materialidad escénica; sobre la desliteralización de la imagen en pro de la inclusión del público objetivo; y sobre la modificación total del espacio performativo para convertirlo en un sitio de inclusión desjerarquizando los sentidos de percepción.

Por otro lado, el hecho de basar la creación escénica en un cuento y el acto de narrar ese cuento al espectador, permite relevar el nexo entre teatro y oralidad a partir de una experiencia, y relevar también el nexo entre el cuento y la oralidad como experiencias originales del ser humano, en palabras de Fernández, parafraseando a José Sanchís Sinisterra[63]:

> Sanchís también advierte dicho nexo, aduciendo que "el origen de la narrativa en la cultura humana parte de un hecho tan simple como que alguien relata a otros una experiencia vivida: una experiencia personal o una experiencia colectiva, o una creencia mítica, o un sueño" (Sanchís Sinisterra, 2003:27), de lo que se desprende que el cuento es una presencia importante en la comunicación humana ya desde sus albores […].[64]

[62] Le Breton, 2011: 67
[63] José Sanchís Sinisterra (1940), dramaturgo y director de teatro español.
[64] Fernández, 2012:13

El hecho de reconocer al cuento como "una presencia importante en la comunicación humana", propicia que la vivencia de su relato resulte trascendente, significatvia, es decir, que constituya una verdadera experiencia tanto para intérprete como para receptor.

Ahora bien, respecto del tipo de teatro al que se apunta con la estructuración de esta experiencia, en la que se relata un cuento a través de un recorrido sensorial significativo tanto para intérprete como para espectador, ésta resulta coincidente con la visión de Lehmann cuando refiere:

> El grupo teatral toma la figura del narrador del teatro épico y se mantiene en la posición de narrar el mundo. Mientras que el teatro épico modifica la representación de los procesos ficticios representados y distancia al espectador de sí mismo con el fin de convertirlo en examinador, en especialista, en juez político, en las formas pos-épicas de la narración se trata de hacer alarde de lo *personal;* no se centran en mostrar la presencia del narrador sino en la intensidad autorreferencial de este contacto: proximidad en la distancia en vez de distanciamiento en lo próximo.[65]

Sin duda la figura del narrador aparece en la escena, pero tanto en el intérprete como a ratos reflejada en el espectador, quien más que distanciarse de sí mismo sufre una suerte de introspección, es llevado hacia el lugar donde resuena con el relato dramático expuesto. Por tanto, puede decirse que el distanciamiento queda en manos del intérprete, quien recurre a él sólo para ceder su puesto al espectador dentro de la ficción y volver luego a ella, a compartir esa proximidad en el núcleo perceptivo que se ha creado.

[65] Lehmann, 2013: 196.

La reflexión sobre el objeto de creación que se consigna en los párrafos anteriores, me ha permitido comprender el diseño creativo que se ha trazado durante el desarrollo de la investigación, algunas veces guiado por la planificación, pero alguna otras por la intuición o la evidencia de lo acertado, que arroja la experimentación escénica.
Reconozco que el proceso de revisión y análisis sobre el objeto-obra por parte del creador, que conecta la investigación con la práctica artística, no es una práctica común en la gestación de una puesta en escena. Por lo general, una vez montada una obra se aborda el período de temporada a público, y dicha reflexión queda en gran medida en manos de los receptores o espectadores (siempre y cuando deseen espontáneamente elaborarla), la que puede ser recogida o no por el director y/o los intérpretes, a través de la conversación, los foros guiados, la crítica, u otras instancias especialmente diseñadas para ello.

La importancia que asigno al proceso reflexivo al que me ha llevado la redacción de esta Memoria de obra —a esta observación objetiva de la experiencia escénica que hemos creado— es la posibilidad de obtener una visión política de ella, o más específicamente, una visión política de la estética de esta experiencia, entendiendo por política lo que Jaques Rancière[66] define como:

> La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir. […] Hay entonces, en la base de la política, una "estética".[67]

Y por estética lo que refiere cuando dice:

[66] Jaques Rancière (1940), filósofo francés. Profesor de política y estética de la Uniersidad de Paris VIII.
[67] Rancière, 2009: 10

> […] podemos entenderla en un sentido Kantiano -eventuamente revisitado por Foucault- como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia.[68]

El autor vincula la estética con lo que el receptor siente, es decir, involucra una visión sensorial de lo que se presenta ante el receptor (que él llama "sistema de formas *a priori"*), y este vínculo es particularmente significativo para la experiencia escénica que esta investigación comprende. Además sitúa el concepto de estética en un tiempo-espacio delimitado, en el que se presenta tanto lo visible como lo invisible, lo que constituye para efectos de este estudio una concepción inclusiva respecto de lo que a la estética se refiere, conectándola además con la política no sólo como la acción de ver y decir, sino como una experiencia.

Mi visión política sobre la estética de la experiencia escénica que hemos levantado, no apunta en específico a los conceptos que fundan los lineamientos del estudio precedente —es decir, la narración de un cuento en escena a través del trabajo con la desjerarquización de los sentidos y la problematización del espacio performativo—, sino a la globalidad de esta experiencia.

Apunta entonces, al "paradigma teatral de la presencia" (Rancière, 2009:17) —que constituye para este estudio el estar del actor en perspectiva al estar del espectador—, en relación al "paradigma de la superficie de signos/formas" (Ranciére, 2009:17) —que constituye para este estudio todo lo que en la experiencia escénica es significante para el receptor, sea éste ciego o no.

[68] Rancière, 2009: 10

En esta relación de paradigmas, según Rànciere, "la política se juega ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juegos de la proximidad o de la distancia" (Rancière, 2009: 17).
En esta correspondencia, la política asigna un valor al nexo entre el espacio que ocupa la representación (escena) y el espacio que ocupa el espectador (sala); un valor al cuerpo del actor como signo (que lo releva más allá de su imagen tangible); y un valor a la relativización de la separación entre los cuerpos involucrados (juegos de proximidad y distancia).

Además, las características particulares que definen al público al cual está dirigida la creación escénica de este estudio, implican un vínculo entre mi visión política y el concepto de resiliencia, entendida en como "la capacidad humana de sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas (Ojeda y Munist, 2001. En Bruder, 2004: 18)" (Fernández, 2012: 14).
El hecho de crear sobre la base de la expresión de una carencia (miedo a la oscuridad, falta del sentido de la vista) e invitar a actores y espectadores a participar de una experiencia sensorial en la que todos los individuos —ciegos o no— comparten la necesidad de sobreponerse a la falta de luz, acerca en un sentido inclusivo a estos individuos, y los reúne en la acción resiliente de construir un imaginario con las herramientas expresivas que se les presentan (penumbra, imágenes desliteralizadas, imágenes sonoras), superando la ausencia de aquellas que no se les entregan (luz plena, imágenes literales).

En recompensa a este complejo acto de construcción, este imaginario otorgará al espectador una nueva y sorprendente posibilidad en su carencia: la de encender la noche.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Baca Martín, Jesús (2005). *La expresión musical: significado y referencialidad*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bralic, Cecilia (2005) *La relación entre Arte y cultura: acontecimiento y comunicación.* En: Cátedra de Artes UC Nº1:99-107, Chile.
- Duarte, Coca,(2011) *Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral.* En: Cátedra de Artes UC Nº 9:58-76, Chile.
- Dubatti, Jorge, (2009). *Filosofía del Teatro I.* Buenos Aires: Colihue.
- Féral, Josette, (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Glerna.*
- Fernández, Gala, (2012). *Memoria de una pieza de música-teatro sobre la base de un cuento relativo a la paternidad ausente: hacia una metodología de creación.* Memoria de obra presentada a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de Magíster en Artes.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Sobre la producción performativa de la materialidad. Estética de lo performativo,* Madrid: Abada.
- Lagarce, Jean-Luc (2007) *Teatro y poder en el occidente,* Buenos Aires: Atuel, 2007
- Le Breton, David (2010) *Cuerpo sensible.* Chile: Metales pesados.
- Le Breton, David (2009) *El sabor del mundo, Una antropología de los sentidos.* Buenos Aires: Nueva visión.

- Lehmann, Hans Thies (2013). Teatro Posdramático. España: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Cendeac).
- Rancière, Jaques (2009) *El reparto de lo sensible Estética y política. Chile: LOM*
- Rider, Simón, (2012). *El poder del lenguaje 1.* Chile: PCCO
- Sánchez, José A (1999). *La escena moderna manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal
- Sennet, Richard (2010). *Carne y piedra*. *El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Soto Calderón, Ronald (2003). *La inclusión educativa: una tarea que le compete a toda una sociedad*, Revista Electrónica "Actualidades Investigativas en Educación", volumen 3, número 1: Costa Rica.

Links:

- www.teatrodelossentidos.com
- www.fimucite.com/f4/es/fimucite4/compositores-invitados/78-bruno-coulais.html
- http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/11733/10677
- https://www.youtube.com/watch?v=iKmkZmulnR8
- http://www.alternativateatral.com/obra27274-gabinete-teatro-para-un-espectador
- http://www.cuadernosjudaicos.cl/index.php/RMAD/article/view/14826/15187
- http://www.javeriana.edu.co/documents/245769/339704/CIF_OMS_abreviada.pdf/e9d73e60-4e99-4f68-a0b5-2a36ad6e8e5f
- http://www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf
- http://etimologias.dechile.net/?lazarillo

8. ANEXOS

ANEXO 1. Guión escénico – musical y Análisis textual

Cuadro	Tema	Texto	Análisis dramatúrgico	Acción
Cuadro 1	Tema 1	Había una vez un niño al que no le gustaba la noche le gustaban las linterna y lámparas los faros y los faroles las velas y velones los rayos y relámpagos pero no le gustaba la noche Se lo veía en salones y sótanos Despensas y desvanes Alcobas y alacenas Escurriendose por los corredores Pero nunca se lo veía afuera en la noche	**Atmósfera: Luminosidad:** Presentación del personaje y su conflicto en su hábitat. **Personajes:** Niño, personaje protagónico. **Tono emocional:** Tono contemplativo, determinado por la presentación del conflicto sin entrar aún en la profundidad del miedo. **Rito:** Contemplación de las luces.	Pancho: juego de luces en relación a las acciones de S y C y la música. S y C limpiando el lugar y espectadores -- Juego de luces -- Oscuridad -- S y C abren persiana, buscan luz de público, las entregan y guían. (3 personas por actor) (Ampolletas-escobas-luz escoba-Luz de publico).
Cuadro pasillo A	Tema 2	a este niño no le gustaban para nada las llaves de luz porque las llaves de luz apagaban las lámparas de todas las habitaciones él nunca tocaba las llaves de luz y jamás –pero jamás- salía a jugar a la oscuridad	**Atmósfera: Soledad:** Presentación del personaje y su acción en su hábitat. **Personajes:** Niño, personaje protagónico. **Tono emocional:** Tono oscuro, determinado por la figura del niño oculto en su hogar. **Rito:** Esconderse en los espacios de luz.	1º contacto físico con el espectador (le piden que sujete una luz) Actores guían al espectador, fraseando textos sueltos. -- Pancho: él nunca tocaba las llaves de luz Todos: y jamás –pero jamás- salía a jugar a la oscuridad S y C entran rápidamente a cuadro 2

Cuadro 2	Tema 2	siempre estaba solo y triste porque veía desde su ventana a los otros niños jugando sobre el césped en las noches de verano pero este niño estaba arriba en su cuarto con sus linternas y lámparas faros y faroles encendedores y candelas completamente solo cuando llegaba el momento en que la oscuridad recorría la casa apagando todas las luces una a una el niño se metía en su cama tarde en la noche el muchacho tenía en el pueblo el único cuarto iluminado	**Atmósfera: Desolación:** Presentación del personaje respecto de su entorno. **Personajes:** Niño, personaje protagónico; Niños del "afuera". **Tono emocional:** Tono triste, determinado por el niño enfrentado a su conflicto en relación a otros niños. **Rito:** Observación del "afuera".	Pancho relata, S y C acciones en relación a la luz. Músicos aparecen sus pies representando a los niños jugando. S y C cambian a movimientos en estacato y dialogan con el espectador en relación a los músicos. Pancho apaga (soplando) las luces del espectador, S y C se esconden en sus luces.
Cuadro pasillo B	Tema 3	una noche el niño se armó de valor y empezó a vagar solo por la casa encendiendo la luces una a una cómo ardían las luces! las luces de la entrada! las luces del vestíbulo! las luces de la despensa! las pálidas luces! las rosadas luces! las luces del salón! las luces de la cocina! hasta las luces del desván! toda la casa parecía haberse incendiado	**Atmósfera: Vértigo:** Presentación del niño en su "delirio de luz". **Personajes:** Niño, personaje protagónico Luz. **Tono emocional:** Tono eufórico, determinado por el rito delirante del Niño. **Rito:** Encender todas las luces.	Samuel: toca el Ukelele y guía al espectador. Pancho: guía y narra el cuento. Coché: acciones de encender luces guiando al espectador

Cuadro 3	Tema 4	entonces el niño escuchó un golpe en la ventana algo oscuro estaba ahí! un golpe en la puerta de entrada algo oscuro estaba ahí! un golpe en la puerta trasera! algo oscuro estaba ahí entonces alguien dijo	**Atmósfera: Terror**: Presentación del acecho de la Oscuridad. **Personajes:** Niño, personaje protagónico; Oscuridad. **Tono emocional:** Tono terror, determinado por la irrupción de la oscuridad en el espacio de luz del Niño. **Rito:** (No hay acción, hay detención de la acción ritual)	Todos llegan y de detienen por la música. Los tres abren persiana de cuadro 4
Cuadro 4	Tema 5	hola!- una niña estaba ahí en medio de las luces me llamo Negra- pero su rostro era tan blanco como la luna y sus ojos brillaban, como la luz de las blancas estrellas estás muy solo – me gustaría correr con los niños allá afuera, pero no me gusta la noche- yo te voy a presentar a la noche, ustedes serán amigos- ella apagó la luz	**Atmósfera: Lo inesperado:** Presentación del personaje de Negra. **Personajes:** Niño, personaje protagónico; Negra, personaje co-protagónico. **Tono emocional:** Sorpresa, determinado por la materialización de la Oscuridad en el personaje de Negra, la niña. **Rito:** Diálogo.	Aparece Negra, dialoga con Niño. Pancho relata el cuento. Se ven los músicos hasta la cintura.

Cuadro pasillo C	Tema 5	ves? no estoy apagado la luz, de ningún modo! estoy encendiendo la noche se la puede encender o apagar igual que una lámpara, con la misma llave de luz y por supuesto, cuando se enciende la noche también se encienden...- los grillos y las ranas y las estrellas ¡el cielo es una casa con sus todas sus luces! -trata de hacerlo – dijo Negra y lo hicieron, subieron y bajaron las escaleras encendiendo la oscuridad dejando que la noche viviera en cada habitación, como una rana o un grillo ¡cómo me gusta esto!- dijo el niño -puedo encender siempre la noche?- por supuesto!- dijo negra la niña y desapareció)	**Atmósfera:** Libertad: Presentación del cambio del personaje protagónico. **Personajes:** Niño, Negra, Noche. **Tono emocional:** Expansión, determinado por la liberación del Niño de su miedo. **Rito:** Encender la noche.	Todos guían a los espectadores. Pancho Relata el cuento. Aparecen los músicos completamente
Cuadro 5	Tema 4 ey! aah! aquí en lo oscuro verás no hay nada que temer ey! aah! la noche brilla es sólo que hay que encender su magia y ver resplandecer la noche tiene sus luces también.	desde entonces el niño es feliz tiene una noche encendida en lugar de una luz encendida! le gusta encenderla ha botado sus linternas sus lámparas sus velas sus encendedores en cualquier noche de verano que quieras puedes verlo corriendo en la oscuridad sobre los prados con los niños felices riendo	**Atmósfera: Paz:** Resolución final. **Personajes:** Niño; niños del "afuera". **Tono emocional:** Felicidad, determinado por la "nueva vida" del Niño. **Rito:** Vivir la noche.	Se suben todas las persianas. P, S y C corren por todo el espacio incluidos los músicos, danzan, cantan

	ven a encender! te enseñaré las ranas, los grillos, los ves? la luna, las estrellas, la noche. ven, ven, ven aquí, cierra tus ojos, así ven, ven, junto a mí tengo una noche encendida para ti.			

ANEXO 2. Entrevista – Gabriela Salvaterra. Marzo 2014

(Actriz italiana, formadora de actores y responsable por más de una década del diseño de espacios e instalaciones sensoriales de la compañía Teatro de los Sentidos).

R.J: ¿Cuáles son los conceptos ejes de su metodología de trabajo?

G.S: Los conceptos básicos a nivel de método que aprendemos en esta compañía, antes que todo hablamos de habitar, no de actuar, entonces el primer concepto básico es el escuchar, todo parte por el escuchar al otro, lo que hemos visto es que cuando estás muy concentrado en ti mismo, en tu papel, en tu actuación, en ti dejas de escuchar al otro. Entonces este trabajo que sea individual, colectivo siempre parte de la escucha del otro, solo escuchando al otro logras escucharte a ti de una manera verdadera, la escucha es lo básico, te ayuda a encontrar una manera, un punto muy sutil, muy ligero hasta casi desaparecer de conectarte con el otro, en el sentido que escuchar significa muchas cosas, por ejemplo una de las primeras cosas es no imponer, no imponerte tu, no imponer tu idea, tu sensación, tu emoción, no imponer, no forzar.

Hay una estructura siempre básica dramatúrgica en nuestras obras no está todo libre, hay límites, una regla del juego bien clara, entonces en el marco de esto tu tienes que acompañar al otro y la única manera de acompañar es escucharlo, relacionarte con el desde la escucha…

¿Cómo escucharlo?, Metiéndote un poquito siempre en el otro, en el o la otra persona, no imponer, otro punto básico es no intentar no literalizar, no ser obvios, dejar siempre margen de ambigüedad para genera, despertar la curiosidad, que es otro punto básico que utilizamos en nuestro trabajo, despertar la curiosidad y la expectativa del otro. Entonces el no literalizar, el no ser demasiado claro, obvio, literal en lo que haces, te permite crear una curiosidad en el otro, lo otro ya está adentro en el juego, que puedes abrir esta ventanita de curiosidad ya el otro está adentro contigo en este juego.

Escucha, curiosidad y expectativa son los puntos que buscamos en nuestra investigación básicamente, antes de crear expectativas crear un imaginario.

Crear un imaginario, un marco que le llamamos, también nosotros, un imaginario que permita al otro de encontrarse en este lugar, de poderse encontrar de alguna forma consigo mismo… lo que vamos a despertar es la memoria del cuerpo del otro, entonces puede haber una imagen, un sonido, una textura, un habiente que creamos de alguna forma le va a tocar su memoria, algo que su cuerpo reconoce, pero no de manera literal, o sea no así como ah! Esto un bar por ejemplo… es como una memoria inconsciente que tenemos todos. Respecto de esta memoria nosotros tenemos una memoria consciente que es lo que hemos hecho ayer, hace una semana atrás, y una memoria que tenemos inconsciente que tenemos adentro todos

que no sabemos de saber, pero que la tenemos todos. Entonces intentamos trabajar ahí… entonces para mi, los principios básicos que usamos en la investigación, el montaje son estos: el escuchar ante todo, crear curiosidad y crear un imaginario, en el marco de estos tres elementos se empieza a crear o se empieza a habitar…

Esto que te cuento son los elementos básicos, de ahí aparecen otras herramientas como la oscuridad… recuerdo la primera obra de nuestra compañía ocurría todo en la oscuridad total, con el tiempo apareció la luz, el sonido, la palabra, la música en vivo, con la investigación misma. La primera obra de teatro de los sentidos era todo en la oscuridad, a lo mas podías ver una mano que contara algo o podías ver muy muy poco y esto lo seguimos haciendo, casi todas las obras nacen en la oscuridad, intentamos siempre como camino, como búsqueda empezar con la oscuridad y de aquí se va añadiendo lo otro… **es** que la oscuridad es la tierra de los sueños, es nuestra piel, es lo onírico donde todo es posible, donde mas te conectas contigo, por esto la gente le tiene tanto miedo a veces a los laberintos en la oscuridad, es como una confrontación contigo mismo de manera frontal, ahí solos en la oscuridad, estas tú solo en la oscuridad, no hay nada mas. Aquí la construcción de imaginario

R.J: ¿De qué manera el trabajo con el espacio determina la relación actor/espectador?

G.S: El trabajo con el espacio es fundamental, El espacio para mi es un cuerpo, es algo debido porque el espacio tiene una relación… el imaginar, crear un imaginario infunde como adherir habitar un espacio, hay tu creas un imaginario. El espacio es algo vivo que respira y que vive con el habitante y con el viajero. Los espacios, los viajeros dejan vivir el espacio, los espacios se van cargando… los espacios son fundamentales porque nunca es lo mismo, por ejemplo siempre cuando nosotros llegamos cuando hacemos una obra, cuando vamos a un lugar, a un festival los espacios, la obra cambia en relación al espacio, nosotros no trabajamos con mucha escenografía, entendiendo escenografía como una caja que tiene una medida estándar que se monta… esta es otra complicación en la venta de las obras.Entonces las obras siempre se acomodan y se adaptan al espacio, entonces siempre hay que rehacer el trabajo con el espacio.También trabajamos mucho con la memoria de esos espacios, siempre pedimos espacios (cuando se puede) que tenga una memoria y de ahí empezamos un nuevo diseño… a ver vamos a ver, tenemos este espacio con tantos pisos a veces estrecho… Eso si los requerimientos básicos es que ese lugar tiene que ser oscurecido o que se pueda oscurecer totalmente.Cuando llegamos observamos, comenzamos a re-diseñar la obra en relación a ese espacio.

Se hace súper difícil cuando hacemos trabajo colectivo con la gente, con grupos de 14, 15 personas, donde un grupo de viajeros y habitantes se mueven en un espacio… a través de la oscuridad, de luces que te llaman la atención y tu sigues esa luz… entonces tu tienes que saber mover a un grupo de tantas personas sin indicar vamos por allá, mas "como hacer" para que sean ellos lo que tengan que moverse porque hay una estructura, una dramaturgia, entonces es aquí donde se empieza con el diseño y es tan frágil, tan delicado todo, como no hay una literalidad clara de las direcciones, por ejemplo el público se mueve de aquí, luego va aquí por que allá tiene ver una imagen porque ahí pasa otra cosa.

R.J: Esto de la memoria que tu comentas… ¿esto es un aporte a sus propuestas?

G.S: ¡Claro! Cambia en el sentido que hacer una obra en Copinare o hacerla en Nápoles, al sur de Italia… cambia mucho.

R.J: Para ustedes como habitantes ¿cambia mucho el trabajo?

G.S: ¡Claro! ¿Por qué? Vemos un espacio que lo dejamos un poco abierto y lo adaptamos a la memoria… por ejemplo el último espacio lo de comprensión que siempre hay en todas nuestras obras, que es un espacio donde al final de cada obra siempre tenemos un espacio que lo llamamos de comprensión que sirve como de paso, para ver la experiencia vivida y el afuera el mundo real. Es muy importante este espacio ya que es como el pasaje de un sueño al despertarse… entonces la gente está ahí y le damos la posibilidad de escribir, a veces le damos un té o algo para tomar y de escribir, entonces es un espacio donde tu puedes estar y la gente escribe cosas maravillosas, poéticas, sueños, recuerdos, cartas de amor, escriben cosas increíbles. Casi siempre nos escriben cosas referidas literalmente a la obra: me gustó! Y luego comienzan a escribir cosas de ellos mismos que no tienen nada que ver con la obra, pero si tienen que ver mucho, entonces por ejemplo, este espacio siempre se crea al segundo de la memoria del lugar de una ciudad que se yo… con mar nosotros utilizamos algo que tenga que ver con ese mar, algo que tenga que ver con este lugar, con el espacio que estamos, con la ciudad en que estamos, los olores siempre cambian, la dramaturgia de olores. Ver la memoria de aquí de Santiago, los olores de Santiago son muy distinta a la de otra ciudad, entonces todo cambia, cambia el espacio… hay que encontrar un vínculo con la memoria, con la gente de ahí, no podemos nosotros hacer siempre lo mismo… y cuando no funciona la obra los primeros días, es por que somos nosotros. A veces decimos: a es que no funciona por que este público… no! Somos nosotros que no estamos escuchando bastante a ellos.En esta creación de espacio que envuelven intentamos que el espacio también escuche al viajero, al espectador, que lo acoja y lo escuche. A veces es tan frágil, a veces no se… hay un laberinto, un pasaje y mueves un poquito una tela, abres un poquito una luz o la cierras y te cambia todo, el ver una cosa un poquito mas o verla un poquito menos, todo se juega con medidas de tamaños muy chiquitito, muy pequeño. Hay que estar dispuesta siempre a cambiar el juego por que en cada lugar ¡cambia todo!, esto no es como el teatro tradicional que tiene su estructura y siempre es igual cuando cambia de un espacio a otro. (Señalando el escenario y los actores), tu como actor sabes que entras por aquí, que sales por esta puerta, no se un momento… aquí cada vez hay que re-hacerlo. Además aquí los tiempos, los ritmos son distintos, cada noche, cada grupo es distinto, esta viviendo con nosotros algo, esta siendo parte de un juego, por ejemplo cuando se utiliza la música en nuestras obras, usamos música en vivo, esto es otro elemento…

R.J: ¿Cómo trabajan con este elemento?

G.S: La música entró en un momento cuando hicimos una obra… la primera obra que se hiso eran unos laberintos donde entraba un espectador cada cuatro minutos, como la que hicimos aquí en chile "Cuando el río suena" y había una relación de uno a uno siempre el viajero con el habitante, luego se abrió una nueva investigación que parecía una locura, algo imposible… ¿y si hacemos lo mismo con un colectivo? ¿qué pasa? ¿cómo crear una intimidad personal individual en un colectivo? Y ahí se hizo esta obra que se llama la memoria del vino y fue un gran salto en la investigación. La primera vez recuerdo cuando habían 40, 50 personas y ahí se introdujo la música por primera vez… ¡muy difícil! ¿por qué?... todos los músicos

que trabajan con nosotros son también habitantes, para nosotros es difícil encontrar este músico porque no solo tiene que ser buen músico, necesitamos buen habitantes y que sepan tocar también un instrumento y se arma una banda, una pequeña banda y es una gran dificultad, al principio solo querían venir a tocar, hacer música, a seguir la partitura… entonces está bien en un momento tienen que tocar, pero dentro de la obra están habitando como yo que no soy músico, como otro…

La música tiene los mismo elementos por ejemplo con una música ¿cómo puedo crear curiosidad? ¿cómo puedo despertar una memoria? con una sonoridad, un sonido. La idea es que no tiene que ser muy obvio, muy presente, casi siempre tiene que sugerir, llevarte lejos. Hay momentos también de grandes fiestas, de carnaval, esta compañía tiene origen colombiano y está muy presente el tema del carnaval, la celebración, pero siempre todo es muy gradual, siempre la música al principio es lejana, sutil aún sea en vivo, no la tienes ahí tan presente, como ¡esto es un músico que esta ahí! Siempre es como una música que llega desde lejos, como la distancia te da un sentido también de tiempo, de lejanía, de algo que no lo puedes colocar en un tiempo, que te crea una ambigüedad. Entonces la música tiene que seguir lo mismo que estamos haciendo nosotros, escuchar al público y hay pautas… claro, sabemos que en este momento va a pasar esto y esto, una música, pero debe entrar de una manera que esté en una sintonía, en una escucha con todo lo que pasa ahí.

R.J: Y en el momento de la creación ¿trabajan junto a la música? o ¿trabajan por separado?

G.S: Como te decía… normalmente los músicos son también actor-habitante entonces hay toda una parte en que trabajamos todos juntos, donde somos todos habitantes, investigamos, ensayamos, improvisamos, etc. Cuando hay una estructura mas o menos sólida a nivel dramatúrgico que se sabe más de la obra aquí los músicos comienzan a buscar, hablamos de que en esta parte este pasaje, este cambio tena una música o entre algo.

R.J: ¿Y es así como van a pareciendo distintos sonido e instrumentos? o ¿siempre están sujetos a utilizar los mismos instrumentos?

G.S: No, depende de la necesidad, ponte tu si hay un carnaval como en la obra del vino al final se terminaba con una gran celebración, con el espíritu dionisiaco, con la música aparece el desenfreno después de haber pisado, fermentado y todo, hay esta explosión de celebración porque Dionisio nos da el vino, entonces ahí hay percusiones, acordeón, trompetas, saxo. Normalmente usamos guitarra, armónica, acordeón, a veces hemos tenido violín. Entonces la música entra en un segundo momento cuando ya hay algo, cuando hemos creado el espacio entra el músico a buscar, a escribir música, componer, ensayar y luego volver a integrarnos, pero va todo junto igual, la gente no está sentada escuchando, es ese momento que entra la música está haciendo algo, está pasando algo, entonces pobre de ellos porque tienen un trabajo muy…

R.J: Imagino que en la creación misma… así como va apareciendo la música, también aparecen los materiales…

G.S: Sí, el espacio es algo que aparece un poquito anteriormente y cuando se empieza a hablar de nosotros estamos creando una obra nueva… y es una obra en base a un texto, esto es muy raro ya que es la primera vez que trabajamos con sobre un texto, sobre "El corazón de las tinieblas" de Joseph Conrad y nos pidieron una obra inspirada en este texto, pero igual trabajamos con un texto, trabajamos con un elemento, decimo hacemos una obra sobre el chocolate… cada uno de nosotros además de ser habitante tiene tareas específicas en la compañía , por ejemplo yo me encargo de todos los espacios, y lo imaginario, entonces empezamos cada uno, nos acercamos a ese algo, al texto en este caso que trabajamos y cada uno comienza a pensar la obra y yo por ejemplo presento una idea del espacio, otro lo piensa del punto de vista de los olores, otro como contar esta historia con sonido, entonces ahí cada uno empieza aportar donde no es solo el director que hace todo, aquí se trabaja de manera colectiva, cada uno comienza a proponer por ejemplo respecto al espacio y empezamos a buscar las líneas de dramaturgia, a partir de este tema comenzamos a buscar líneas, subtemas y ahí… yo por ejemplo comienzo a dar ideas de lo que me imagino en el espacio, hablamos de la noche, yo digo: es una obra muy oscura, muy densa, de prueba, de confrontación, y es ahí, en baso a esto por ejemplo empiezo a imaginarme un espacio… a un espacio que permita al viajero vivir la noche, la prueba, la confrontación, la soledad, que se yo, estoy inventando líneas de investigación a través de la soledad arquetípica, ¿cómo crear un espacio que te propicie esta vivencia de soledad? Sin ser literales, sin encerrarte en esta habitación y estás solo ahora (ríe) ¿cómo crear un espacio que te acoja y que te lleve ahí, a la soledad? El espacio en definitivas es un elemento principal, es uno de los primeros elementos que entra en el juego.

ANEXO 3. Entrevista – Consuelo Achiardi. Noviembre 2014
(Psicóloga clínica, Coordinadora PIANE-UC)

R.J: ¿Cómo entienden ustedes la inclusión en PIANE, específicamente?

C.A: El concepto que maneja PIANE en la inclusión, es un concepto que se deriva de la definición de la CIF (clasificacion internacional de la discapacidad), que ya pega un salto enorme respecto de otras definiciones anteriores que tienen más que ver con el modelo médico. Desde el déficit, la discapacidad, como puesto en lo que a las personas le falta. La definición de la CIF, lo que hace es al menos, como claramente poner el foco en el contexto. Entonces, las personas tienen discapacidad porque el contexto es el que los limita. Por ejemplo lo que tú explicabas de la obra: el tema no es que yo tenga baja visión, o sea un ciego para ir a ver una obra de teatro, lo que pasa es que los que están diseñando esa obra están pensando sólo en personas que ven, entonces hay una serie de lenguajes que pudiesen ser más descriptivos que ayudarían a entender la obra y que no está, y si está, entonces yo entre comillas soy menos discapacitado, entonces que no es sacar el foco y dejarlo en algo que suene más bonito o mejor sí en el fondo, emmm, porque si está oscura estamos todos igual, qué es lo que tú vas a poder hacer. Yo creo que es super interesante, está puesto en el contexto y por lo tanto, está puesto en las barreras, en las cosas que facilitan y obstaculizan. O sea, por ejemplo, este lugar es un lugar accesible y es inclusivo en términos de que hay alguien que anda en silla de ruedas, porque la persona puede entrar igual que como alguien caminando, tal vez se demore más, y necesite un par de ramplas y todo. ¿Pero qué pasaría si el campus parte con una escalera gigante? Ahí ya no es inclusivo y ahora entonces: ¿Cómo depende del contexto? Depende del grado y el tipo de discapacidad y de cuánto está pensado originalmente o cuánto se puede modificar en función de favorecer los facilitadores y disminuir las barreras. Ésa es la lógica. Porque por ejemplo, si tu ves televisión, las noticias, hay alguien en lengua de señas: ¿Cierto?. Si tal vez tú tuvieses un sistema donde aparece por escrito (porque lengua de señas es sólo para los sordos), pero si aparece por escrito y tú lo puedes agrandar, llegas a un público mucho mayor, o sea personas que tal vez tienen hipoacusis (que son personas que no saben hablar señas) y el que es distraído, etc... Busca el concepto en la CIF, ya que lo pone en el contexto, que no es que desconozca alguien que tiene una discapacidad. Tiene una serie de dificultades para enfrentarse a algunas cosas, el tema es que la sociedad está para personas que no tienen nada, y eso es muy raro, porque además también la población aumenta en edad, entonces la necesidades especiales son de distinto orden. Un mundo globalizado no podría considerar al extranjero como personas con necesidades especiales… En fin, tiene que ver con eso, con

generar un contexto donde la lógica sea de diseño universal y tú estés pensando, en el fondo cuando hagas algo estés pensando en el todo. Si vas hacer una entrada en una universidad, que sea un lugar plano o que tenga desniveles que estén conectados, pero no escaleras -…"uuy pero si es gente joven"…- Ok, pero ¿si hay una alumna embarazada? ¿y el que acaban de operar? ¿y el que es distraído? Y por su puesto el que va en silla de ruedas... Ése es el concepto.

R.J: ¿Qué estrategias concretas implementan para integrar?

C.A: Hartas cosas distintas… de partida esa es una cosa que tiene la universidad, en este minuto casi como un sello por normativa ministerial, ellos deciden como funcionan o de quien decide como funcionan las instituciones de educación superior, no existen lineamientos claros entonces las universidades o institutos profesionales tienen la libertad de acceso, de hacerlo como se les parezca y en ese sentido nadie ah dicho cuando usted permite el ingreso a alumnos, no se olvide que hay alumnos con discapacidad, entonces está como olvidado efectivamente, es un numero pequeño de personas, esto no es un tema de lo que uno va a hacer, tiene un efecto masivo en la población. Hay en este momento un numero de 50 alumnos que podrían llegar a ser 150 pero nunca van a ser 5.000 porque no hay tantos, pero el cuento está en desarrollar políticas publicas que en realidad beneficien a todos, sin dejar a fuera a personas con discapacidad.

Cuando uno toma el numero de personas con discapacidad se pregunta ¿vale la pena hacer esto por esta cantidad de personas? ¡Claro! si a uno le preguntaran ¿vale la pena por uno? valdría la pena. Aquí no estamos en la cifra, porque aquí no es la cifra lo que lo mueven, entonces una de las cosas que la UC realiza hace muchos años, es permitir el ingreso a personas con discapacidad, como una vía paralela a la PSU (prueba selección universitaria) o a lo que exista como prueba, y esto ya es un tremendo paso, porque hay muy pocas universiadades que permiten el ingreso a personas con discapacidad y la distinción de la UC es que permite el ingreso de estos a cualquier carrera independiente del nivel y con esto me refiero al grado de discapacidad, no está limitado. Otras universidades dicen si nosotros somos inclusivos pero permitimos 2 cupos en derecho por ejemplo, la media parafernalia para 2 cupos… ahora el proceso de admisión especial también es un proceso de selección, no es que por esta via pueden ingresar, es una vía especialmente para personas con discapacidad auditiva, visual o motora. En otros paises se considernan otros necesidades especiales, déficit atencional. epilepcia, la gente que tiene discapacidades viserales, que está transplantado, es un mundo mucho mas amplio. Nosotros estamos aquí, es porque esto se ah partido y porque esos alumnos además yo podría dializarme por ejemplo, no necesariamente estoy interferida para rendir la PSU, pero alguien que no puede escribir o alguien que no ve bien, probablemente no existe una manera equivalente de hacerlo, por ejemplo, evaluarte por la vía regular en condiciones de equidad,

porque eso es lo que no se puede hacer ahora, entonces hay una vía alternativa que tiene requisitos, que tiene que ver con las notas, muchas de la carreras le hacen unas pruebas especificas, entonces hay que hacerla adaptadas, pero sí existe una selección, ¡eso es lo que la universidad hace! sin limitación, entonces hay como 50 alumnos como en 25 carreras y eso es mucho más variado del universo que existe en otras instituciones, porque esta mucho mas limitado, son dos a derecho, dos a pedagogía, dos a filosofía ponte tú, pero si yo tengo baja vision no puedo estudiar sociología por ejemplo, donde hay que leer mucho, ya pero… es ahí donde la tecnología facilita el acceso y eso parte ahí pues, el ingreso de alumnos y el ingreso supone acompañamientos de alumnos, la capacitación en los casos que es necesario, eso por un lado con los alumnos, con los profesores la información para ellos, la capacitación a los profesores, la coordinación a los profesores, porque lo que un alumno con discapacidad necesita, es manejo de tecnología y eso algunos alumnos lo traen y nosotros se lo vamos enseñando, pero en la relación profesor-alumno lo que se necesita es que el profesor haga para que el alumno pueda rendir en condiciones de equidad, se llama adecuaciones curriculares y en la universidad eso se llama adecuaciones curriculares no significativas, es decir, ajustes que tienen que ver con la metodología, el tiempo y la forma de evaluación, pero no en el contenido ni el objetivo ni la exigencia, entonces los alumnos pueden dar la prueba con mas tiempo o asistido dictándosela a alguien o las dan solo porque resulta que las salas donde la dan todos, es una sala donde hay mucha luz y alguien tiene un problema visual que no regula el ingreso de la luz o mas grande, más tiempo, el tiempo es una cuestión bien fundamental que no es que tú le hagas un favor, tú les das más tiempo porque eso equipara la posibilidad, leer a través de un "sopor" igual toma más tiempo, dictarle a alguien que te escriba la respuesta no es lo mismo tener que calcular mentalmente, por ejemplo fórmulas matemáticas… no es lo mismo que calcularlas a mano, pero son adecuaciones, ajustes. La gente entiende esto como apoyo, ayudas, no estamos ayudando a nadie, estamos diciendo que alguien que tiene, que está en esta situación… necesita estas condiciones para rendir equivalente a los demás o igual, uno podría mediarlo objetivamente si es equivalente.

R.J: En el caso particular de ciegos o con visión reducida ¿cuáles son las estrategias que utiliza la universidad?

C.A: Por ejemplo con baja visión alguien podría dar la PSU, podría ser que alguien le leyera, que no va a ser probablemente equivalente, entonces ellos pueden ingresar por admisión especial a la carrera que estimen conveniente postular, y hay requisitos que son objetivos y si ellos los cumplen… ingresan.

R.J: ¿Dependiendo de la Unidad Académica?

C.A: Dependen de la Unidad Académica, pero cuando las unidades académicas tienen pruebas, te doy un ejemplo… llegó un alumno ciego a postular a ingeniera civil, entonces antes de que un alguien se

preguntara cómo lo va hacer para aprender la fórmula. Como son super prácticos los ingenieros, dijeron tenemos una prueba de matemáticas difícil, ¡que la realice! ¿qué necesita este alumno para hacer esa prueba? que sea un formato accesible con el esto y esto otro, ya perfecto y entonces la dio así y la paso y pasándola equivale a haber tenido un puntaje, entonces ya nadie se está preguntando si tiene las habilidades, las habilidades las tiene, ahora cómo hacemos para que ese alumno aprenda sistema, informática, cálculo y qué sé yo… y ahí está el apoyo tecnológico, además él tenía un muy buen manejo tecnológico, entonces este programa más este otro lee las ecuaciones, este más este otro, lee las derivadas, este más este otro, lee las no se qué y así ha ido y va en cuarto, pero porque el criterio es académico, no hay nadie diciendo ¿cómo va a haber un ingeniero ciego? ¿cómo lo vamos a llevar a las minas? no va a ir a pasear a las minas, se va a dedicar hacer otras cosas. Enseñarles el manejo tecnológico, es muy importante en el caso de ellos porque está interferida. El acceso con la información, hay que mediar un puente, la tecnología es la manera.

Los niños vienen de colegios diversos y algunos han tenido educación, en donde se ah hecho harto enfasis en esta diferencia y generando ecuaciones que son significativas, entonces por ejemplo no estudia inglés, no estudia esto otro, nosotros necesitamos que aquí hagan todo, entonces nosotros deseamos que la tecnología la manejaran en un nivel altísimo y además como cambia, algunos han entrado con bajo nivel de técnología, pero para nosotros es super importante, por ejemplo hay un alumna… que nosotros tenemos una impresora a Braille, se imprime la prueba a Braille, ella lee táctilemente, contesta y alguien anota sus respuestas o se las dicta al computador, hay algunas tecnologías que permiten eso, pero ella necesita leerla, entonces eso tiene que estar en Braille, entonces el profesor nos tiene que mandar la prueba con anticipación, nosotros tenemos que hacer el traspaso del texto a Braille para que el alumno la pueda leer. La tecnología ayuda mucho, a veces uno ve a los alumnos estudiando con los i-phone donde escuchan la materia y les ayuda.

R.J: ¿Qué experiencias han tenido con personas ciegas y qué hallazgos puedes destacar?

C.J: La experiencia en general ha sido buena, yo creo que una cosa que parece obvia cuando uno se ha metido en este tema y es un hallazgo que uno confirma. Son seres individuales y entonces tú no puedes pensar en cosas como regla uno, las personas con baja visión van a ver esto, van a ser esto y esto otro porque depende además baja visión incluye un montón de diagnóstico y cada uno de ellos es distinto y tiene distintos niveles de habilidades a veces, tiene distintos niveles de apoyo tecnológico y están en distintas carreras y aunque estuvieran en la misma están en distintos niveles de avance, entonces no puedes pensar en ellos como un conglomerado. Tienes que pensar caso a caso, no da lo mismo por ejemplo, si tu lees letra tamaño 14 y el de al lado lee 20, con o sin luz natural y así. En fin no da lo mismo,

entonces esto es un trabajo de uno a uno. yo creo que tiene que ver con todo lo que tiene que ver con cambios sociales, y dicen: ¡hay que ser más inclusivo! ese discurso no dice nada, pero lo que hay que ser es ser respetuoso con las diferencias y entender que estamos todos dentro del círculo, pero necesitamos unas condiciones distintas y eso es responsabilidad del ministerio de salud.

Hay otro hallazgo, la gente cree que las personas que tienen discapacidad tienen talentos superiores, y si existen como "geniecillos", este que te decía que calcula mentálmente, está en un doctorado de física, pero tiene problemas motores, no puede agarrar un lapiz, jamás lo ha hecho, tiene que ir con la mamá a clases por que se podía ahogar, es alguien que no puede andar solo, camina un poco, pero motricidad fina no tiene, el sí es un genio, pero es igual a todos, es un cabro al igual que todos los cabros de 20 años de la universidad, que madura que no, mas o menos motivado, una persona normal. Algunos les va muy bien a otros les cuesta mucho, así como cualquier alumno de la universidad que se van por rendimiento… eso es terrible, pero está bien. La universidad no va a preparar a un profesional que no esté capacitado y yo creo que solo el paso de la universidad es un tremendo paso para ellos, pero necesitamos que el colegio lo haga mejor, nosotros necesitamos que el colegio los prepare para la universidad, no para la vida.

ANEXO 4. Ficha artística obra

Obra: “Ojos Cerrados”

Dirección: Renato Jofré

Asistente de dirección: Valentina Jiménez

Dirección musical: Gala Fernández

Producción: Beatriz Jofré

Diseño escenográfico: Martín Sandoval

Actores: Samuel Buzeta, Francisco Olivares, José Antonio Raffo

Músicos: Mario Avillo, Antonio Parraguez, Camila Perez, Macarena Rozic